

*Ballo in tondo e capriola:
l'architrave della chiesa di San Michele Arcangelo a Siddi***

*Duru duru duru sia
le campane della chiesa
le suonano ogni mattina;
il gallo cagliaritano,
il cagliaritano gallo,
non siamo di questo mondo;
dammi a destra la mano.*

(Canto della danza dei morti che ritornano durante la festa di San Giovanni *de s'ena frisca* presso Mores.)***

La chiesa San Michele di Siddi venne eretta nel giudicato di Arborea, curatoria della Marmilla, facente parte della diocesi di Usellus (Ales). Nel territorio si trovano numerose emergenze archeologiche di età prenuragica e nuragica, tra le più importanti: la tomba dei giganti ad esedra *Domu 'e s'Orku* (Bronzo Medio, 1500-1300 a.C.), le *domus de janas* in località *Scaba 'e Arriu* (Neolitico Recente, 4000-3200 a.C.), i villaggi nuragici di *Bruncu 'e Forru*, *Pajo Figu*, *Arrocas de Codimas* e diversi nuraghi¹. La villa di Silli (Siddi) è documentata a partire dal 1346 al 1359, in relazione al pagamento delle decime e dei censi dovuti al Vaticano². Mancano invece notizie certe sulla chiesa romanica a due navate, datata dagli studiosi alla seconda metà del XIII secolo (fig. 1)³. I fianchi sono stati largamente rimaneggiati, e in epoca non precisabile il rifacimento del tetto ligneo determinò la ricostruzione delle parti alte della facciata. Per cui non si può escludere che qualche peducio degli archetti a decorazione del prospetto (ne rimane un frammento a destra del sopracciglio dell'architrave), potesse essere scolpito con immagini inerenti al tema scultoreo dell'architrave del portale sinistro, in cui è rappresentato il *Ballo in tondo* (figg. 2a, 2b).

1. Siddi. Chiesa di San Michele Arcangelo (fine del XII, seconda metà del XIII sec.).





2a. Siddi. Chiesa di San Michele Arcangelo. Architrave del portale sinistro, Ballo in tondo e capriola (fine XII sec.).

Le sculture, dal punto di vista formale, sembrerebbero indicare una datazione più vicina alla fine del XII secolo, ma l'erosione della pietra può trarre in inganno. Questa datazione indurrebbe un arretramento cronologico di tutto l'edificio, allineandolo alla cronologia di altre chiese a due navate erette, tra il primo e secondo quarto del XII secolo, nel giudicato di *Calari*: Santa Maria di Sibiola, San Pancrazio, San Platano di Villaspeciosa, San Saturno di Ussana (primo quarto del XII, seconda metà del XIII sec.). Il San Mamiliano (San Gemiliano) di Sestu, il San Pietro apostolo di Villamar (giudicato Arborea), Santo Stefano di Monteleone Rocca Doria (giudicato di Torres), sono invece ascrivibili alla seconda metà del XIII secolo⁴. Per il San Michele, si potrebbe pensare che solo la parte alta dell'edificio venisse ricostruita secondo le caratteristiche inaugurate dall'ultima fase costruttiva della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova (1261-1289)⁵.

L'architrave è spartito in quattro riquadri incorniciati, entro cui sono disposti cinque personaggi ascrivibili sicuramente ad uno scultore locale, proprio in via della tematica strettamente incentrata sulla tradizione del ballo in tondo sardo. Il primo, partendo da sinistra, è un uomo capovolto, bloccato in un preciso atteggiamento corporeo: un braccio all'altezza della vita e l'altro portato in alto (sembrerebbe con la mano dietro la nuca). La testa degli altri personaggi si inserisce

2b. Siddi. Chiesa di San Michele Arcangelo. Architrave del portale sinistro, Ballo in tondo e capriola (fine XII sec.).



