

Consiglio Nazionale delle Ricerche

ISBN 9788897317272

ISSN 2035-794X

RiMe

Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea

n. 16/2, giugno 2016

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
<http://rime.to.cnr.it>

Direttore responsabile

Antonella EMINA

Direttore editoriale

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione

Esther MARTÍ SENTAÑES

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Gessica DI STEFANO, Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maria Grazia KRAWCZYK, Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Federica SULAS, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

Comitato scientifico

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 -10124 TORINO -I

Tel. +39 011670 3790 -Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 -09129 CAGLIARI -I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 -Fax: +39 070498118

Redazione: rime@isem.cnr.it (invio contributi)

RiMe 16/2

Indice

Maria Cristina Cannas	
<i>Come araldi di Cristo: i leoni scolpiti nell'architrave della cattedrale di Santa Giusta. (Daiberto arcivescovo di Pisa: l'ispiratore dell'immagine dei leoni?)</i>	5-47
Elisabetta Sanna	
<i>La torre di Chia (Domus de Maria-CA). Analisi archeologica</i>	49-84
Francesca Garziano	
<i>Religione e società a Trapani nel XIV secolo. Analisi e studio di un complesso documentario inedito</i>	85-121
Valentina Oldrati	
<i>«Remota causa removetur effectus». Cattività, gioventù e apostasia all'Islam nelle fonti dell'Arciconfraternita per la Redenzione dei Cattivi di Palermo</i>	123-163
Michele Bosco	
<i>Circolazioni "forzose" nel Mediterraneo moderno. Norme giuridiche e pratiche di riscatto dei captivi attraverso le redenzioni mercedarie (secoli XVI-XVII)</i>	165-196
Massimo Viglione	
<i>Il problema della legittimità della Rivoluzione Francese in Vincenzo Cuoco. Il dibattito storiografico e riflessioni aggiuntive</i>	197-226
Fabio Minazzi	
<i>L'eau comme bien commun: les raisons philosophiques</i>	227-238

Come araldi di Cristo: i leoni scolpiti nell'architrave della cattedrale di Santa Giusta. (Daiberto arcivescovo di Pisa: l'ispiratore dell'immagine dei leoni*?)

Maria Cristina Cannas

Riassunto

Il testo verte sulla lettura formale dei leoni scolpiti nell'architrave della cattedrale di Santa Giusta, eretta nel Giudicato di Arborea tra la fine secolo XI e i primi del XII. Muove criticamente dalla storiografia sull'argomento per giungere a ipotesi inedite sull'ideazione del programma iconologico che sottende le immagini. Mette in relazione la grande croce incisa sulle terga della leonessa con la preparazione da parte di Daiberto, arcivescovo di Pisa e legato papale in Sardegna dal 1092, della prima crociata in Terra Santa del 1099.

Parole chiave

Cattedrale di Santa Giusta; Daiberto arcivescovo di Pisa; Giudicato di Arborea.

Abstract

The article is focused on the formal reading of the lions carved in the lintel of the Cathedral of Santa Giusta, built under the *Giudicato* of Arborea between the late 11th century and the beginning of the 12th century. The analysis moves critically from the historiography on the subject to reach an original hypothesis on the creation of the iconological program that underlies the pictures. It considers the large cross engraved on the lioness' buttocks against the preparation led by Daiberto, Archbishop of Pisa and the papal legate in Sardinia since 1092, for the First Crusade to the Holy Land in 1099.

Keywords

Cathedral of Santa Giusta; Daiberto archbishop of Pisa; Giudicato of Arborea.

* Quando nel 2009 Roberto Coroneo mi chiese di collaborare al libro sulla cattedrale di Santa Giusta da lui curato e pubblicato nel 2010, con un saggio sui leoni dell'architrave, non potei per cause di forza maggiore adempiere a quel compito. L'anno successivo mi disse che aveva in progetto un secondo libro sulla cattedrale, in cui sotto forma di racconto descriveva i lavori del cantiere e la costruzione, dagli scavi per le fondamenta fino ai lavori di carpenteria per il tetto; il tutto corredato da disegni particolareggiati in scala dell'edificio. Mi ripropose di scrivere l'articolo sui leoni, cosa che io feci e consegnai. Ora, con gratitudine, dedico al compianto amico il mio scritto.

Un ringraziamento speciale va ad Alessandro Ruggeri che gentilmente ha messo a mia disposizione le immagini fotografiche del capitello e a Elisabetta Borghi per i preziosi consigli.

1. I leoni. - 2. I cervi. - 3. La croce. - 4. La costruzione della cattedrale e gli eventi storici isolani e d'oltremare. - 5. Il capitello con protomi rovesciate di Moro e di orso. - 6. La cripta. - 7. Conclusioni. - 8. Bibliografia. - 9. Curriculum vitae.

1. I leoni

La cattedrale di Santa Giusta venne eretta nel Giudicato di Arborea tra la fine secolo XI e i primi del XII¹, probabilmente da maestranze provenienti dal cantiere della primaziale di Pisa. Il paramento murario è in blocchi di arenaria perfettamente squadrati, con rari inserti di vulcanite scura, come le basi ai lati del portale di facciata. Tre navate separate da colonne di spoglio in gran parte di marmo suddividono lo spazio interno, concluso nella nave mediana da abside semicircolare. Il presbiterio è rialzato per via della cripta sottostante. Il prospetto frontale denuncia nelle proporzioni la spazialità interna, con la maggiore altezza della parte centrale, delimitata da slanciate lesene che includono il portale con stipiti marmorei forse di spoglio, così come le colonne che lo affiancano, prive di capitello. L'architrave in marmo bianco è rifinito superiormente da una cornice a sguscio. La lunetta mostra sesto ribassato. Al di sopra si apre la trifora, suddivisa da colonnine. Il frontone è ornato da un rombo gradonato. Ai lati estremi dell'architrave, delimitato verticalmente da una ormai larvale bordura fogliacea a fiamma, sono posti un leone e una leonessa, tra le cui zampe giacciono due timidi cervi (fig. 1a,b).



Fig. 1 a. Santa Giusta. Cattedrale di Santa Giusta (fine XI – primi XII sec.). Architrave del portale di facciata, Leone con cervo. Mensole, Foglie d'acanto tra caulicoli e leonecino. (Sanna, 2010).

¹ R. Coroneo (a cura di), *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*.



Fig. 1 b. Santa Giusta. Cattedrale di Santa Giusta (fine XI – primi XII sec.). Architrave del portale di facciata, *Leonessa con cervo*. Mensola, *Foglie d'acanto tra caulicoli e leoncino*. (Sanna, 2010).

La bordura fogliacea è del tutto simile alla cornice che orna, all'interno della chiesa, la centina a tutto sesto di una monofora del fianco sud². La luce esalta la materia ed è parte formante il simbolo del leone, che porta in sé l'idea del Sole, della sovranità, della giustizia, della forza penetrante del Verbo, di Cristo; il riflesso di questa luce tocca i cervi accovacciati e inclusi all'ombra del ventre dei felini.

Un esempio eclatante di questa simbologia è la fantastica visione di Ildegarda di Bingen (1098 † 1179) ne *Il libro delle opere divine* (1163-1174), in cui da Dio, Luce suprema e increata, discende sotto forma di raggi la luce creatrice dell'Universo, che tocca e viene diffusa dai venti emanati da protomi animali, tra esse il leone che rappresenta il giudizio di Dio e il cervo la fede: «(...) il fatto che nel segno del fuoco lucente, che significa la potenza divina, si veda qualcosa come una testa di leone, indica il giudizio di Dio, che è terribile, e indica inoltre che Dio, giudicando tutte le cose con giustizia ed equità, non lascia nulla al di fuori del suo esame»; «(...) e quando la mente dell'uomo è nell'avversità, il

² C. Nonne, "Il quadro comparativo", p. 114, fig. 160. Bisognerebbe comprendere se questo ornato stia ad indicare una particolare funzione simbolico-temporale svolta dalla luce che attraversava la monofora in determinate ore del giorno.

timore di Dio allarga la contrizione fino alla testa di cervo, che è la fede» (fig. 2)³.



Fig. 2. Ildegarda di Bingen, *Il libro delle opere divine* (1163-1174).
Miniatura del ms 1942, f. 9r, della Biblioteca Statale di Lucca.

Dall'antichità al Medioevo si trova l'associazione dei termini *sole* e *leone* alla figura del re. Per restare in ambito storico riguardante la Sardegna, citiamo l'episodio del 1 gennaio 1369 in cui Asberto de Trilea, governatore e riformatore del Castello e del Capo di Cagliari e Gallura, dispone l'invio di Guglielmo de Palau come ambasciatore presso il re Pietro IV *il Cerimonioso* (1336 - † 1387), per informarlo della grave situazione in cui versava l'isola a causa del giudice Mariano IV di Arborea (1347 - † 1375), di suo figlio Ugone e di Branca Doria. Definisce «muri ridiculi de tavernis» gli insorti e *solem* e *leonem* il sovrano⁴.

Il carattere solare e luminoso del simbolo del leone è espresso con tutta

³ Ildegarda di Bingen, *Il libro delle opere divine*, (Seconda visione della prima parte), le citazioni a pp. 205, 229, tav. 2. Sull'importanza della luce spirituale e materiale nel pensiero medievale: U. Eco, *Storia della bellezza*, pp. 98-104, 114-117, 126-129; Idem, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, in part. pp. 55-65.

⁴ M.L. Di Felice, sch. 79, p. 129. Sull'associazione re-leone nell'Antichità: E. Cassini, "Le roi et le lion", pp. 355-401.

evidenza nel capitello all'imposta destra dell'arcata d'accesso al presbiterio del santuario di San Giorgio a Perfugas del primo quarto del XV secolo, dovuto a maestranze sardo-catalane: due felini affrontati reggono il disco del Sole a triplice cornice, nel nucleo un viso di profilo dalla chioma leonina (fig. 3)⁵.



Fig. 3. Perfugas. San Giorgio (primo quarto del XV sec.).
Capitello all'imposta dell'arcata d'accesso al presbiterio.
Leoni reggono il disco del Sole.

L'immagine dei leoni della Santa Giusta gioca, in stretta relazione con l'intitolazione della cattedrale, tra il sentimento di simbolo araldico emblematico di giustizia e quello connesso alla percezione luminosa della scultura, di simbolo cristologico⁶.

Particolare degno di nota, per ambedue i leoni accovacciati è la coda che, passante tra le zampe e arrotolata sui posteriori e perduto il ciuffo terminale, si

⁵ M.C. Cannas, "Dal Tardogotico al Rinascimento (fine XVI - primi XVII sec.)", p. 19, fig. 7; A. Sari, "San Giorgio di Perfugas e l'architettura catalana in Sardegna", p. 92; Idem, "I prodromi di un gusto nuovo e la continuità culturale: il Plateresco", sch. 23 (di Marisa Porcu Gaias), pp. 88-91, 93. In Egitto i leoni erano spesso rappresentati a coppia, schiena contro schiena, in modo che il loro sguardo fosse rivolto verso l'est e verso l'ovest. Alludevano al corso apparente che il sole traccia da una parte all'altra della Terra; erano i guardiani del trascorrere del tempo e del giorno, accompagnando il risorgere dell'astro. Con questo simbolismo si trovano raffigurati anche in tombe cristiane: J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, pp. 13-15; P. Testini, "Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana", pp. 1146-1150.

⁶ Sulla relazione tra emblema e simbolo nel Medioevo, con riferimenti al simbolo del leone e del cervo: M. Pastoureau, "Simbolo", in J. Le Goff - J.-C. Schmitt (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale*, pp. 1072-1073; Idem, *Couleur, images, symboles*, in particolare pp. 85-86, 97-103, 105.

disegna sottile sul nudo architrave; forse ad indicare che nulla, oltre l'ultima propaggine dell'essenza simbolica dei leoni, può intervenire a confondere il nitore della lastra. In ogni caso, questo dettaglio si ritrova nei leoni affrontati e scolpiti ai lati della porta detta "dei leoni" della cattedrale di Salerno del 1085-1090 circa. Posti a guardia del tempio sono caratterizzati come quelli di Santa Giusta dal dimorfismo sessuale, non insolito nell'iconografia di animali in coppia. Il loro atteggiamento differisce però sostanzialmente e nonostante l'analogo movimento della testa del maschio, da quello dei leoni dell'architrave sardo: il leone salernitano, seduto sulle zampe posteriori, atterra e immobilizza con le zampe anteriori un agnello, dalla posa rigida e innaturale, ormai privo di vita; la leonessa allatta il suo piccolo⁷.

Relativamente alla singolare posizione dei leoni nel contesto dell'architrave della Santa Giusta, per lunghi anni ci si è posta la domanda del perché si volgessero schiena contro schiena, quando generalmente nelle chiese medievali essi, in questa stessa collocazione, si affrontano⁸. La singolarità non sta nel fatto che essi si volgano le terga; leoni raffigurati in questo atteggiamento sono infatti presenti nell'arte romanica e gotica. Per rimanere vicino alla datazione dei leoni della Santa Giusta, indichiamo quelli scolpiti nel capitello della colonna a destra del portale centrale della cattedrale di Pisa (1063-1118), o quelli del capitello della Pieve di Ponte allo Spino (notizie dal 1050/78) a Sovicille in provincia di Siena, con pulvino ornato da draghi affrontati della seconda metà del XII secolo (fig. 4)⁹.

Ora, per qualsiasi immagine è fondamentale analizzare la costruzione strutturale esterna ed interna; oltre ad essere determinanti la sua posizione e dimensione all'interno di un fondo e la presenza di eventuali cornici, bisogna prendere in considerazione l'attitudine del corpo, le movenze, lo sguardo, il rapporto tra luce e ombra che costruisce il volume¹⁰⁰.

Gli studiosi che recentemente hanno preso in esame l'architrave, hanno indagato il simbolismo dei leoni e dei cervi, riconoscendo nei primi il significato di giustizia, legato anche all'intitolazione della cattedrale; nel leone, seguendo le

⁷ F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli*, in particolare pp. 25-26, fig. 44, a cui rimandiamo anche per le diverse sculture raffiguranti il leone; C. Sanna, "L'architrave con i leoni", p. 183, fig. 306.

⁸ R. Coroneo, *Chiese romaniche della Corsica. Architettura e scultura (XI-XIII secolo)*, pp. 122, fig. 132; R. Serra, "Sardegna romanica", pp. 128-132, figg. 104-107; R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, sch. 11, p. 69, fig. 11b; R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, sch. 2 (di Roberto Coroneo), p. 19, fig. 2a; Eadem, *La Sardegna*, pp. 150-151.