nel bordo inferiore della cornice tramite un breve archetto, espediente dovuto non alla scarsa capacità esecutiva dello scultore di calcolare l'esatta proporzione dei personaggi (questa possibilità sarebbe attendibile se si trattasse di un solo personaggio, la non calcolata proporzione sarebbe stata aggiustata per i successivi), ma accorgimento tecnico che rimanda ad un intento simbolico di qualificare le figure come partecipi di una dimensione altra, superiore. Nei riquadri centrali, due figure probabilmente maschili hanno le braccia a manico d'anfora, le mani distese in linea col corpo. Del primo si nota un liscio copricapo (o dei capelli?) che scende fino alle spalle (dettaglio visibile anche nell'ultimo personaggio; del secondo si evidenziano le orecchie, particolare presente anche nelle ultime due figure. Nell'ultimo riquadro una donna, caratterizzata da una veste lunga sino ai piedi, incrocia il braccio sinistro col destro di un uomo, le mani si posano sui corpi, la destra della donna tiene il braccio destro dell'uomo, il braccio sinistro dell'uomo si porta alla vita. Le due figure ai lati hanno il corpo a clessidra, quelle maschili indossano corte vesti; di quelle centrali e della donna, la parte inferiore è fortemente erosa, ma rimane visibile la linea filiforme delle gambe che qualifica tutti i personaggi.

Un elemento determinante della struttura simbolica della scena sono le cornici che racchiudono le immagini. Infatti, se si fosse voluta rappresentare una semplice scena coreografica del ballo in tondo, l'inclusione e separazione delle figure in diverse cornici non solo non sarebbe stata determinante, ma, come ben si può constatare, avrebbe rotto la fluidità della danza. Di conseguenza c'è da chiedersi quale sia il significato e il valore che la cornice impone alla raffigurazione. Difficile oggi, per noi, comprenderlo: segno che indica un'alterità spazio-temporale tra i danzatori in posizione eretta rispetto al capovolto? È da evidenziare che solo i setti verticali sono ornati da intrecci romboidali (di diseguale ampiezza), in modo da focalizzare lo sguardo sulla separazione delle immagini, la cornice che delimita orizzontalmente l'architrave è invece liscia. Inoltre, un piccolo scarto si trova proprio nella parte superiore del setto che separa l'uomo capovolto dal successivo danzatore. Lo scarto è indicativo di una rottura nell'ordine invariato dell'ornato: due ovoli cavi sovrapposti, separati da una linea sinuosa

3. Anselmo da Como, San Pietro di Zuri - 1291. Fianco destro, capitello, Ballo in tondo.



che da quello superiore discende verso l'inferiore e li mette in comunicazione.

Quest'ultima figura è stata variamente interpretata secondo la diffusa iconografia romanico-gotica: la caduta di Lucifero, o più in generale come simbolo della caduta umana, come acrobata. Nel Medioevo, questo atteggiamento corporeo è sempre indicativo di inferiorità, disequilibrio, non solo fisico, ma anche morale e spirituale. È un segno di un contatto col mondo degli inferi⁶. Per restare in Sardegna, possiamo indicare le tre protomi rovesciate (un Moro, un orso e una antropomorfa) del capitello presbiteriale della cattedrale di Santa Giusta (primi del XII sec.)⁷; un peduccio degli archetti del fianco settentrionale della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova (ascrivibili all'ultima fase costruttiva 1261-1289), e la più illustre rappresentazione di uno dei soldati a guardia del sepolcro di Cristo, scolpito nel pulpito di Maestro Guglielmo (1159-1162) per il duomo di Pisa, poi trasportato nella cattedrale di Cagliari nel 1312⁸. Mentre tre di essi dormono, un quarto viene afferrato e scaraventato a testa in giù da un piccolo, ma robusto diavolo sghignazzante.