⁹ A. Milone, schh. 23-25, pp. 340-341; 3, *Atlante*, fig. a p. 49; C. Sanna, "L'architrave con i leoni", p. 186, fig. 308; *Chiese romaniche della Val d'elsa*; V. Becagli, in Andrea Duè (a cura di), *Atlante storico della Toscana*.

¹⁰ J.-Cl. Schmitt, "Immagini", I, pp. 521-522; M. Pastoureaux, *Bestiaire du Christ*, p. 109.

fonti, il simbolo di Cristo/*Leone di Giuda*, e allo stesso tempo di Cristo e Lucifero. I cervi sono simbolo di fede. Il carattere "apotropaico" che veniva assegnato all'immagine del leone, è una ammonizione per «il fedele affinché abbandoni il peccato prima del suo ingresso nella casa del Signore»¹¹.



Fig. 4. Pieve di Ponte allo Spino, Chiesa di San Giovanni Battista (seconda metà del XII sec.). *Capitello con leoni e draghi.*

Il significato di giustizia è sicuramente determinante nei leoni della Santa Giusta e proprio per questo, a mio parere, va ulteriormente contestualizzato culturalmente e storicamente nello spazio e nel tempo. Infatti, la giustizia è uno dei diversi significati che può assumere l'immagine del leone; così come va intesa, sicuramente nel nostro caso, la dualità leone/Cristo/Lucifero come leone/Cristo/lucifero: portatore di luce. Né in esso né nella leonessa v'è alcun valore apotropaico, né intento ammonitivo, manifesto invece nei leoncini grifagni posti tra le foglie delle mensole sottostanti e rivolti verso la soglia, identificati correttamente come guardiani del tempio (fig. 1).

Nell'arte medievale, tra le immagini zoomorfe quella del leone è la più diffusa, e nell'Europa occidentale a partire dal Mille, soppianderà l'orso come re degli animali, attributo che già in *Proverbi*, 30, 30, possedeva. Essa assumerà sempre più frequentemente un carattere cristologico. Inoltre a partire dal XII secolo è la figura più frequente nelle armi¹², non solo nelle armi della vera

¹¹ R. Coroneo, "La cattedrale di Santa Giusta nel Romanico mediterraneo ed europeo", p. 17; C. Nonne, "Il quadro comparativo", p. 130; C. Sanna, "L'architrave con i leoni", pp. 187-188.

¹² M. Pastoureau, *L'orso. Storia di un re decaduto*, pp. 161-187; Idem, *Medioevo simbolico*, p. 43;

araldica, ma anche in quelle dell'araldica letteraria o immaginaria.

Simboli di forza, potenza e sovranità, i leoni affrontati o meno sono i guardiani del sacro o del luogo¹³, generalmente dall'aspetto terrifico¹⁴, o dal simbolismo rigenerativo di morte e rinascita¹⁵. Queste iconografie sono riconoscibili quando una precisa iconologia non le escluda in maniera esplicita come a Santa Giusta. È palese che i nostri leoni, più precisamente a destra una leonessa segnata con la croce e a sinistra un leone che evidenzia attributi

Idem, "Pourquoi tant de lions dans l'Occident médiéval?", pp. 11-30; M. Neumeyer, "Le bestiaire héraldique. Un miroir de la chevalerie", pp. 145-164; M. Pastoureau, "quel est le roi des animaux?", pp. 133-142.

¹³ Per questo simbolismo si vedano le immagini in: R. Coroneo, "San'Antioco di Bisarcio (Ozieri): cattedrale ed episcopio", p. 41; S. Mele, "I capitelli binati dell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia", pp. 81, 100-101, figg. 7-8; R. Coroneo, *Chiese romaniche*, pp. 120, 122, fig. 129; R. Serra, *Sardegna romanica*, pp. 164, 215, 290, 299-302, figg. 149, 153, 204, 324, 338-339; R. Coroneo, "Metodologia di ricerca sulla scultura romanica in Sardegna", pp. 284-285; A. Pistuddi, "Un monumento campione: i peducci di S. Maria di Uta", pp. 297-298, 310-311, 316-317, 330, fig. 8; R. Coroneo, "San Gavino di Porto Torres: recenti studi e nuove acquisizioni", p. 386, nota 19; F. Poli, "La decorazione scultorea del Sant'Antioco di Bisarcio. Nuovi dati per vecchie attribuzioni", pp. 182-183, fig. 3; Eadem, *La basilica di San Gavino a Porto Torres. La storia e le vicende architettoniche*, pp. 139-159; R. Coroneo, *Architettura romanica*, schh. 19, 74, pp. 92-93, 178-181, 183, 199, figg. 19c, f, 74a, 93c; R. Serra, *Pittura e scultura*, schh. 4, 7 (di Roberto Coroneo), pp. 19, 22-23, 26-27, figg. 7a, b; Eadem, *La Sardegna*, pp. 74, 82, 131, 139-141, 269, figg. 23, 42, 119; A. Saiu Deidda, "Scultura decorativa nell'architettura romanica della Sardegna nord-occidentale", pp. 16-19. Per gli esemplari di epoca medio-bizantina bisognerebbe determinare con sicurezza la loro collocazione d'arredo per poterne determinare il significato simbolico: R. Coroneo, *Arte in Sardegna dal IV alla fine dell'XI secolo*; Idem, *Scultura mediobizantina in Sardegna*. Nel breve elenco non ho inserito le indicazioni per le immagini di alcuni esemplari del XIII-XIV secolo, come i leoni, rampanti e affrontati, scolpiti nella facciata della cattedrale di San Pantaleo di Dolianova (1261 - 1289). L'iconografia e l'impaginazione nel contesto del paramento murario portano ad escludere il carattere simbolico di guardiani del tempio: M. Dadea, "Antiche iscrizioni riscoperte nella cattedrale di Cagliari", pp. 317-321.

¹⁴ Il leone si identifica con Satana in: *Prima lettera di san Pietro*, 5, 8; *Salmo XXII*, 14, 22; San Paolo, *Timoteo*, II, 4, 17. Cfr. inoltre M. Durliat, "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle", pp. 75, 77-78, 85; M. Vincent-Cassy, "Les animaux et les péchés capitoux: de la symbolique à l'emblématique", pp. 121, 123-125, 129-132; D. De Sansy, "Bestiaire de Juifs, bestiaire du diable", pp. 567-568; J. Baschett, *Les justice de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e - XV^e siècle)*; G. De Champeaux - S. Stercks, *I simboli del Medio Evo*, pp. 301-305. Assumono la valenza di belva antropofaga (gola infernale), e divoratori di bestie quelli scolpiti da Maestro Guglielmo, tra il 1119 e il 1162, per il pulpito della cattedrale di Pisa, trasportato nel duomo di Cagliari nel 1312: G. Mameli, *L'ambone di Maestro Guglielmo*; R. Serra, *Sardegna romanica*, pp. 304-314; M. Dadea, "Itinerario A", pp. 16-17; R. Serra, *Pittura e scultura*, sch. 13 (di Roberto Coroneo), pp. 37, 39-45, fig. 13; A. Milone - R. Coroneo, "Il pulpito di Guglielmo", schh. 1820-1829, pp. 598-601, 2, *Atlante*, pp. 870-875.

¹⁵ Gola che inghiotte e vomita la sua preda: G. De Champeaux - S. Stercks, *I simboli*, pp. 301-305. Per un esempio nella scultura medievale in Sardegna: G. Pisano - M.C. Cannas, *Apocalisse, ora*.

sessuali, non esprimano un carattere terrifico: i cervi giacciono sereni, protetti fra le loro zampe¹⁶.

La leonessa non mostra organi sessuali, ma il pelame che ricopre la parte superiore del muso è meno folto rispetto a quello del maschio; le terga sono più rotonde, segnate a croce, incassata rispetto alla superficie dei quattro cantoni con *texture* scabra e fittamente puntinata, accorgimento tecnico assente nel leone. Al significato di forza e potenza che il leone porta in sé si assomma qui, ed è importante tenere presente che si tratta di una leonessa, il segno di Cristo sulla Terra: la croce. In relazione agli attributi sessuali evidenziati dal leone, ricordiamo che secondo la speculazione della letteratura cristiana medievale, nell'uomo il corpo è suddiviso in una parte superiore nobile e spirituale, la testa e il cuore sede dell'anima, e una parte inferiore legata agli aspetti terreni e istintuali¹⁷. Nel leone, simbolo di Cristo, questa dualità allude alla sua doppia natura, divina e umana.

I leoni si basano sulle fonti scritturali ponendosi, in questo, all'interno di un filone che comparava il testo alle immagini, come avveniva costantemente ad esempio nelle miniature¹⁸. Cristo è designato *Leone di Giuda*, nella visione di Giovanni (*Apocalisse*, 5); lo stesso appellativo è nelle *Benedizioni di Giacobbe* (*Genesi*, 49, 1, 8-10), dove compare anche la leonessa e più avanti la cerva (49, 21).

Se il leone allude simbolicamente a Cristo/*Leone di Giuda*, l'immagine della leonessa sua paredra, allude alla Chiesa come sposa di Cristo. La metafora è nota: *Seconda lettera ai Corinzi*, 11, 2, *Lettera agli Efesini*, 5, 22-23, 25-27 di san

¹⁶ Il carattere mansueto dei leoni è evidente in diverse sculture medievali, per un esempio: R. Coroneo, "La Pace degli animali. A proposito dell'iconografia di un architrave romanico della Corsica", p. 182.

¹⁷ J. Le Goff - N. Truong, *Il corpo nel Medioevo*, in part. pp. 142-143, 146-153; J.-Cl. Schmitt, "Corpo e anima", pp. 255, 259.

¹⁸ All'interno di questo filone si può ascrivere il pluteo marmoreo della cattedrale di Oristano (fine dell'XI – inizi del XII secolo), facente parte del recinto presbiteriale coevo alla fase d'impianto (documentato nel 1131). Due leoni affrontati trattengono, e quasi abbracciano due vitelli che, sereni, alzano il muso verso la testa dei felini rivolta verso lo spettatore. Si allude probabilmente a *Il regno messianico della pace* «il vitello ed il leone pascoleranno insieme», *Isaia*, 11, 6. Nulla nei leoni esprime ferocia; le fauci non sono spalancate, ma lasciano vedere solo la chiostra dei denti superiori separati uno dall'altro, privi di zanne e non stretti e chiusi a morsa con quelli inferiori, particolare che esprime lo stritolamento (la singolare conformazione fa che i leoni sembrino sorridere e sorridere è espressione umana, dettaglio non secondario che allude che nulla di ferino è in essi). La calma serafica della scena è evidenziata da un tralcio a girali (come in un giardino fiorito), includenti foglie e rosette, che incorniciano la composizione. Nel bottone centrale della rosetta sopra il capo del leone a sinistra è incisa la croce, eseguita da piccoli fori con il trapano: R. Coroneo, *Chiese romaniche*, p. 121-122, fig. 121; R. Serra, *Sardegna romanica*, pp. 302-303, figg. 341-342; R. Coroneo, "Per la conoscenza della scultura alto medievale e romanica ad Oristano", pp. 69-107.

Paolo:

Le donne siano soggette ai loro mariti come al Signore, poiché l'uomo è a capo della donna come anche il Cristo è a capo della chiesa, lui il salvatore del corpo (...) Mariti amate le (vostre) mogli come Cristo ha amato la chiesa e si è offerto per lei per santificarla, purificarla col lavacro dell'acqua unito alla parola, e avere accanto a sé questa chiesa gloriosa, senza macchia o ruga, o alcunché di simile, ma santa e irreprensibile¹⁹.

2. I cervi

Il significato simbolico del cervo più diffuso nell'arte cristiana è la fede. Nel *Canto di salvezza* del *Salmo 18* è scritto: «Dio, è lui che mi cinse di forza / e rese piana la mia via, / che rese i miei piedi come di cerve / e sopra le alture mi fa stare sicuro (...)». E ancora, come è stato significativamente indicato nel *Salmo 42*, nell'*Anelito d'un esule verso il santuario*: «Come una cerva anela verso i rivi di acqua, / così l'anima mia anela verso di te, o Dio»²⁰. L'iconografia medievale ha illustrato questi versi: una delle più famose e belle interpretazioni è rappresentata dal mosaico absidale della basilica di San Clemente a Roma della metà del XII secolo, in cui due cervi affrontati sotto la Croce, Albero della Vita, si abbeverano ai fiumi del Paradiso²¹.

Plinio il Vecchio (23 - † 79) descrive i cervi come animali mansueti, prudenti e nemici dei serpenti. Essi cacciano e snidano dalle loro tane gli immondi rettili riempiendosi la bocca d'acqua (ritorna la simbologia dell'acqua della vita), che versano nella tana e con un soffio li trascinano fuori, uccidendoli con gli zoccoli²². Origene (185 † 254), sostenendo questa attitudine dei cervi, paragona inoltre Cristo al capriolo per la *theoria* e al cervo per la *praxis*²³.

Per il cervo/fedele porsi all'ombra dei sacri leoni e della croce significa accettare e perseguire la verità e la giustizia non solo divina, ma anche la verità

¹⁹ Diversi passi nelle Sacre Scritture alludono alla Chiesa come sposa di Cristo.

²⁰ Il cervo è associato all'acqua anche in *Isaia*, 35, 6. Sul simbolismo del cervo: M. Pastoureau, *Animali celebri*, pp. 73-79; Idem, *L'orso*, pp. 230-235; P. Galloni, *Il cervo e il lupo*, in part. pp. 87-95; A. Boureau, "Placido tramite. La legende d'Eustache, empreinte fossile d'un mythe carolingien?", pp. 682-699; J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario*, I, pp. 250-255; G. Penco, "Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica", p. 15.

²¹ G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, pp. 279-304, tavv. 228, 236-237.

²² Plinio, *Storia Naturale*, VIII, 50. 118, pp. 216-217. Sant'Agostino nel *Commento al Salmo 42*, identifica i serpenti con i vizi dell'uomo: Sant'Agostino, *Commento ai Salmi*, (Sul Salmo 41), pp. 82-127, parla di Cristo come sposo (pp. 84-85); fonte e luce (86-87); i cristiani, suoi figli sono segnati in fronte dalla croce (pp. 86-87).

²³ Origene, *Commento al Cantico dei Cantici*, pp. 228- 229, 236-241.

e la giustizia terrene che la Chiesa per mandato di Cristo esercita, guidando in maniera vigile il percorso del cristiano. Porsi sotto quest'ombra designa che il cristiano è in atteggiamento di potenziale rispetto verso la Manifestazione, cui deve presentarsi in stato di virgine prudenza²⁴, poiché «non sapete né il giorno né l'ora in cui lo sposo arriverà», solo chi è vergine d'animo entrerà «con lui nella sala del banchetto» (Matteo, 25), nel Regno dei Cieli, poi la porta verrà chiusa.