Relativamente all'immagine del San Michele, Giovanni Lilliu vi ravvede una tematica di morte; anche per Francesco Alziator la figura capovolta è quella femminile di una defunta, fissata in un atteggiamento di danza⁹. Alla danza riferisce tutta la raffigurazione, e istituisce confronti proprio con il *Ballo in tondo* del San Pietro di Zuri (1291) e del San Lussorio di Fordongianus (fine XI-inizi XII-metà del XIII sec., i rilievi metà del XII) (figg. 3, 4)¹⁰. Associa le vesti maschili alla corta tunica in cuoio del costume tradizionale sardo, *su coiettu*¹¹. Nella tradizione popolare religiosa durante le festività calendariali e per le feste dei santi patroni, danze e balli si svolgevano intorno e dentro le chiese campestri e i santuari, come accadeva per le due chiese succitate. Una delle più antiche testimonianze di questa usanza è quella tramandata da Sigismondo Arquer nella sua *Sardinia brevis historia et descriptio* del 1550: «Quando i campagnoli celebrano la ricorrenza di qualche santo, udita la messa nella chiesa a lui dedicata, per tutto il resto del giorno e della notte ballano nel luogo sacro, intonano canti profani, conducono danze in tondo (gli uomini insieme con le donne) ...»¹². Dal punto di vista iconografico invece dobbiamo rivolgerci alle lastre con figure umane del Sant'Antioco

4. Fordongianus. San Lussorio (fine XI – inizi XII – metà del XIII sec.). Esterno. Abside, base di semicolonna, Ballo in tondo (metà del XII sec.).



di Sulcis, datate ai primi decenni dell'XI secolo, e in cui è rappresentata la *Danza di Maria-Miriam in lode al Signore (Esodo XV, 20-21)*¹³.

Le immagini dell'architrave del San Michele rappresentano il *Ballo in tondo*, e ritengo che la figura capovolta stia eseguendo una capriola, come starebbe a dimostrare la posizione delle braccia, impostate per la giravolta. A questo proposito Della Maria rimanda a un manoscritto anonimo della fine del 1700, in cui parlando dei balli eseguiti nei paesi di montagna, si dice «i giovani con la loro destrezza nel far capriole»¹⁴. La capriola è citata anche da Giovanni Maria Mameli de' Mannelli che riteneva, inoltre, il ballo tondo di origine greca: «... e quindi le cavriole, come si fan dai Campidanesi nel ballare, le quali eccitarono l'ammirazione d'Ulisse ...»¹⁵. Dello stesso parere è il gesuita padre Bresciani, che paragona il ballo in tondo alla *danza del Labirinto* raffigurata nello scudo di Achille¹⁶. Egli descrive un ballo in tondo svoltosi a Geremeas: «Il cerchio era grande; e il suonatore delle tibie impose una cadenza, che li fe' dare in certi passetti brevi e presti, i quali faceanli roteare quasi a rimbalzi, tremavan tutti della persona, (ed anco in ciò scernesi l'origine orientale) ... I volti eran seri e scuri, gli occhi a terra ... Allora fu il girare più avvivato, che passò ben presto a concitazione; ed ecco un giovanetto scagliarsi all'improvviso nel mezzo del cerchio, ed ivi contendersi, divincolarsi, balenare e cader tutto lungo in terra: e i danzatori batter il suolo rinforzati, e tragittar le braccia, e percuotersi colle proprie e colle mani de' compagni in fronte; attorno al caduto s'inginocchiano, s'accerchiano, s'ingroppano, fan viluppo; indi si sbaragliano, s'attraversano, si confondono con simulata baruffa a legge, accomodatamente, e colla maggior grazia che mai, danno mostra d'un crucio disperatissimo. In questo mezzo la lionedda spicca un suono allegro, e spiritoso, e il morto giovinetto guizza in piè, batte le mani, leva e trincia una caprioletta leggera mentre tutta la brigata, dato giù quel furore, ricompono il passo, assesta il cerchio ...»¹⁷.

Vi è tuttavia un ulteriore valore simbolico da tenere ben presente: e cioè, non si può non mettere in relazione la capriola, l'atteggiamento della caduta, del ballo in tondo di Siddi, con l'intitolazione della chiesa a San Michele Arcangelo. Infatti, la tradizione lo designa come il vincitore del diavolo, di Lucifero, che uccise facendolo precipitare (caduta-capovolgimento) dal cielo¹⁸. L'iconografia lo raffigura mentre conficca la lancia o la spada nel corpo del diavolo, sconfitto ai suoi piedi¹⁹.