Ma la forza simbolica delle immagini dei leoni non è esclusivamente un riflesso letterario; altrettanto importante è la loro particolare posizione. Bisogna considerare che nella sensibilità e nei sistemi simbolici medievali la struttura ha, quasi sempre, priorità sulla forma e sui colori. L'immagine, soprattutto quella araldica, veniva percepita attraverso una serie di passaggi che dal piano di fondo giungevano al primo piano²⁵. È nella relazione tra gli animali significanti che si inserisce la funzione del simbolo, nonché nelle caratteristiche attitudinarie di tipo zoologico che il Medioevo riconosceva loro, testimoniate a partire dal più noto bestiario (erbario e lapidario) il *Physiologos*, redatto in greco da autore anonimo tra la fine del II e i primi decenni del III secolo ad Alessandria d'Egitto; tradotto in lingua latina nel IV e nelle lingue romanze e germaniche nell'XI²⁶. Vediamo infatti che l'atteggiamento verso i cerbiatti distingue il leone dalla leonessa: il leone/Cristo accoglie delicatamente e amorevolmente fra le zampe il cervo che, fiduciosamente abbandonato, si accovaccia allungando il capo. La testa del felino, quasi frontale al riguardante, è leggermente rivolta verso la tenera creatura, che pare inglobata nel suo ventre. La leonessa/Chiesa ha la testa posta di profilo in un atteggiamento vigile, così come quella del cervo si erge fra le sue zampe posteriori.

Se i leoni rappresentano simbolicamente Cristo e la Chiesa e i cerbiatti il fedele cristiano, risulta chiara la loro particolare posizione rivolta verso l'esterno del portale, mentre i cervi sono rivolti verso l'interno. Chi infatti deve accedere all'interno del tempio (il Tempio/Cristo/Chiesa/chiesa) è il fedele, la cui anima è accolta da Cristo e dalla Chiesa. Solo chi segue l'insegna della Chiesa, la croce, segue Cristo; così, la leonessa/Chiesa è ostentatamente *crucisignata*, ed è questo un particolare di fondamentale importanza: «La croce che è un segno, un'arma

²⁴ Nel *Salmo 118* Cristo è la Porta di giustizia «Apritemi le porte della giustizia: / voglio entrarvi e render grazie al Signore. / Questa è la porta della giustizia: / solo i giusti entrano per essa».

²⁵ M. Pastoureau, *Figures de l'héraldique*, p. 67; Idem, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, pp. 134-137; Idem, "Simbolo", p. 1082; Idem, *Medioevo simbolico (Nascita di un mondo in bianco e nero)*, pp. 130, 207; Idem, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, pp. 12-13, 48-60.

²⁶ Aristotele, *Opere biologiche*, 1971, cfr., indice *ad vocem*; *Il Fisiologo*, pp. 39-40, 49, 66-67; M. Pastoureau, "Simbolo", p. 1082. Sulla definizione fisica e attitudinaria del leone all'interno dei testi e nell'iconografia: F. De La Breteque, "Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses «limites», dans les textes et l'iconographie (XI^e - XIV^e siècle)", pp. 143-154, cfr. inoltre p. 183.

investita di valore simbolico, è nello stesso tempo emblema e simbologia»²⁷.

Verso coloro che sostano all'esterno dello spazio sacro si indirizza il discorso simbolico sotteso nell'atteggiamento dei due leoni. Lo spazio fisico dell'architrave è delimitato, chiuso lateralmente da una bordura fogliacea rivolta verso l'interno, che ha la funzione di impedire che lo sguardo trapassi, scivoli via, oltre il limite imposto. Ma questo limite fisico è il limite spirituale entro il quale deve agire il cristiano, è uno spazio spirituale di rigenerazione: da Cristo alla Chiesa. Tuttavia l'aniconismo dell'architrave suscita qualche perplessità, non si comprende perché si sia racchiusa la lastra con una bordura fogliacea: scelta voluta di chiarezza visiva, intellettuale e spirituale? o quella bordura era prevista come ornato che esaltava un contenuto sia esso iconografico o epigrafico? In origine vi poteva essere prevista ad esempio una epigrafe inerente i lavori di costruzione della cattedrale?

Legate materialmente e in linea con l'immagine dei leoni e dei cervi sono le mensole fogliacee ad essi sottostanti (fig. 1), a cui va rivolto uno sguardo accurato. Nella mensola sotto la leonessa sono scolpite tre foglie d'acanto tra caulicoli, a torciglione i laterali, il centrale liscio, sormontati da rosette esapetale. Nella mensola sottostante il leone emergono particolari differenti: l'ultima foglia si presenta semplicemente liscia con punta ricurva, detta anche foglia d'acqua; il caulicolo a stelo liscio si affianca alla foglia liscia. Ora, non sembra si possa ravvisare la possibilità che la diversità sia dovuta a un rifacimento posteriore; dobbiamo quindi credere che la scelta dello scarto decorativo sia voluta. Normalmente nel Medioevo la simmetria e la specularità degli ornati era rispettata soprattutto quando, come in questo caso, era parte strettamente legata visivamente al racconto per immagini che doveva accompagnare. Quando avviene lo scarto è perché questo ha un significato simbolico, qui forse allusivo all'acqua fonte di vita²⁸. Questo tipo di foglia è scolpita anche in due capitelli della navata attribuiti alla maestranza romanica; uno è quello della colonna a destra del presbiterio, la decorazione del quale è come vedremo da mettere in rapporto ai leoni dell'architrave.

3. La croce

Sul sentimento araldico della croce che segna la leonessa è fondamentale soffermarci. Leoni segnati da piccole croci sono presenti nell'arte romana; due confronti del XII secolo chiariscono immediatamente il diverso valore dato a

²⁷ M. Pastoureau, *Figures de l'héraldique*, p. 12. In generale si veda anche: É. Bouyé, "L'Église médiévale et le armoires: histoire d'une acculturation", pp. 493-542.

²⁸ J. Baschet, "Inventivité et sérialité des images médiévales", pp. 11-14.

questo segno nella leonessa di Santa Giusta. Una crocetta petaliforme è posta sulle terga del leone scolpito su un capitello (attualmente usato come acquasantiera) della Santissima Trinità di Venosa, consacrata nel 1059 da papa Nicolò II (980 ca. - † 1061), anno in cui Roberto *il Guiscardo* (1025 ca. - † 1085) la scelse come mausoleo degli Altavilla (fig. 5);



Fig. 5. Venosa. Santissima Trinità (1059). Capitello con *Leone crucesegnato e protome leonina che vomita due animule*.

la croce dei leoni del mosaico pavimentale dell'abbazia di Notre-Dame di Ganagobie in Provenza, eseguito come attesta l'iscrizione tra il 1135 e il 1173 da Pierre Trutbert su commissione del priore Bertrand, è un segno che rende visibile la loro appartenenza alla sfera del sacro, la loro estraneità dal mondo infernale²⁹.

La croce della leonessa di Santa Giusta denuncia una precisa innovazione. La coda passante in mezzo alle terga le circonda, generando una sorta di clipeo non chiuso inferiormente, all'interno del quale si dispongono nei cantoni superiori due triangoli in rilievo fittamente puntinato; altri due triangoli di identica *texture* sono posti nei cantoni inferiori e mostrano l'angolo alla base tagliato orizzontalmente, in linea con l'attacco della gamba. I triangoli rilevati

²⁹ G. Cirrone, *La Basilica della SS. Trinità di Venosa dalla Tarda Antichità al Medioevo*; a ribadire la sacralità della figura, la protome leonina che lo sovrasta vomita due *animule*; X. Barral i Altet, *Contro l'arte romanica?*, pp. 199-200; C. Garzya Romano, *Italia romanica. La Basilicata. La Calabria*, pp. 39-74, fig. 7; C. Sanna, "L'architrave con i leoni", p. 188, figg. 310-311.

rispetto alla superficie del fondo generano una croce greca che risulta così incassata, tangente in alto e a destra il bordo interno della coda, mentre a sinistra termina nel sottile spicchio delle terga lasciate libere. L'immagine che ne risulta ricorda quella di uno scudo e assume il carattere di insegna. C'è da domandarsi del perché del puntinato³⁰ dei triangoli; potrebbe richiamare l'idea del pelame, ma è circoscritto solo a quest'ultimi e totalmente assente nel leone. La scelta tecnica di incassare la croce dichiara inoltre che nell'incavo vi fosse inserito un materiale cromaticamente contrastante, ad esempio la trachite rossa; ipotesi suggerita anche dal fatto che la superficie scabra intorno alla croce turba, allo stato odierno, la leggibilità del segno crociato, situazione per la quale l'uomo del Medioevo provava avversione. Un inserto cromatico invece ne avrebbe ricevuto esaltazione.

Si è giustamente ipotizzato che la croce in rilievo negativo avesse un valore allusivo; la sua incisione sulla carne della leonessa poteva stabilire l'associazione con la croce di Cristo incisa nella carne della Chiesa, con riferimento, non ultimo, ai martiri della fede come Giusta³¹. Ma le proporzioni e l'incasso di un materiale contrastante sulla superficie su cui doveva risaltare, indicano che a questa croce si è voluta dare una ulteriore valenza emblematica. La croce è inserita all'interno della leonessa, quasi a formare un scudo; nella seconda metà del XII secolo lo scudo con il leone rampante diventa in tutte le opere letterarie latine, francesi e anglo-normanne, lo scudo stereotipo del cavaliere cristiano³², così come il cervo è raffigurato in numerosi scudi e sigilli ecclesiastici. L'insieme ricorda il sovrapporsi di figure d'arme: la leonessa include il cervo, la coda genera una sorta di clipeo o scudo rotondo che contiene l'insegna crociata in risalto cromatico³³. La leonessa è la Chiesa militante portavoce dell'insegna crociata e suggerisce quale deve essere il compito del cristiano.

4. La costruzione della cattedrale e gli eventi storici isolani e d'oltremare

Dall'analisi formale fin ora esposta possiamo passare a considerazioni di

³⁰ A partire dal XVII secolo, quando incisori e intagliatori per sopperire alla mancanza del colore nelle loro opere tipografiche in bianco e nero, inventarono un sistema per codificare i colori, il puntinato regolare equivalse all'oro o al giallo: G. De Crayencour, *Dictionnaire Héraldique*, voci *Pointilles*; *Or*; *Or in Symboles*, pp. 144-148, 256, 322, 426, 469, figg. 784, M. 16; M. Pastoureau, *Figures de l'héraldique*, p. 47.

³¹ R. Coroneo, *La cattedrale di Santa Giusta*, p. 17; C. Sanna, "L'architrave con i leoni", p. 188.

³² M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, p. 44.

³³ Sulla cromia della decorazione architettonica: M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, in particolare pp. 127, 132.

carattere generale che, per quanto banali possano sembrare, hanno valore fondamentale e spesso vengono disattese: il senso dell'opera artistica dipende dal tempo in cui essa venne creata. Per poter comprendere in maniera adeguata le singolarità di una rappresentazione, dobbiamo tenere presente come all'interno di una iconografia seriale (i leoni accoppiati, affrontati, fianco a fianco) l'immagine che esprime una innovazione o singolarità scaturisce o da una pura invenzione creativa, il cui momento d'origine è spesso non rintracciabile, o più frequentemente dalla tensione di un contesto particolare³⁴. La singolarità della rappresentazione dell'architrave della Santa Giusta si focalizza in particolar modo nella grande croce esposta nella leonessa. Insomma, essa si palesa come un'insegna, un'insegna santa. Il punto è proprio questa scelta allusiva, di cui si devono rintracciare le motivazioni. Dobbiamo quindi allargare il campo della ricerca al momento storico in cui l'ideazione e la realizzazione delle sculture vide la luce.

Nuovi studi sulla formazione della diocesi ecclesiastica del giudicato di Arborea sono stati portati avanti da Corrado Zedda e Raimondo Pinna; in particolar modo mi soffermerò sui fatti storici riguardanti la nascita della diocesi di Santa Giusta³⁵ e di conseguenza l'erezione della sua cattedrale, poiché ritengo che questo importante evento sia una delle cause che portarono alla ideazione della singolare iconografia dei leoni dell'architrave. Molto in sintesi questi sono i fatti: il Giudicato di Arborea, legittimato da papa Gregorio VII (1020/25 - † 1085), alla fine dell'XI secolo avrebbe ottenuto la sua provincia ecclesiastica.

Papa Urbano II (1040 - † 1099) concesse nel 1092 la legazia sulla Sardegna all'arcivescovo di Pisa Daiberto (1050 ca. - † 1105) è probabile che in questa data venisse nominato anche il primo arcivescovo del Giudicato di Arborea. Daiberto presiedette il sinodo di Torres del 1093³⁶, che segnò l'esordio del terzo arcivescovo sardo, quello arborense, e l'elevazione della diocesi di Arborea in archidiocesi; ad essa vennero subordinate le diocesi suffraganee di Usellus, Terralba e Santa Giusta. Il primo vescovo documentato di Santa Giusta è

³⁴ J. Baschet, *Inventivité*, pp. 106-107.

³⁵ R. Pinna, "I confini della diocesi di Santa Giusta dall'istituzione all'unione con l'archidiocesi di Arborea", pp. 5-74; C. Zedda - R. Pinna, "In margine a M. Vidili, cronotassi documentata degli arcivescovi di Arborea dalla seconda metà del secolo XI al Concilio di Trento", pp. 377-378, nota 39; R. Coroneo, *La Cattedrale di Santa Giusta*, p. 13; C. Zedda - R. Pinna, "La diocesi di Santa Giusta nel Medioevo", pp. 25-34; Idem, "La nascita dei Giudicati. Proposta per lo scioglimento di un enigma storiografico", pp. 27-118.

³⁶ *Lettere originali del Medioevo latino, VII-XI sec.*, vol. II.1, *Francia: Arles, Blois, Marseille, Montauban, Tours*, doc. 12, pp. 111-119; R. Turtas, "L'arcivescovo di Pisa legato pontificio e primate di Sardegna nei secoli XI-XIII", pp. 183-253; P. Tola, *Codice Diplomatico della Sardegna*, I, sec. XI, doc. XVIII, pp. 162-163.

Augustinus, che presenziò nel 1119 alla conferma della donazione dei beni da parte dell'arcivescovo di Cagliari Guglielmo al monastero di San Vittore di Marsiglia³⁷. È da rilevare inoltre lo stretto legame dei vescovi di Santa Giusta con la dinastia regnante arborese, con la quale essi collaboravano con una sorta di attività di cancellierato. In relazione di questo legame si è ipotizzato che la cattedrale venisse costruita per volontà del giudice e officiata dal vescovo di sua fiducia.

L'istituzione dell'archidiocesi del Giudicato di Arborea e della diocesi di Santa Giusta possono essere i fatti che stimolarono l'ideazione iconografica dei leoni dell'architrave della cattedrale. Ma, la ancor più singolare dimensione della croce che segna la leonessa/Chiesa va riferita, a mio parere, ad un'altra suggestione evocata da alcuni eventi non più di storia locale, e che in quegli stessi anni dovevano mobilitare tutta la cristianità.

Il 27 novembre del 1095 Urbano II, al termine del concilio regionale di Clermont in Alvernia, indirizzò l'aristocrazia guerriera francese verso la guerra per la liberazione dei territori dell'Oriente cristiano in mano dei Musulmani. Nel suo appello incitò i cavalieri a farsi araldi di Cristo, contro la stirpe malvagia dei

(...) Turchi, gente che viene dalla Persia e che ormai ha moltiplicato le guerre occupando le terre cristiane sino ai confini della Romania uccidendo molti e rendendoli schiavi, rovinando chiese, devastando il regno di Dio (...) Per la qual cosa insistentemente vi esorto anzi non sono io a farlo, ma il Signore affinché voi persuadiate con incitamenti continui, come araldi di Cristo, tutti, di qualunque ordine (cavalieri e fanti, ricchi e poveri), affinché accorrano subito in aiuto ai cristiani per spazzare dalle nostre terre quella stirpe malvagia (...)³⁸.

Era presente anche Daiberto, la sua firma si trova in calce alla bolla papale del 22 luglio 1096, con la quale si confermava la donazione che Raimondo di Saint-Gilles faceva dei suoi beni all'abbazia omonima prima di partire per la Terrasanta. La mobilitazione fu seguita in tutta l'Europa e sfociò nel 1099 nell'*iter-peregrinatio*, nella spedizione militare in Terrasanta, e nella conquista il 15 luglio di quell'anno di Gerusalemme. La spedizione sarà poi definita prima crociata. La figura e l'attività di Daiberto è stata ampiamente indagata dal Matzke, il quale mette in luce come nell'occasione, o poco dopo, il concilio di Bari nell'autunno del 1098 Urbano II lo designasse Legato pontificio presso l'armata dei crociati. Centoventi navi salparono verso la Terrasanta alla fine

³⁷ Su tutta la intricata vicenda di questa donazione: C. Zedda, "«Amani »judicis»" o «a manu judicis»?», pp. 5-42.

³⁸ Fulcheri Cartonensis, *Historia Hierosolymitana (1095-1127)*, pp. 130-138.

dell'inverno o all'inizio della primavera 1099. Daiberto fu il capo spirituale e militare della spedizione, e successivamente il primo patriarca latino di Gerusalemme riconosciuto dalla Santa Sede. Scrive il Matzke

Anche il numero e la composizione dei partecipanti [alla spedizione] sono connesse soprattutto con la durata del periodo di preparazione: quante più furono le navi e quanto più ampio l'ambito delle persone e delle città partecipanti, tanto più a lungo dovevano durare la costruzione e l'equipaggiamento delle navi (...) prevale tuttavia l'impressione che accanto ai crociati pisani e della Tuscia viaggiassero anche quelli di altre regioni. Sono attestate soprattutto navi genovesi (...) Ma anche Italiani meridionali e perfino Ravennati;

e un po' prima di questi passi

Sul periodo successivo al ritorno di Daiberto dal grande viaggio in Francia nell'autunno del 1096 si trovano per una prima fase solo poche testimonianze. Soltanto il provvedimento per la definizione della situazione del monastero arcivescovile di San Rossore, nel luglio del 1098, cade in questo lasso di tempo. Se Daiberto fu attivo come legato in Sardegna o maggiormente presente a Pisa dopo la sua lunga assenza – forse anche per la preparazione della spedizione pisana per la crociata – è destinato a rimanere nell'ambito delle semplici supposizioni³⁹.

Pur rimanendo nell'ambito delle semplici supposizioni non possiamo escludere una presenza attiva dell'arcivescovo nell'isola, volta a promuovere e raccogliere aderenze alla santa causa della crociata.

Tenendo presente l'atmosfera di grande fervore che l'appello all'*iter-peregrinatio* in Terrasanta suscitò, possiamo supporre che la realizzazione dell'architrave con i leoni avvenisse poco prima o immediatamente a ridosso del 1099, e dalla costituzione nel 1110 del Regno di Gerusalemme. Secondo alcuni studiosi è più o meno in quest'epoca che ebbe origine l'araldica vera e propria, anche in relazione ai motivi dipinti sugli scudi e sugli stendardi dei cavalieri e dei crociati, e in prima istanza quello della croce⁴⁰.

La croce incisa araldicamente sulla leonessa/Chiesa è forse qualcosa di più di una dichiarata aderenza spirituale alla crociata; potrebbe essere il segno di dichiarata partecipazione effettiva ad essa. Il carattere araldico potè scaturire

³⁹ M. Matzke, "Pisa, l'arcivescovo Daiberto e la I crociata", pp. 144-149; S. P. P. Scalfati, "Pisa e la Corsica", pp. 202-207; F. Cardini, "Pisa la Terrasanta e il vicino Oriente", pp. 222-227; M. Matzke, "Boemondo e Daiberto di Pisa"; F. Cardini, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, pp. 30-33, 41-42, 85-106.

⁴⁰ G. De Crayencour, *Dictionnaire*, cfr. voci *Croisades*; *Croix*, pp. 115-116, 119, 162, fig. 706 a p. 417; M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, in particolare p. 194.

dalla suggestione esercitata dall'insegna di stoffa rossa che i pellegrini *crucisignati* portavano cucita o ricamata sulle vesti: il *signum super vestem* indicava che il crociato era disposto a versare il proprio sangue in riscatto di quello versato da Cristo. A partire dal XII secolo la consegna della croce entra a far parte di un rito liturgico della Chiesa. Nella *crucisignatio* il pellegrino pronunciava solennemente il suo voto davanti all'altare; solennemente il suo voto; il vescovo officiante lo segnava sulla fronte e gli consegnava il distintivo della croce e il bordone, il bastone del pellegrino. Durante la prima crociata i cristiani che trovavano la morte in Terrasanta mostravano frequentemente la croce impressa sui corpi⁴¹.

Nelle rappresentazioni miniate delle battaglie contro gli infedeli i cavalieri cristiani ostentano la croce anche sugli stendardi e sugli scudi: una croce rossa su campo bianco. Gli esempi sono tantissimi, ne indichiamo uno in particolare della metà del XII secolo: la miniatura del codice dell'*Historiae Hierosolymitanae* del 1190 circa (ms Vat. Lat. 2001, f.1), che raffigura *L'imperatore Federico Barbarossa in vesti da crociato* con accanto un grande scudo a mandorla, bordato di rosso con borchie, campo bianco disseminato di piccolissimi cerchielli rossi, caricato di croce latina rossa (fig. 6)⁴². La *Storia* fu scritta, a partire dal 1107, dal monaco Roberto di Saint-Rémy di Reims, che nel 1095 si trovava a Clermont. Un sostegno alla nostra ipotesi può inoltre fornirlo la nuova trascrizione e interpretazione che Mauro Dadea ha fatto dell'epigrafe di consacrazione della chiesa palatina di Santa Maria di Ardera (1107), nel Giudicato di Torres.

⁴¹ Sulla suggestione della croce a partire dalla prima crociata: M. Pastoureau, "La conchiglia e la croce: emblemi dei crociati", pp. 131-137.

⁴² F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, p. 59; A. Barbero – C. Frugoni, *Medioevo. Storia di voci racconto di immagini*, pp. 221, 223-224, fig. 11.



Fig. 6. Federico Barbarossa in vesti da crociato.
Miniatura del ms Vat. Lat. 2001, f. 1.

Lo studioso ritiene infatti che le ultime parole ALTARIS / LAPIS DE SEP vadano sciolte con *altaris / lapis de Sep[ulchro] Domini*, in riferimento alle reliquie del Santo Sepolcro custodite nell'altare. Siamo dunque negli stessi anni in cui si pose in opera l'architrave della Santa Giusta; mentre la presenza di reliquie provenienti dal Santo Sepolcro sembrerebbe suggerire «un possibile legame della famiglia regnante turritana con il movimento crociato»⁴³ e in ogni caso indica una partecipazione spirituale e culturale a quel movimento.

⁴³ M. Dadea, "L'epigrafe di consacrazione della chiesa palatina di Ardara e una possibile reliquia di Terrasanta nel giudicato di Torres", pp. 371-378. Sulla tematica del pellegrinaggio in Terrasanta e l'importazione di reliquie: C. Nonne, "La chiesa di Santa Lucia di Usellus. Contributo all'architettura romanica sarda", pp. 161-186; N. Usai, "Le cassette-reliquiario: dalla Terra Santa alla Sardegna", pp. 47-59. D'altra parte si è prospettata l'ipotesi che le lastre a figure umane del Sant'Antioco di Sulcis (primi decenni dell'XI sec.), raffigurino scene tratte dall'*Esodo*, in relazione ad una partecipazione o all'invio di aiuti, del giudice di *Calari* Torcotorio (post 1015), per la ricostruzione degli edifici sacri di Gerusalemme in mano ai Fatimidi. Per gli anni successivi diversi documenti attestano il pellegrinaggio dei giudici sardi in Terra Santa: M.C. Cannas, "Le lastre marmoree di Sant'Antioco con figure umane", pp. 79-114.

5. Il capitello con protomi rovesciate di Moro e di orso

Relativamente alla Santa Giusta, alle considerazioni storiche dobbiamo legare altre due singolarità: una è di carattere figurativo. La maggior parte dei capitelli che sormontano le colonne della cripta e dell'aula sono di spoglio, databili a partire dalla fine del I secolo sino alla fine del VI; quasi tutti vennero parzialmente rielaborati dalla maestranza romanica. Le tipologie spaziano dal corinzio, allo pseudocorinzio, al composito, allo ionico⁴⁴.

Il capitello che si imposta sulla prima colonna a destra del presbiterio elevato mostra il *kalathos* rielaborato sul modello corinzio classico, con una doppia corona di quattro foglie lisce con cime ricurve. Sotto le tre foglie del primo giro sono scolpite a bassorilievo tre protomi capovolte: una umana; una di orso: il pelame sul capo è reso a striature, le orecchie rotonde, il naso largo, le fauci aperte e digrignanti, purtroppo in gran parte abrase, ma se ne conserva un tratto a sinistra con denti aguzzi; la terza, pure umana, è di proporzioni ridotte e sembra sommare un po' le caratteristiche delle altre due (figg. 7 a, b, c).



Fig. 7 a. Santa Giusta. Cattedrale di Santa Giusta (fine XI – primi XII sec.). Capitello del presbiterio, *Viso di Moro rovesciato*, (Curreli, 2009. Foto di A. Ruggeri).

⁴⁴ G. Nieddu - R. Zucca, *Othoca. Una città sulla laguna*, pp. 150, 273, n. 22, tav. LXXIII; R. Coroneo, "La Cattedrale di Santa Giusta", pp. 16-17; E. Curreli, "I capitelli", pp. 176-177, D6, figg. 289-290, (non vi si prende in esame la totale iconografia del capitello qui analizzato).



Fig. 7 b. Santa Giusta. Cattedrale di Santa Giusta (fine XI – primi XII sec.). Capitello del presbiterio, *Protome di Orso rovesciata*. (Foto di A. Ruggeri).



Fig. 7 c. Santa Giusta. Cattedrale di Santa Giusta (fine XI – primi XII sec.). Capitello del presbiterio, *Viso antropomorfo rovesciato*. (Foto di A. Ruggeri).

Credo che il capitello venisse rielaborato successivamente alla sua messa in opera, infatti la punta delle foglie venne risagomata in funzione dell'immagine. La faccina più piccola è direttamente ricavata dall'estremità carnosa della foglia, dettaglio evidente se la si osserva lateralmente. La posizione rovesciata della testa umana più grande si accompagna a caratteristiche anatomiche uniche rispetto al nutrito panorama di quelle che ornano le chiese romanico-gotiche isolate. Mostra, in comune con le altre due, grandi occhi all'ingiù con pupilla evidenziata, attaccati alla radice di un lungo naso (quello dell'orso è più largo) leggermente storto; gli occhi sono resi espressivi dall'incisione lineare delle sopracciglia, o piuttosto da due profonde rughe che ne seguono la curvatura superiore. La particolarità sta nella bocca molto grande e attaccata alla base del naso; contrariamente alla stilizzazione canonica a fessura è carnosa e sporgente, definita da un elemento tubolare continuo; dal labbro inferiore la punta della foglia va slargandosi occultando in parte il mento, dando quasi l'idea di una lunga e liscia barba. È evidente che l'insieme dei tratti del viso è volutamente caricaturale.

L'immagine umana capovolta a figura intera è frequente nell'arte medievale occidentale, indica un disequilibrio, una condizione di inferiorità⁴⁵: sia che si tratti della rappresentazione di giocolieri (comunque personaggi ai limiti della società), sia che si tratti della caduta simbolica dell'uomo nel peccato, all'Inferno⁴⁶. A questa condizione il viso della Santa Giusta associa una bocca grande con gonfie labbra, anch'esse indice di malvagità. È una delle caratteristiche del diavolo; appare, infatti, in una descrizione all'inizio del V libro delle *Storie* di Rodolfo il Glabro (985 ca – 1047 ca) (XI sec.): «(...) il viso emaciato, occhi scuri e tenebrosi, la fronte rugosa e aggrinzita, le narici schiacciate, la bocca prominente, le labbra tumide, il mento sfuggente (...)»⁴⁷.

⁴⁵ G. De Chameaux – S. Stercks, *I simboli*, pp. 360-366, tavv. 83-84, 122, 124, 129-131, 138, 140, figg. 149-151, 154-155; B. Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, pp. 203-209.

⁴⁶ In Sardegna si hanno esempi in un peduccio degli archetti del fianco settentrionale della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova (1261/1289) e nell'architrave del portale di facciata del San Michele di Siddi (seconda metà del XIII sec.): R. Coroneo, "Struttura e decoro dei portali nelle architetture romaniche sarde", p. 288; Idem, *Architettura romanica*, sch. 139, p. 246; R. Serra, *La Sardegna*, p. 378; M.C. Cannas, "Alcuni aspetti della decorazione scultorea dell'ex-cattedrale di San Pantaleo in Dolianova: il busto del «giudice» d'Arborea Mariano II de Bas-Serra", p. 204. Un'illustre rappresentazione è quella di uno dei soldati a guardia del sepolcro di Cristo, scolpito nel pulpito di Maestro Guglielmo (1159-1162). Mentre tre di essi dormono, un quarto viene afferrato e scaraventato a testa in giù da un piccolo, ma robusto diavolo sghignazzante: A. Milone – R. Coroneo, "Il pulpito di Guglielmo", schh. 1820-1829, pp. 598-601; 2, *Atlante*, pp. 870-875; R. Serra, *Sardegna romanica*, pp. 304-314, fig. 359.