Per comprendere meglio il significato della capriola durante il ballo in tondo, bisogna ricordare che essa nella ritualità del folklore sardo aveva carattere terapeutico o profilattico; ma poteva essere eseguita anche quando si incontrava *s'umbra*, "un'ombra", lo spirito di un defunto, la cui visione arrecava un grande spavento (nel sogno l'apparizione del viso del defunto si presenta a volte come una maschera, come il suo simulacro)²⁰. Doveva avere carattere magico, allusivo ai miti agrari di morte e rinascita, quando un giovane posto al centro del cerchio, mimava la morte e resurrezione, accompagnato dai gesti e suoni dei danzatori che lo attorniavano. Secondo Bachtin la capriola è una permutazione, un capovolgimento dell'alto e del basso: «salti e capriole non sono affatto in contrasto statico con l'inferno ... sono invece ambivalenti come lo è l'inferno ... sono delle permutazioni e dei capovolgimenti dell'alto e del basso ... in altre parole, il tema della discesa

5. Oniferi. I capovolti. Petroglifi della Tomba Nuova Ovest di Sas Concas (Tardo Neolitico, III millennio a. C.).



all'inferno è presente *implicitamente* nel movimento elementare della capriola»²¹. A questo punto credo che si possa meglio comprendere la scelta di inserire i danzatori entro cornici che, come abbiamo detto, spezzano il ritmo concatenato della danza. La scelta di questo elemento va al di là del carattere puramente ornamentale: è strutturale per il simbolismo della rappresentazione, infatti sono proprio queste cesure che indicano una avvenuta rottura del fluido vitale; alla sincronia si contrappone la diacronia, sul piano spazio-temporale si instaura un mutamento dimensionale che deve essere ristabilito (capriola-morte-rinascita).

Il termine *umbra* è particolarmente significativo, indica lo spirito di un defunto. Nel periodo prenuragico le schematiche immagini antropomorfe capovolte dei petroglifi della Tomba Nuova Ovest di *Sas Concas* ad Oniferi (Tardo Neolitico, III millennio a. C.), indicano probabilmente gli antenati defunti e la loro discesa agli inferi (fig. 5). A questo proposito Ercole Contu scrive: « ... il mondo dell'aldilà è infatti concepito "alla rovescia" presso varie popolazioni primitive extraeuropee e persino in certe tradizioni popolari della Sardegna»²².

Uno dei modi per far continuare l'esistenza del morto, oltre al suo ricordo nel canto, è quello di effigiarlo in un monumento di pietra. Così accadeva, ad esempio, nella Grecia arcaica: le ombre dei defunti, *psychai*, erano dette *éidōla kamóntōn* (*Iliade*, XXIII, vv. 72; *Odissea*, XI, vv. 475-476, XXIV, v. 14) fantasmi dei defunti, ed *éidōla* si dovrebbe tradurre più che con "immagini", con "doppi". L'effigie in un monumento di pietra (*mnēma*, *sēma*, *kolossós* o *stele*), non assomigliava alla forma corporea del defunto, come l'evanescente *psyché*, ma indicava l'alterità del suo stato, ed era connesso con *éidōlon*²³. *Éidōla*, quindi, erano i simulacri dei defunti.

È possibile che nella rappresentazione del ballo in tondo e della capriola scolpiti nella pietra dell'architrave del San Michele, rimanesse una remota traccia, forse non cosciente, dell'evocazione, del richiamo in vita del simulacro del defunto rappresentato dall'idolo di pietra? Secondo Sachs la danza in circolo è una forma di movimento propria dei morti, o dei vivi in contatto con essi²⁴.