⁴⁷ Rodolfo Il Glabro, *Storie dell'Anno Mille*, p. 153: «(...) una notte, prima dell'ora di mattutino, vidi apparire di fronte a me, in fondo al letto, un mostriciattolo dall'aspetto ripugnante. Mi

Tuttavia il tipo fisionomico della testa di Santa Giusta più che all'incarnazione di un demone sembra rimandare a tratti umani esotici, al viso di un Moro. Un confronto iconografico possiamo stabilirlo, con diverse sculture attribuite a artisti svevi o svevi capuani e miniature, anche se di epoca più tarda. Citiamo il capitello della cattedrale di Troia (entro il 1229), conservato al Museo Diocesano, con figure angolari tra cespi di foglie, tra cui quella resa con tratti fisionomici realistici di un Moro (fig. 8).



Fig. 8. Troia. Cattedrale della Beata Vergine Assunta in Cielo. Capitello con *Teste angolari* (1240 ca). Museo Diocesano.

E ancora le teste di Moro conservate all'Heim Gallery di Londra (1240 ca); del Museo Civico Fiorelli di Lucera, e il Saraceno di un capitello della cattedrale di Matera, ultimata nel 1270⁴⁸. Né si può escludere totalmente che l'immagine

sembrava, per quanto potei appurare, che fosse di statura non molto alta; il collo appariva gracile, il viso emaciato, gli occhi scuri e tenebrosi, la fronte rugosa e aggrinzita, la narici schiacciate, la bocca prominente, le labbra tumide, il mento sfuggente e stretto, la barba caprina, le orecchie villose e appuntite, i capelli irti e arruffati, i denti aguzzi, il cranio a punta (...). Nelle *Storie* compaiono più volte gli infedeli e malvagi Saraceni. Cfr. inoltre G. Duby, *L'Anno Mille. Storia religiosa e psicologia collettiva*, pp. 109-113.

⁴⁸ P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, p. 121, figg. 1-2, 15; M. S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, pp. 134, 138-139, figg. 179-180, 192-193, 251. Per la testa di moro nell'araldica: M. Pastoureau, "La conchiglia e la croce", p. 137; H. Zug Tucci, "Un linguaggio feudale: l'araldica", pp. 856-857. Nel 1281 è attestata la prima comparsa, a noi nota, dello scudo dei "quattro Mori" accantonati in una croce rossa nella bolla plumbea della cancelleria reale catalano-aragonese di Pietro il Grande (1276-1285). La più antica testimonianza è la sua rappresentazione nello *Stemmario di Gelre* (tra il 1370 e il 1386), conservato nella Biblioteca Reale di Bruxelles. L'immagine divenne lo stemma ufficiale della Regione autonoma della Sardegna, adottata il 19 giugno 1950: B. Fois, *Lo stemma dei quattro Mori. Breve storia dell'emblema dei Sardi*; L. D'Arienzo, "Lo stemma dei «quattro mori» per la Deputazione di Storia Patria per la Sardegna", pp. 11-19; Eadem, "Lo scudo dei quattro mori", pp. 199-206; Eadem, "Lo scudo dei «quattro mori» e la Sardegna", pp. 252-292. Per quanto riguarda la scultura indichiamo un viso

potesse trarre ispirazione da qualche oggetto antico trovato in loco: ad esempio, sul tipo degli scarabei fenici rinvenuti in tombe della necropoli di *Is Forrixeddu*. In diaspro, raffigurano dei visi dai tratti di tipo africano, con grosse labbra; in uno, in particolare, oltre ai due visi visti di profilo, è incisa una testa umana barbata circondata da protomi animali due cinghiali e due leoni; è facile credere come queste immagini pagane rappresentassero per l'uomo medievale un prototipo di malvagità⁴⁹.

Nel lato opposto a quello dove è scolpita la testa del Moro è la protome d'orso, cioè il suo diabolico corrispettivo animalesco. Non solo, essa rappresenta anche il contrapposto dell'immagine dei leoni dell'architrave. Come si è suaccennato, a partire dal Mille l'orso incarna il male, verrà cacciato, domato, sbranato dai cani per il divertimento degli uomini; spesso verrà associato a culti pagani⁵⁰. A carnevale i travestimenti da orso erano connessi allo spirito dei morti⁵¹.

In Sardegna, testimonianze iconografiche si datano ad epoca successiva rispetto all'immagine del capitello⁵², ma il carattere malefico della belva era

con labbra molto pronunciate e copricapo piumato, intagliato in una mensola lignea reinserita nell'odierno tetto della Santa Maria sita in agro di Villamar (documentata a partire dal 1629, ma di impianto medievale), databile non oltre la prima metà del XV secolo. La mensola è associata ad altra testa umana con particolare copricapo. Secondo C. Galleri, ACSC, schh. 20/00073720-00073721 potrebbero rimandare ai Magi; Idem, *Francesco Pinna, un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna*, p. 30, nota 17. Cfr. inoltre M.C. Cannas, *Gli affreschi dell'arcata absidale: "Triumpho de Los Santos"*, nota a p. 35.

⁴⁹ G. Nieddu - R. Zucca, *Othoca*, pp. 112, 296-297, tavv. XCVI-XCVII. I rimandi si possono spingere ancora più indietro; ad esempio al bronzetto di un cantore (1200 - 900 a. C.), definito «dai forti caratteri negroidi» per via delle labbra tubolari assai pronunciate, ritrovato negli scavi del nuraghe Santa Lulla di Orune: M.A. Fadda, *Nel segno dell'acqua: santuari e bronzi votivi della Sardegna nuragica*, pp. 47-48, fig. 70.

⁵⁰ M. Pastoureau, *L'orso*, in part. pp. 77-78, 158, nota 57, 161-187, 198-199, 205, 210-211, 218-219. L'associazione dell'orso con la figura dei pagani si trova ad esempio nel poema allegorico *Le Tornoiement de l'Antéchrist* (tra il 1235 e il 1240), di Huon de Méry, consultabile in rete <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4210j/f3.image>>, riediz. del 1977 dell'ediz. di Reims 1841, vv. 34-51, in part. vv. 51-56, pp. 16-21.

⁵¹ «Vergognosi giochi con l'orso» e maschere demoniache vengono condannati già nell'VIII secolo dall'arcivescovo Incmaro di Reims, e nella più antica menzione di un carnevale urbano, quello di Roma del 1146, è descritta l'uccisione di un orso, probabilmente una caccia rituale in cui un uomo era travestito da questo animale: Incmaro Di Reims *Capitula Synodica*, V, in PL 125, col. 776-777. Cfr., inoltre Ph. Walter, "L'orso e l'arcivescovo. Maschere e mascherate in Incmaro di Reims e in Aldaberone di Laon", pp. 359-374; F. Morenzoni, "Le monde animal dans le Universo de Guillaume d'Auvergne", pp. 211-214; Jean Dominique Lajoux, "Mascarade de village et culte de l'ours", pp. 45-55; Piercarlo Grimaldi, Davide Porporato, "Sistemi mitici e sistemi multimediali: la figura dell'orso lunare", pp. 541-549; J.-Cl. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, p. 240; Idem, *Religione, folklore e società nell'Occidente medioevale*, p. 208, nota 3, pp. 215-216, nota 19; C. Gaignebet - J.D. Lajoux, *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, pp. 78-87.

⁵² S. Antioco: da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire "Patrono della Sardegna", pp.

conosciuto anche tramite la circolazione letteraria: ne *La Passione di Sant'Antioco martire* (XI-XII sec.)⁵³, redatta per l'omonimo santuario sulcitano in possesso dei monaci dell'ordine vittorino di Marsiglia, una delle fiere aizzate dall'imperatore Adriano contro il Santo è appunto un orso. Scolpita dal vento e dalla pioggia è la gigantesca roccia di *Capo d'Orso* sul promontorio di Palau. La straordinaria immagine della belva era conosciuta fin dall'Antichità, Tolomeo (100 ca – 175 ca) ne parla relativamente alla costa orientale della Sardegna: *Ursi promontorium*⁵³.

Per quanto riguarda la faccina più piccola scolpita nel capitello della Santa Giusta, il discorso si fa più insidioso, soprattutto perché la parte inferiore del viso è completamente perduta. Ciò nonostante è chiaramente visibile la quasi totale identità con il viso del Moro, ad eccezione di due differenze sostanziali: le minuscole proporzioni, e il fatto che per essa si è sagomata la punta della foglia. Quest'ultima infatti non si diparte dal punto ove presumibilmente doveva trovarsi la bocca, ma si attacca direttamente sotto il viso. Si potrebbe pensare ad

121-137; G. Mele, "La «Passio» medievale di sant'Antioco e la cinquecentesca «Vida y miracles del benaventurat sant'Antiogo»", pp. 111-139; B.R. Motzo, "La Passione di S. Antioco", pp. 98-128. Non si può escludere, inoltre, che testi come i bestiari o trattati sulla natura circolassero nell'isola. Un esempio anche se di epoca posteriore è il *Ruralium Commodorum opus* (ove si trova l'immagine dell'orso) il più importante trattato di agricoltura medievale dovuto a Pietro de Crescenzi (1231-1321), reso pubblico nel 1305. Un codice (1435) del manoscritto latino è conservato alla Biblioteca Nazionale di Cagliari (P. Crescenzi, *Ruralium Commodorum opus*, BUC Ms. 82). Si è supposto che lo studioso fosse giunto in Sardegna, infatti, un «donnu Petru de Cressente» è citato tra i testimoni della scheda 438 de *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, pp. 294-295; B. Fois, "La legislazione giudiciale", p. 111; *Vestigia Vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo*, schh. 1-2, pp. 16, 146-148. Una cruenta caccia all'orso svoltasi in Sardegna è descritta nel *Partonopeus de Blois* (1170-1171 ca): S. Mulas, "Una caccia all'orso in Sardegna", pp. 49-54. Sul romanzo: P. Eley, *Partonopeus de Blois. Romance in the Making*, a cui rimandiamo per la bibl., in part. pp. 80, 86 nota 31, 116, 121, 130-132, 140-141, 146; A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, t. I, cap. IV, pp. 397-399 (datato al 1182-1185). I manoscritti del *Partonopeus de Blois* sono consultabili in rete, nel sito di Humanities Research dell'Università di Sheffield, nella ediz. di P. Ely - P. Simons et al. Il manoscritto che qui interessa è G, ff, 166-a,167b, vv. 11208- 1133: HRI Digital | HRI ONLINE. Sull'argomento M.C. Cannas, "Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell' Arborea e altri documenti (parte seconda)".

⁵³ E. De Felice, *La Sardegna nel Mediterraneo in base alla toponomastica costiera antica*, p. 84; P. Meloni, "La geografia della Sardegna in Tolomeo (Geogr. III, 3, 1-8)", p. 231. Per le immagini dell'orso, tra gli esempi più antichi citiamo uno dei peducci delle archeggiature esterne del fianco settentrionale della Santa Maria di Uta (seconda metà del XII sec.) dove l'orso è provvisto di collare (A. Pistuddi, "Un monumento campione: i peducci", pp. 298, 331, fig. 9. 91); è quindi una bestia domata, caratteristica che compare nella scultura proprio nel corso del XII secolo: M. Pastoureau, *L'orso*, pp. 206-211. Le stesse caratteristiche mostra l'orso scolpito in una mensola erratica (XIII – primi del XIV sec.), conservata alla pinacoteca Nazionale di Cagliari, con in più una zampa anteriore appoggiata su una sfera: A. Pasolini, "Le schede del materiale lapideo e degli stemmi", p. 168, LA 47.

una rappresentazione dello spirito larvale del Moro-orso.

A queste generali caratteristiche simboliche-allusive delle tre protomi dobbiamo associare la posizione che esse occupano nel capitello. La testa del Moro è scolpita sul lato che da all'ingresso principale ed è quindi immediatamente visibile; il suo corrispettivo animalesco-diabolico, l'orso, è collocato nel lato opposto; la faccina è posta verso la navatella. Nessuna delle tre effigi è rivolta verso lo spazio sacro dell'altare, dove si compie il momento più solenne della liturgia. Non è da escludere inoltre, che l'abrasione della protome dell'orso non sia dovuta a vetustà, ma sia il risultato di un gesto di voluta condanna dell'immagine perversa.

Quindi, se teniamo conto del momento storico in cui la cattedrale venne eretta, possiamo formulare un'ipotesi plausibile: nel capitello si voleva alludere alla sconfitta dei Musulmani in Terrasanta (testa rovesciata del Moro) e alla riconquista di Gerusalemme e del Santo Sepolcro?, o ancora alla riconquista nel 1113-1115, da parte delle forze alleate dei Pisani e del conte di Barcellona Ramón Berenguer III, delle Baleari in mano ai Saraceni? La vittoria sarebbe stata poi celebrata nel *Liber Maiolichinus*, in cui l'arcivescovo di Pisa esorta i suoi concittadini a prendere il segno della croce come emblema. Alla riconquista partecipò anche Saltaro, figlio del giudice di Torres Costantino I (1082-1124 + a. 1127) e di cui scrive il *Liber* (vv. 190-205). Un verso, inoltre, ci pare particolarmente indicativo: "«Presidet extreme Leo, clara propaga Leonis» (v. 59)⁵⁴. Seguendo l'ipotesi suaccennata, dovremmo dedurre che solo dopo questi straordinari eventi si pensasse di ricordare succintamente gli epiloghi vittoriosi della crociata o della riconquista, scolpendoli allusivamente sul capitello in questione.

6. La cripta

La seconda singolarità che riguarda la cattedrale di Santa Giusta è di carattere spaziale-architettonico, ed è stata già da lungo tempo messa in evidenza dagli studiosi: la cripta semipogeica su cui si innalza il presbiterio rappresenta un

⁵⁴ *Liber Maiolichinus, de gestis Pisanorum illustribus*, vv. 190-205, 1937-1939. Alla suggestione della grande vittoria riportata dai cristiani sui Mori delle Baleari, e alle gesta di Saltaro, figlio del giudice di Torres Costantino I (1082-1124 + a. 1127), è stata riferita dalla Poli la scena di "combattimento e battaglia" rappresentata nella lunetta (datata 1120-1130) del portale settentrionale della chiesa di San Gavino a Porto Torres: F. Poli, "Il portale medievale settentrionale della Basilica di San Gavino a Porto Torres (Sassari)", pp. 745-756; Eadem, "I simboli nelle sculture medievali del portale settentrionale della chiesa di San Gavino a Porto Torres", pp. 200-209; Eadem, *La basilica*, in part. figg. 50, 52.

unicum nel panorama dell'architettura romanica sarda. Come è stato giustamente fatto notare da Alessandro Ruggieri⁵⁵, per la sua erezione dovettero giocare un ruolo non solo motivi costruttivi di carattere statico/funzionale, ma anche motivi di carattere liturgico e non meno significativi motivi simbolici/allusivi.

È plausibile che durante lo scasso per le fondamenta della chiesa venissero alla luce antiche opere murarie e reperti di vario genere; infatti gli scavi della fine dell'Ottocento e quelli più recenti condotti a partire dal 1983, hanno rinvenuto tratti della struttura di un insediamento nuragico attivo tra la XIV e il IX secolo a. C. All'età fenicio-punica tra la fine del VII e la prima metà del VI secolo a. C. risale invece una cortina muraria all'esterno del fianco sudoccidentale. Sotto la cripta gli scavi hanno rinvenuto strutture di età tardo-punica⁵⁶.

I resti di strutture potrebbero essere stati identificati come la casa della giovane vergine e martire cristiana Giusta, che secondo la tradizione della *Passio* seicentesca (ma è possibile che la leggenda si formasse in età bizantina) venne rinchiusa dalla madre pagana in un carcere sotterraneo della *domus*. Alla sua morte fu deposta in quel luogo e in seguito vi furono seppellite le sue amiche Giustina ed Enedina. La casa fu poi trasformata in chiesa. Si è prospettato che sul luogo sorgesse inizialmente un edificio sacro, se non un vero e proprio *martyrium*, e che successivamente si pensasse alla costruzione di una cripta che alludesse al sotterraneo della loro sepoltura⁵⁷. Alla cripta si accedeva tramite una porta ubicata al lato del Vangelo, adiacente la rampa che conduce al presbiterio sopraelevato; mentre il varco di uscita, tutt'oggi praticabile, si trova nella medesima posizione al lato dell'Epistola.

Si può pensare, quindi, ad una volontà di rendere sperimentabile liturgicamente un percorso, un *itinerarium* spirituale che il fedele doveva spazialmente compiere per poter venerare le reliquie e che

⁵⁵ A. Ruggieri, "La cripta", pp. 143-158.

⁵⁶ G. Nieddu - R. Zucca, *Othoca*; F. Pinna, "Le preesistenze nell'area della cattedrale", pp. 47-52. Si è ipotizzata l'esistenza di un sacello relativo ai culti di Demetra e Core oppure di Astarte e Tanit. Al periodo repubblicano risalgono diversi oggetti e strutture poste sotto il sagrato della cattedrale.

⁵⁷ Alla fine dell'Ottocento, nella chiesa di Sant'Anna in Cagliari fu ritrovata un'urna con le ossa attribuite alle Sante. Mauro Dadea affaccia l'ipotesi che il loro culto, in realtà, fosse relativo a martiri africane le cui reliquie sarebbero state portate a Cagliari dai vescovi esiliati in Sardegna dal re vandalo Trasamondo fra il 507 e il 523, per poi essere traslate a Santa Giusta: M. Dadea, "La traslazione da Cagliari a Santa Giusta di alcune insigni reliquie delle santa Giusta Giustina ed Enedina vergini e martiri", pp. 157-195; P.G. Spanu, "Le fonti dei martiri sardi", pp. 187-188, nota 112; Idem, *Matryria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, pp. 26-28, nota 90; G. Nieddu - R. Zucca, *Othoca*, pp. 69-77, 131-132; R. Serra, *Sardegna*, p. 123.

contemporaneamente ricordasse suggestivamente l'esperienza devozionale vissuta dal pellegrino durante la visita alla tomba di Cristo nello spazio sacro del Santo Sepolcro. Si sarebbe costituita così una memoria simbolica. L'imitazione non solo di architetture e spazi degli *ipsissima loca*, dei santuari di Gerusalemme, ma anche delle liturgie che vi si celebravano ebbe grande diffusione nel Medioevo proprio grazie alle narrazioni, ai racconti dei pellegrini ritornati in patria dopo il lungo viaggio oltremare. Per esempio «l'atto di pregare camminando in cerchio all'interno dell'anello porticato della basilica dell'Anastasis, poteva essere riprodotto in relazione con spazi architettonici ed elementi sostitutivi, creati proprio per facilitare un processo di imitazione»⁵⁸. Durante il Venerdì Santo l'adorazione della croce si svolgeva nella piccola cappella *post crucem* addossata al Golgota, strutturata in modo da soddisfare le esigenze liturgiche di un gran numero di pellegrini. Secondo lo schema martiriale era dotata di due porte laterali: i fedeli entravano da una apertura, passavano e si inchinavano davanti alla sacra reliquia, poi uscivano dall'altra porta. Questo circuito processionale viene annotato nei diari dei pellegrini redatti a partire dalla conquista franca del 1099. Il renano Teodorico nel suo *Libellus de Locis Sanctis* del 1172, ma ampiamente ispirato a un precedente *Compendium* andato perduto, descrive le due porte della cella del Sepolcro al centro dell'Anastasis; attraverso una si accedeva alla tomba e dopo che i pellegrini avevano recitato le preghiere venivano fatti uscire dall'altra⁵⁹. L'accento è posto nel rapporto tra il passaggio circolare dal fuori e dentro la tomba. Inoltre, gli usi e cerimonie liturgiche celebrate nel Santo Sepolcro si arricchivano in Occidente di elaborazioni specifiche legate a vicende locali, a culti per le reliquie, memorie di vescovi e santi patroni.

Tenendo conto del clima religioso e culturale in cui vide la luce la cattedrale di Santa Giusta, la possibilità che l'ideazione della croce come insegna sulla leonessa/Chiesa possa scaturire dai riflessi propagandistici per la crociata di liberazione del Santo Sepolcro in mano agli infedeli si fa più convincente. A tal proposito cito le parole di Michel Pastoureau «Un ouvrage d'héraldique si est pas seulement didactique; quels que soient l'époque et le milieu qui l'ont produit,

⁵⁸ R. Salvarani, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo*, in part. pp. 12-14, 55-56, 64-67, 119, 123, 129, 133-140; A. Peroni, "Ordo et mensura nell'architettura altomedievale", in part. p. 1082; E. Pagella, "Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico", pp. 473-511; P. Piva, "L'ubicazione del sepulcrum nelle chiese romaniche dell'Italia del Nord: alcune ipotesi", pp. 183-199; C.D. Fonseca, "L'Oriente negli Itinera Hierosolymitani Crucesignatorum", pp. 177-200.

⁵⁹ Teodorico, *De locis Sanctis*, (1175), pp. 309-385, in part. 320-321, «Ambedue le porte hanno severissimi custodi che non lasciano entrare insieme non meno di sei e non più di dodici»; F. Cardini, *In Terrasanta*, pp. 198, 393; R. Salvarani, *La fortuna*, pp. 95-96, 130, 151.

il est toujours aussi plus ou moins militant»⁶⁰. Conseguentemente si può trarre una considerazione di carattere generale: la Sardegna in quest'epoca appare decisamente informata delle esperienze politiche, religiose, culturali e artistiche che circolavano nel Mediterraneo. Incisiva dovette essere l'influenza del pensiero di Daiberto la cui energica azione riportò, come ha ben evidenziato Roberto Coroneo, l'isola di Corsica a lui affidata (1088-1105) da Urbano II, a un rinnovamento spirituale al quale possiamo legare la fioritura di sculture architettoniche nelle chiese corse⁶¹.

Dal punto di vista architettonico la costruzione della cattedrale di Santa Giusta si allinea al gusto delle più importanti chiese toscane, tra cui spiccano quelle pisane: ovviamente la cattedrale di Santa Maria, e la chiesa di San Sisto fondata nel 1087, ambedue edificate grazie anche al bottino di guerra delle vittorie pisane sui Saraceni. San Sisto sarebbe stata edificata proprio in memoria della vittoria navale di al Mahdiyah in Tunisia e consacrata nel 1133. Nel *carne pisano* che ne ricorda le gesta (contenuto nel codice 3897-3919 della Bibliothèque Royale du Béguet, XII sec.), si cita anche la Sardegna (v. 31)⁶². Sembra, quindi, che anche per l'isola gli eventi vittoriosi dei cristiani sui musulmani costituissero un punto di non secondaria importanza da cui prendere le mosse per la costruzione di grandi chiese, nelle quali eternare con rappresentazioni figurate quelle stesse vittorie.

7. Conclusioni

In conclusione, sono concorde con l'ipotesi recentemente formulata che al giudice di Arborea si debba la volontà di far erigere la cattedrale, probabilmente ultimata entro il primo quarto del XII secolo. Si deve ritenere però che il giudice demandasse al vescovo o comunque a un dotto ecclesiastico l'ideazione del tema scultoreo dell'architrave del portale di facciata. Alla base della volontà di edificare la cattedrale sta la nascita della diocesi di Santa Giusta, ma alla base dell'iconografia del portale sta un evento di enorme importanza per la cristianità: la riconquista della Terrasanta da parte dei cavalieri crociati.

⁶⁰ M. Pastoureau, *Prefazione*, p. IX.

⁶¹ R. Coroneo, "La pace degli animali", pp. 180-183; Idem, *Chiese romaniche della Corsica*, in particolare p. 97; Idem, "Il peccato e l'eterna lotta fra il bene e il male un percorso iconografico nella scultura romanica della Corsica", pp. 109-124.

⁶² G. Scalia, "Il carne pisano sull'impresa contro i saraceni del 1087", pp. 565-627; R. Coroneo, "La cattedrale di Santa Giusta", p. 14. I Saraceni sono assimilati all'Anticristo al dragone infernale, a Satana; mente ai vv. 161-164 leggiamo: «Jussit portas aperire / et leones solvere, / ut turbarent christianos / pugnantes improvide, / sed conversi sunt leones / ad honorem glorie: / nam vorarunt Saracenos / in laude victoriae».

Allo stato attuale delle conoscenze è impossibile stabilire se questo evento influì per diretta partecipazione dei committenti alla straordinaria vittoria oppure per suggestione dovuta agli stimoli di uno degli attori che lo vissero in prima persona: Daiberto arcivescovo di Pisa e futuro patriarca del Regno latino di Gerusalemme; o ancora per suggestione dovuta ai racconti di comuni pellegrini che intrapresero il viaggio verso gli *ipsissima loca*, liberati dal giogo musulmano degli infedeli. Arduo è inoltre identificare i nomi in gioco delle due personalità committenti. Se consideriamo come possibili date per l'esecuzione il torno di anni tra il 1099 e il 1120 circa, abbiamo documentato il vescovo Augustinus nel 1119; i giudici Torbeno de Lacon-Zori, la cui unica menzione è del 15 ottobre 1102; Comita I de Orrù, giudice di fatto di cui si hanno notizie nel 1102; Costantino I, di cui si ricordano le donazioni verso il 1110 di diverse chiese ai monaci benedettini, tra le più importanti è il santuario di Santa Maria di Bonarcado, donato ai monaci camaldolesi affiliati al San Zenone di Pisa⁶³.

Al prestigioso progetto costruttivo della Santa Giusta, doveva corrispondere altrettanta perfezione nell'esecuzione delle immagini scolpite nell'architrave. È plausibile che i committenti affidassero l'opera ad uno scultore attivo nella maestranza della fabbrica, e probabilmente proveniente dal cantiere della cattedrale di Pisa. L'artista mostra una sostanziale aderenza al naturalismo nell'anatomia dei leoni, che sorregge, per una precisa volontà intellettuale e stilistica, la verità simbolica dell'immagine. Non ritroviamo altrove in Sardegna opere dovute alla mano di questo *Magister*, al quale possiamo forse attribuire le altre sculture romaniche della cattedrale: il capitello figurato e ciò che rimane delle lastre marmoree di una recinzione presbiteriale. I frammenti di quest'ultima mostrano una decorazione ad intreccio di linee curve e rette in rilievo, a formare un complesso disegno di cerchi, quadrati, croci patenti, piccole croci e fiori quadripetali. Qui le croci sono però in rilievo e gli inserti cromatici dovevano occupare i piccoli spicchi incassati nei bracci e gli spazi vuoti di risulta tra le figure geometriche dovevano ospitare tasselli lapidei in contrasto cromatico⁶⁴.

Infine, dobbiamo ricordare che l'opera d'arte non trasmette soltanto un significato da decifrare, ma crea anche un effetto di richiamo. Le immagini

⁶³ M. Vidili, *Cronotassi documentata degli arcivescovi di Arborea, dalla seconda metà del secolo XI al concilio di Trento*, p. 176; *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, sch. 1, pp. 5-11; R. Turtas, "I giudici sardi del secolo XI: da Giovanni Francesco Fara, a Dionigi Scano e alle Genealogie Medioevali di Sardegna", pp. 264-269; F.C. Casula, "Serie cronologica dei re giudici di Arborea (1)"; L.L. Brook - F.C. Casula, "Casate indigene dei giudici di Arborea (1-2)", pp. 58, 74-75, 163-164, lemmi I, 15-16, 20.

⁶⁴ C. Sanna, "La lastra con cerchi intrecciati", pp. 179-182; R. Coroneo, "Per la conoscenza", pp. 179-182. Al IX-X secolo viene datata in G. Nieddu - R. Zucca, *Othoca*, pp. 140-141, 153, nota 66

dell'architrave non hanno solo una funzione parenetica rivolta all'esortazione verso la giustizia, verso la lotta contro l'infedele, ma anche quella di catturare lo spettatore nella sua struttura di fascinazione. Secondo la teoria delle Tre visioni di sant'Agostino (corporea, spirituale e intellettuale; si arriva alla conoscenza tramite sensi, immaginazione e intelletto) si arriva ad una sensazione dell'anima⁶⁵.

La sensazione dell'anima del fedele che giungeva sul limitare del portale della Santa Giusta era stimolata non solo dalla visione dei leoni dell'architrave, ma anche dal *signum salutis* che spiccava sulla leonessa/Chiesa; dai leoncini scolpiti negli strombi delle mensole fogliacee, che si incurvano grifagni tra i caulicoli e si sporgono verso chi oltrepassa la soglia. Questi sì, sono i guardiani del tempio, terribili guardiani! Posti sul limitare tra esterno e interno, ricordano che prima di compiere il passaggio, prima di accedere al sacro, il pellegrino deve rammentare le parole del salmista «liberami o Signore dalle fauci del leone» (*Salmo 22. 21*)⁶⁶. Dunque, chi oltrepassava la soglia della cattedrale di Santa Giusta accettava e perseguiva come direttiva di vita l'insegnamento di Cristo, del potente *Leone di Giuda* che lo accoglieva, e della Chiesa/leonessa che lo guidava e esortava a seguire la sua insegna crociata.

8. Bibliografia

Fonti

Aristotele, *Opere biologiche*, a cura di Diego Lanza - Mario Vegetti, Torino, Utet, 1971.

⁶⁵ Sant'Agostino, *La Trinità: testo latino dell'edizione maurina confrontato con l'edizione del Corpus Christianorum*, 11, 2, 2, pp. 428-429: «Cum igitur aliquod corpus videmus, haec tria, quod facillimum est, consideranda sunt et di noscenda. Primo, ipsa res quam videmus sive lapidem, sive aliquam flammam, sive quid aliud quod videri oculis potest; quod utique iam esse poterat, et antequam videretur. Deinde, visio, quae non erat priusquam rem illam obiectam sensui sentiremus. Tertio, quod in ea re quae videtur, quamdiu videtur sensum detinet oculorum, id est animi intentio». Cfr., inoltre G. Spinosa, "Visione sensibile e intellettuale. Convergenze gnoseologiche e linguistiche nella semantica della visione medievale", pp. 125-126.

⁶⁶ Una tra le più rinomate trasposizioni figurate di questa formula apotropaica, che corre sotto l'iscrizione che esalta Rainaldo come ingegnoso costruttore della nuova facciata della cattedrale di Pisa, incornicia una tarsia marmorea in cui una figura, che reca in mano una croce, è stretta fra due unicorni (XII sec.). La tarsia *in situ* è di restauro ottocentesco, l'originale si conserva al Museo dell'Opera. L'intera epigrafe recita: «De ore leonis libera me Domine et / a cornibus unicornium humilitaten mea(m)»: A. Milone, in *Il Duomo*, 1, pp. 344-345; 3, p. 63, fig. 55; C. Baracchini - M.T. Filieri, "De ore leonis libera me domine", pp. 126-129.

Ildegarda di Bingen. "Il libro delle opere divine", a cura di Marta Cristiani - Michela Pereira, Verona, Arnoldo Mondadori, 2003.

Huon de Méry. *Le Tornoient de l'Antéchrist*, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4210j/f3.image>>, riediz. del 1977 dell'ediz. di Reims 1841.

Il Condaghe di San Pietro di Silki, a cura di Italo Delogu, Sassari, Dessì, 1997.

Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado, a cura di Maurizio Viridis, Cagliari, CUEC, 2002.

Il Fisiologo, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1982.

Incmaro Di Reims *Capitula Synodica*, V, in PL 125, col. 776-777.

Lettere originali del Medioevo latino, VII-XI sec., vol. II.1, Francia: Arles, Blois, Marseille, Montauban, Tours, a cura di Giulia Ammannati - Antonio Mastruzzo - Ernesto Stagni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2007, doc. 12, pp. 111-119.

Liber Maiolichinus, de gestis Pisanorum illustribus, a cura di Carlo Calisse, Roma, Forzani e C. Tip del Senato, 1904.

Origene, *Commento al Cantico dei Cantici*, a cura di Manlio Simonetti, Roma, Città nuova, 1976.

Pietro Crescenzi, *Ruralium Commodorum opus*, BUC Ms. 82.

Rodolfo Il Glabro, *Storie dell'Anno Mille*, a cura di Giancarlo Andenna - Dorino Tuniz, Milano, Jaca Book, 2004.

Sant'Agostino, *Commento ai Salmi*, a cura di Manlio Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Roma-Milano, 1989

Teodorico, *De locis Sanctis*, (1175), in Sabino De Sandoli, *Itinera Hierosolymitana Crucisegnantorum (saec. XII-XIII)*, II, *Tempore Regum Francorum (1100-1187)*, Jerusalem, Franciscan Printing Press, 1980, pp. 309-385.

Tola, Pasquale. *Codice Diplomatico della Sardegna*, I, sec. XI, doc. XVIII, pp. 162-163 (rist. del *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, parte prima, Torino 1861, con "Aggiornamento e note storico-diplomatistiche" di Francesco Cesare Casula, Roma, Delfino, 1984).

Studi

Baracchini, Clara - Filieri Maria, Teresa. "De ore leonis libera me domine", in Enrico Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di*

- Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra, Genova, Colombo, 1992, pp. 126-129.
- Barbero, Alessandro - Frugoni, Chiara. *Medioevo. Storia di voci racconto di immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Barral i Altet, Xavier. *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, Jaca Book, 2009.
- Baschet, Jérôme. *Les justice de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e – XV^e siècle)*, Roma, École française de Rome, 1993.
- . “Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie”, in *Images Médiévales*, A.H.S.S., 51, 1, 1996, pp. 93-133.
- Becagli, Vieri. in Andrea Duè (a cura di), *Atlante storico della Toscana*, Firenze, Le Lettere, 1994.
- Boureau, Alain. “Placido tramite. La legende d'Eustache, empreinte fossile d'un mythe carolingien?”, in *Annales E.S.C.*, 1982, v. 37, 4, pp. 682-699.
- Bouyé, Édouard. “L'Église médiévale et le armoires: histoire d'une acculturation”, in *Mélanges de École française de Rome. Moyen Âge*, 51, 3, 2001, pp. 493-542.
- Brook, Lindsay Leonard - Casula, Francesco Cesare. *Casate indigene dei giudici di Arborea (1-2)”, in Lindsay Leonard Brook - Francesco Cesare Casula - Maria Mercede Costa et al., Genealogie medievali di Sardegna*, Sassari, Banca Popolare di Sassari - Due D, 1984, pp. 74-75, 159-172.
- Calò Mariani, Maria Stella. *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino, Istituto bancario San Paolo, 1984.
- Cannas, Maria Cristina. “Alcuni aspetti della decorazione scultorea dell'ex-cattedrale di San Pantaleo in Dolianova: il busto del «giudice» d'Arborea Mariano II de Bas-Serra”, in *Medioevo. Saggi e Rassegne*, 16, 1992, pp. 197-227.
- . “Gli affreschi dell'arcata absidale: «Triumpho de Los Santos», in Maria Cristina Cannas - Lucia Siddi - Elisabetta Borghi, *Gli affreschi absidali della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, pref. di Francesca Segni Pulvirenti, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza ai B.A.A.A.S. per le province di Cagliari e Oristano, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1997, pp. 23-36.
- . “Dal Tardogotico al Rinascimento (fine XVI – primi XVII sec.)”, in Carlo Antonio Borghi - Elisabetta Borghi - Maria Cristina Cannas, *Immagini, percorsi e storie. Arte in Sardegna dal millecinquecento ai giorni nostri*, II, Cagliari, Tam-Tam, 2005, pp. 16-37.

- . “Le lastre marmoree di Sant'Antioco con figure umane”, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, a cura di Roberto Coroneo, Università degli Studi di Cagliari, Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche, Cagliari, AV, 2009, pp. 79-114.
- . “Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell'Arborea e altri documenti (parte seconda)”, in *Biblioteca Franciscana Sarda*, cit. (c.d.p.).
- Cardini, Franco. *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Roma, Jouvence, 1993.
- . *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- . “Pisa la Terrasanta e il vicino Oriente”, in Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*), Catalogo della mostra, Milano, Skira, 2003, pp. 222-227.
- Fulcheri Cartonenensis, *Historia Hierosolymitana (1095-1127)*, a cura di Heinrich Hagenmeyer, Heidelberg, Dem Andenken, C. Winters Universitätsbuchhandlung, 1913.
- Cassini, Elena. “Le roi et le lion”, in *Revue de l'Histoire des religions*, 198, 4, 1981, pp. 355-401.
- Casula, Francesco Cesare. “Serie cronologica dei re giudici di Arborea (1); Casate indigene dei giudici di Arborea (1-2)”, in Lindsay Leonard Brook - Francesco Cesare Casula - Maria Mercede Costa *et al.*, *Genealogie medievali di Sardegna*, cit., pp. 58-59.
- Chevalier, Jean - Gheerbrant, Alain. *Dizionario dei simboli*, II, Milano, BUR, 1986.
- Chiese romaniche della Valdelsa. I territori della Francigena tra Siena e San Gimignano*, Empoli, Editori dell'Aceto, 1996.
- Cirrone, Giacomo. *La Basilica della SS. Trinità di Venosa dalla Tarda Antichità al Medioevo; La Basilica della SS. Trinità di Venosa dalla Tarda Antichità all'età Moderna (II parte)*, 2012.
- Coroneo, Roberto. “Per la conoscenza della scultura alto medievale e romanica ad Oristano”, in *Biblioteca Franciscana Sarda*, II, 1988, pp. 69-107.
- . *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993.
- . “San Gavino di Porto Torres: recenti studi e nuove acquisizioni”, in *Studi Sardi*, XXXI, 1994-1998 (1999), pp. 369-398.
- . “Metodologia di ricerca sulla scultura romanica in Sardegna”, in Roberto Coroneo - Anna Pistuddi, “Per il catalogo della scultura architettonica

- romantica in Sardegna: i peducci di S. Maria di Uta (CA)", in *Studi Sardi*, XXXII, 1999, (2000), pp. 271-292.
- "Struttura e decoro dei portali nelle architetture romaniche sarde", in Roberto Coroneo - Anna Pistuddi, "Per il catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna: i portali di S. Maria di Uta (CA)", in *Studi Sardi*, XXXIII, 2000, (2003), pp. 277-292.
 - *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Poliedro, 2000.
 - "Il peccato e l'eterna lotta fra il bene e il male un percorso iconografico nella scultura romanica della Corsica", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, LXI, 2006, pp. 109-124.
 - *Chiese romaniche della Corsica. Architettura e scultura (XI-XIII secolo)*, Cagliari, AV, 2006.
 - "Sant'Antioco di Bisarcio (Ozieri): cattedrale ed episcopio", in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Parma), Milano, Electa, 2007, pp. 41-54.
 - "La Pace degli animali. A proposito dell'iconografia di un architrave romanico della Corsica", in Arturo Calzona - Roberto Campari - Massimo Mussini (a cura di), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano, Electa, 2007, pp. 180-183.
 - (a cura di). *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010.
 - *Arte in Sardegna dal IV alla fine dell'XI secolo*, Cagliari, AV, 2011.
- Dadea, Mauro, "Antiche iscrizioni riscoperte nella cattedrale di Cagliari. Autenticità di CIL X, 1, 1161* - 1162*", in *Studi Sardi*, XXXI, 1994-1998, (1999), pp. 279-327.
- "L'epigrafe di consacrazione della chiesa palatina di Ardara e una possibile reliquia di Terrasanta nel giudicato di Torres", in Luisa D'Arienzo (a cura di), *Gli Anni Santi nella storia*, Atti del Congresso Internazionale, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, AV, 2000, pp. 371-378.
 - "Itinerario A", in Mauro Dadea - Alessandra Pasolini, *La cattedrale di Cagliari*, Cagliari Servizi Educativi del Museo e del Territorio, 2002, pp. 9-19.
 - "La traslazione da Cagliari a Santa Giusta di alcune insigni reliquie delle santa Giusta Giustina ed Enedina vergini e martiri", in *Quaderni Oristanesi*, 51-52, 2004, pp. 157-195.
- D'Arienzo, Luisa. "Lo scudo dei «quattro mori» e la Sardegna", in *Annali della*

- Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Cagliari*, IX, 1983, pp. 252-292.
- . “*Lo scudo dei quattro mori*”, in Jordi Carbonell - Francesco Manconi (a cura di), *I Catalani in Sardegna*, Cinisello-Balsamo (MI), Amilcare Pizzi, 1984, pp. 199-206.
- . “*Lo stemma dei «quattro mori» per la Deputazione di Storia Patria per la Sardegna*”, in *Archivio Storico Sardo*, XXXVI, 1989, pp. 11-19.
- De Castris, Pierleone. *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986.
- De Champeaux, Gérard - Stercks, Sébastien. *I simboli del Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1981.
- De Crayencour, Georges. *Dictionnaire Héraldique*, pref. di Michel Pastoureau, Paris, Christian, 1985.
- De Felice, Emilio. *La Sardegna nel Mediterraneo in base alla toponomastica costiera antica*, in *Studi Sardi*, XVIII, 1962-1963, (1964), pp. 73-112.
- De La Breteque, François. “*Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses «limites», dans les textes et l'iconographie (XI^e – XIV^e siècle)*”, in *Le Monde animal et ses représentations au Moyen âge (XI^e – XV^e, siècle)*, II, Actes du XV^{ème} congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Toulouse (25-26 mai 1984), Toulouse, Cedex, 1985, pp. 143-154.
- Di Felice, Maria Luisa. “*sch. 79*”, in Gabriella Olla Repetto (a cura di), *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per l'Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, (Cagliari, 27 gennaio - 1 maggio 1989), Milano, Janus, 1989, p. 129.
- Duby, Georges. *L'Anno Mille. Storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino, Einaudi, 1976.
- Durliat, Marcel. “*Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle*”, in *Le Monde animal et ses représentations au Moyen âge*, cit., pp. 73-92.
- Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Farigliano (CN), Bompiani, 1987.
- . *Storia della bellezza, (La luce e il colore nel Medioevo)*, Torino, Bompiani, 2004.
- Eley, Penelope. *Partonopeus de Blois. Romance in the Making*, (*Gallica 21*), (2011), Cambridge.
- Fadda, Maria Ausilia. *Nel segno dell'acqua: santuari e bronzi votivi della Sardegna nuragica*, Sassari, Delfino, 2013.
- Fois, Barbara. *Lo stemma dei quattro Mori. Breve storia dell'emblema dei Sardi*, Sassari, Delfino, 1990.

- . “La legislazione giudiciale”, in Francesco Cesare Casula (a cura di), *La Provincia di Oristano, l'orma della storia*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Ed., 1990, pp. 110-118
- Fonseca, Cosimo Damiano. “L'Oriente negli Itinera Hierosolymitani Crucesignatorum”, in Giosuè Musca (a cura di), *Il Mezzogiorno normanno-svevo e le crociate*, Atti delle quattordicesime giornate normanno-sveve (Bari 17-20 ottobre 2000), Bari, Dedalo, 2002, pp. 177-200.
- Fourrier, Anthime. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, t. I, Les débuts (XII^e siècle), Paris, Nizet, 1960.
- Gaignebet, Claude - Lajoux, Jean Dominique. *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Milano, Fabbri, 1985-1986.
- Galleri, Claudio. ACSC, schh. 20/00073720-00073721.
- . *Francesco Pinna, un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna. Opere e documenti*, Cagliari, Presscolor Quartu S. E., 2000.
- Galloni, Paolo. *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Gandolfo, Francesco. *La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Garzya Romano, Chiara. *Italia romanica. La Basilicata. La Calabria*, Milano, Jaca Book, 1988.
- Grimaldi, Piercarlo - Porporato, Davide. “Sistemi mitici e sistemi multimediali: la figura dell'orso lunare”, in *Maschere e corpi. Percorsi e ricerche sul carnevale*, in Franco Castelli - Piercarlo Grimaldi (a cura di), Atti del I Convegno Internazionale - Rocca Grimalda (12-13 ottobre 1996), Torino, dell'Orso, 1999, pp. 541-549.
- Lajoux, Jean Dominique. “Mascarade de village et culte de l'ours”, in *Maschere e corpi. Percorsi e ricerche sul carnevale*, cit., pp. 45-55.
- Le Goff, Jacques - Truong, Nicolas. *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Mameli, Giorgio. *L'ambone di Maestro Guglielmo, ipotesi di restituzione grafica del monumento e del messaggio teologico-liturgico che illustra*, Cagliari, Ed. AV, 2012.
- Matthiae, Guglielmo. *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I-II, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria, 1967.
- Matzke, Michael. “Boemondo e Daiberto di Pisa”, in *Boemondo: storia di un principe normanno*, in Franco Cardini - Nunzio Lozito - Benedetto Vetere (a

- cura di), Atti del convegno di studio su Boemondo, da Taranto ad Antiochia, a Canosa (Taranto-Canosa, maggio-novembre 1998), Bari, Galatina, 2003.
- Matzke, Michael. "Pisa, l'arcivescovo Daiberto e la I crociata", in Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, cit., pp. 144-149.
- Mele, Giampaolo. "La «Passio» medievale di sant'Antioco e la cinquecentesca «Vida y miracles del benaventurat sant'Antiogo» fra tradizione manoscritta, oralità e origini della stampa in Sardegna", in *Theologica & Historica, Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, VI, 1997, pp. 111-139.
- Mele, Stefania. "I capitelli binati dell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 1, 2005 (2006), pp. 77-107.
- Meloni, Piero. "La geografia della Sardegna in Tolomeo (Geogr. III, 3, 1-8)", in *Nuovo Bullettino Archeologico Sardo*, 3, 1986, pp. 207-250.
- Milone, Antonio. "schh. 23-25", in Adriano Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, 1, *Saggi, schede*, Modena, Panini, 1995, pp. 340-341; 3, *Atlante*, p. 49.
- Morenzoni, Franco. "Le monde animal dans le Universo de Guillaume d'Auvergne", in *Il mondo animale. The World of Animals, Micrologus*, VIII. I, 2000, Firenze, Sismel del Galluzzo, pp. 211-214.
- Motzo, Bachisio Raimondo. "La Passione di S. Antioco", in *Studi di Storia e filologia*, Cagliari, Reale Università, 1927, pp. 98-128 (riedito in *Studi sui Bizantini in Sardegna e sull'agiografia sarda*, Deputazione di storia patria per la Sardegna, Cagliari, 1987, pp. 225-255.
- Mula, Stefano. "Una caccia all'orso in Sardegna", in *La Grotta della Vipera*, 72-73, 1975, pp. 49-54.
- Neumeyer, Michel. "Le bestiaire héraldique. Un miroir de la chevalerie", in *Il mondo animale. The World of Animals, Micrologus*, cit., pp. 145-164.
- Nieddu, Giuseppe - Zucca, Raimondo. *Othoca. Una città sulla laguna*, Oristano, S'Alvure, 1991.
- Nonne, Claudio. "La chiesa di Santa Lucia di Usellus. Contributo all'architettura romanica sarda", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, LXI, 2006, pp. 161-186.
- . "Il quadro comparativo", in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 109-142.
- Pagella, Enrica. "Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli

- nell'ambito ecclesiastico", in Enrico Castelnuovo - Giuseppe Sergi (a cura di), *Tempi Spazi Istituzioni. I Arti e storia nel Medioevo*, Einaudi, 2002, pp. 473-511.
- Pasolini, Alessandra - Stefani, Grete. "Le schede del materiale lapideo e degli stemmi", in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, Quartu S. Elena, Janus, 1988, pp. 133-174.
- Pasquinelli, Barbara. *Il gesto e l'espressione*, Milano, Electa, 2005.
- Pastoureau, Michel. "quel est le roi des animaux?", in *Le Monde animal et ses représentations au Moyen âge (XI^e - XV^e, siècle)*, Actes du XV^{ème} congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Toulouse, 25-26 mai 1984), Toulouse, Cedex, 1985, pp. 133-142.
- . "La conchiglia e la croce: emblemi dei crociati", in *Le crociate*, presentazione di Robert Delort, Bari, Dedalo, 1987, pp. 131-137.
- . *Couleur, images, symboles, (Bestiaire du Christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale)*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.
- . *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova, Il melangolo, 1993.
- . "Pourquoi tant de lions dans l'Occident médiéval?", in *Il mondo animale. The World of Animals, Micrologus*, cit., pp. 11-30.
- . "Simbolo", in Jacques Le Goff, Jean -Claude Schmitt (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, II, Torino, Einaudi, 2004, pp. 1071-1086.
- . *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- . *L'orso. Storia di un re decaduto*, Torino, Einaudi, 2008.
- . *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.
- . *Animali celebri*, Firenze, Giunti, 2010.
- . *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 2013 (Culture et Société, 284).
- Penco, Gregorio. "Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica", in *Studia Monastica*, IV, 1964, pp. 7-38.
- Peroni, Adriano. "Ordo et mensura nell'architettura altomedievale", in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, L, II (Spoleto 4-8 aprile 2002), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2003.
- Pinna, Fabio. "Le preesistenze nell'area della cattedrale", in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 47-52.

- Pinna, Raimondo. "I confini della diocesi di Santa Giusta dall'istituzione all'unione con l'archidiocesi di Arborea", in *Biblioteca Franceseana Sarda*, XV, 2013, pp. 5-74.
- Pisano, Giacomo - Cannas, Maria Cristina. *Apocalisse, ora. Il Maestro del capitello con Scena apocalittica del San Pantaleo di Dolianova*, Cagliari, Tam Tam, 2003.
- Pistuddi, Anna. "Un monumento campione: i peducci di S. Maria di Uta", in Roberto Coroneo - Anna Pistuddi, "Per il catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna: i peducci di S. Maria di Uta (CA)", cit., pp. 293-337.
- Piva, Paolo. "L'ubicazione del sepulcrum nelle chiese romaniche dell'Italia del Nord: alcune ipotesi", in *Hortus Artium Medievalium. Journal of the international Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 5, 1999, pp. 183-199.
- Plinio, *Storia Naturale*, VIII, 50. 118, vol. II, (Antropologia e zoologia), in Alberto Borghini -, Elena Giannelli - Arnaldo Marccone *et al.* (a cura di), Torino, Einaudi, 1983.
- Poli, Fernanda. "I simboli nelle sculture medievali del portale settentrionale della chiesa di San Gavino a Porto Torres", in Giuseppe Meloni - Giuseppe Spiga (a cura di), *Il regno di Torres, Atti di Spazio e Suono (1992-1993-1994)*, Sassari, Chiarella, 1995, pp. 200-209.
- . *La basilica di San Gavino a Porto Torres. La storia e le vicende architettoniche*, Sassari, Chiarella, 1997.
- . "La decorazione scultorea del Sant'Antioco di Bisarcio. Nuovi dati per vecchie attribuzioni", in *Sacer*, 9, 1999, s.l, s.n, pp. 167-199.
- . "Il portale medievale settentrionale della Basilica di San Gavino a Porto Torres (Sassari)", in Rossana Martorelli (a cura di), *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, I, Università degli Studi di Cagliari. Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio, Scuola Sarda E., Morlacchi Ed., Segrate (MI), 2016, pp. 745-756.
- Ruggeri, Alessandro. "La cripta", in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp 143-158.
- Salvarani, Renata. *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo*, Calenzano (FI), Jaca Book, 2008.
- S. Antioco: *da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire "Patrono della Sardegna"*, a cura di Roberto Loi - Marco Massa, Introduzione del Santo Padre Benedetto XVI, Prefazione del Cardinale Camillo Ruini, Monastir (CA),

- Ed. Arciere, 2011.
- Saiu Deidda, Anna. "Scultura decorativa nell'architettura romanica della Sardegna nord-occidentale", in *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, V, 1981, parte II, Università degli Studi di Cagliari, pp. 9-69.
- Sanna, Claudia. "La lastra con cerchi intrecciati di Santa Giusta", in *Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 179-182.
- . "L'architrave con i leoni", in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, cit., pp. 183-188.
- Danièle Sansy, "Bestiaire de Juifs, bestiaire du diable", in *Le Monde animal et ses représentations au Moyen âge (xi^e – XV^e, siècle)*, II, cit., pp. 121-132.
- Sant'Agostino, *La Trinità: testo latino dell'edizione maurina confrontato con l'edizione del Corpus Christianorum*, a cura di Agostino Trapè - Michele Federico Sciacca - Giuseppe Beschin, Roma, Nuova biblioteca agostiniana, Città nuova, (1973).
- Sari, Aldo. "I prodromi di un gusto nuovo e la continuità culturale: il Plateresco", in Francesca Segni Pulvirenti - Aldo Sari, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro, Ilisso, 1994, pp.128-171.
- . "San Giorgio di Perfugas e l'architettura catalana in Sardegna", in Mauro Maxia - Aldo Sari, *San Giorgio di Perfugas. Arte e Storia*, Cagliari, Zona, 2001, pp. 79-108.
- Scalfati, Silio P. P. "Pisa e la Corsica", in Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo*, cit., pp. 202-207.
- Scalia, Giuseppe. "Il carne pisano sull'impresa contro i saraceni del 1087", in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 565-627.
- Schmitt, Jean-Claude. *Religione, folklore e società nell'Occidente medioevale*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- . *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- . "Corpo e anima", in Jacques Le Goff - Jean-Claude Schmitt (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, I, Torino, Einaudi, 2003, pp. 253-267.
- . "Immagini", in Jacques Le Goff, Jean -Claude Schmitt (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., pp. 517-531.
- Serra, Renata. *La Sardegna*, Milano, Jaca Book, 1989, (Italia romanica).
- . *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990.

- . “Sardegna romanica”, in Roberto Coroneo - Renata Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 76-314.
- Pier Giorgio Spanu, “Le fonti dei martiri sardi”, in Pier Giorgio Spanu (a cura di), *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, Oristano S’Alvure, 2002, pp. 177-198.
- . *Matryria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, Oristano, S’Alvure, 2000.
- Spinosa, Giacinta. “Visione sensibile e intellettuale. Convergenze gnoseologiche e linguistiche nella semantica della visione medievale”, in *La visione e lo sguardo nel Medioevo. View and vision in the Middle Ages*, *Micrologus* cit., V, (1997), pp. 119-134.
- Testini, Pasquale. “Il simbolismo degli animali nell’arte figurativa paleocristiana”, in *L’uomo di fronte al mondo animale nell’Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, XXXI, II, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1985, pp. 1107-1179.
- Turtas, Raimondo. “L’arcivescovo di Pisa legato pontificio e primate di Sardegna nei secoli XI-XIII”, in Maria Luisa Ceccarelli Lemut (a cura di), *Nel IX centenario della metropoli ecclesiastica di Pisa. Atti del Convegno di studi (7-8 maggio, 1992)*, Università di Pisa, Istituto superiore di scienze religiose, Opera della Primaziale 5, Ospedaletto Pisa, 1995, pp 183-253.
- . “I giudici sardi del secolo XI: da Giovanni Francesco Fara, a Dionigi Scano e alle Genealogie Medioevali di Sardegna”, in *Studi Sardi*, XXXIII, 2000, (2003), pp. 264-269.
- Usai, Nicoletta. “Le cassette-reliquiario: dalla Terra Santa alla Sardegna”, in Massimo Rassu (a cura di), *Militia Christi e templari in Sardegna*, Selargius (CA), Domus de janias, 2010, pp. 47-59.
- Vestigia Vetustatum. *Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo. Fonti d’archivio: testimonianze ed ipotesi*, catalogo della mostra, Cagliari, Edes, 1984.
- Vidili, Massimiliano. *Cronotassi documentata degli arcivescovi di Arborea, dalla seconda metà del secolo XI al concilio di Trento*, Roma, Progetto Culturale, 2010.
- Vincent-Cassy, Mireille. “Les animaux et les péchés capitoux: de la symbolique à l’emblématique”, in *Le Monde animal et ses représentations au Moyen âge*, cit., pp. 121-132.
- Walter, Philippe. “L’orso e l’arcivescovo. Maschere e mascherate in Incmaro di Rems e in Aldaberone di Laon”, in Rosanna Brusegan - Margherita Lecco -, Alessandro Zironi (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia*

nelle culture medievali, Alessandria, dell'Orso, 2000, pp. 359-374.

Zedda, Corrado. “«Amani judicis» o «a manu judicis»? Il ricordo di una regola procedurale non rispettata in una lettera dell'arcivescovo Guglielmo di Cagliari (1118), in *RiMe*, Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 9, dicembre 2012, pp. 5-42, <<http://rime.to.cnr.it/2012/>>

Zedda, Corrado - Pinna, Raimondo. “La nascita dei Giudicati. Proposta per lo scioglimento di un enigma storiografico”, in *Archivio Storico e Giuridico Sardo di Sassari*, n.s., 12, 2007, pp. 27-118.

— . “La diocesi di Santa Giusta nel Medioevo”, in *La Cattedrale di Santa Giusta . Architettura e arredi dall’XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 25-34.

— . “In margine a M. Vidili, cronotassi documentata degli arcivescovi di Arborea dalla seconda metà del secolo XI al Concilio di Trento”, in *Biblioteca Franceseana Sarda*, XIV, 2011, pp. 377-378.

Zug Tucci, Hannelore. “Un linguaggio feudale: l’araldica”, in *Dal feudalesimo al capitalismo*, I, *Storia d’Italia. Annali*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 856-857.

9. Curriculum vitae

Specializzata nel Corso di Perfezionamento in Archeologia e Storia dell’arte, Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Cagliari. Tra i diversi saggi pubblicati: *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli Ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell’Arborea e altri documenti*, in *Biblioteca Franceseana Sarda*, XV, (2013); *Le lastre marmoree di Sant’Antioco con figure umane*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, Università degli Studi di Cagliari, Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche (2009).