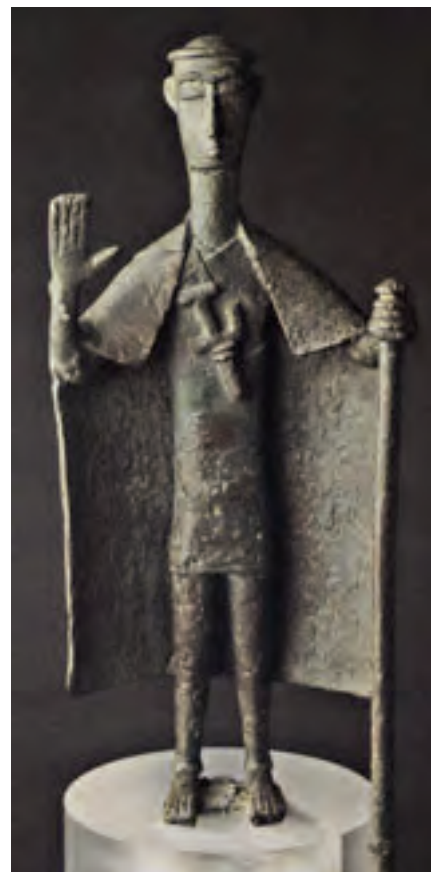
Ora, idoli di pietra e pali sacri erano venerati dai Sardi ancora nel VI-VII secolo, come affermano alcune lettere di papa Gregorio Magno e una nota del maggio 594 al duca Ospitone, capo dei Barbaricini: « ... mentre tutti i Barbaricini vivono come animali insensati ignorando il vero Dio e adorando tronchi d'albero e pietre, tu per il fatto stesso che adori il vero Dio, dimostri la tua superiorità su di loro»²⁵. Come afferma lo Spanu, nella Sardegna interna, «i *sēmata* pre- e protostorici dovettero continuare a godere di un culto ancora nel medioevo e nell'età moderna»²⁶.

Come abbiamo detto, un significato simbolico legato alla capriola eseguita nel ballo in tondo sardo, doveva avere il gesto del danzatore quando, a un certo punto del ballo, si gettava in ginocchio o disteso sul ventre. Oltre al già citato padre Bresciani, diverse testimonianze dei primi del 1800, descrivono l'atteggiamento cupo e severo dei danzatori, in alcuni casi attestano che, dopo un grido acuto, uno dei partecipanti si gettava in ginocchio o disteso sul ventre. Una di queste descrizioni è quella che fece nel 1829 il principe di Carignano Carlo Alberto, futuro re di Sardegna: «Dal momento che il cerchio si mette in movimento, i

danzatori s'armano di un contegno imperturbabile: si crederà che essi soccombano sotto i piedi del più grande malefico. A volte questo silenzio è interrotto da un grido acuto che lancia uno dei danzatori gettandosi in ginocchio o ventre piatto simulando un grande terrore, senza però che la marcia del cerchio sia fermata, i suoi vicini si danno da fare per rialzarlo. Essi pretendono di rappresentare allora l'uomo sorpreso dalla grande bestia, visto che alcuni di essi non lo sapevano meglio di me. Essi rispondevano che facevano così perché così facevano i loro antichi»²⁷.

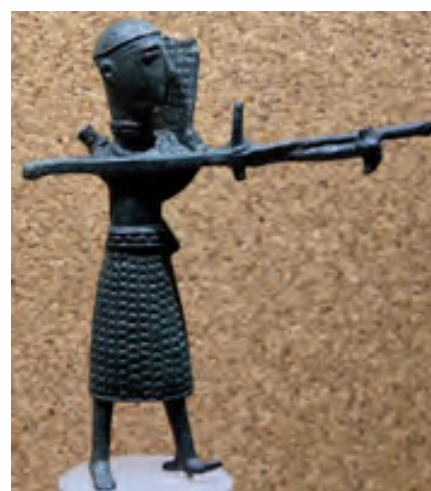
Lasciando da parte il fatto che per "grande bestia" s'intende Satana (il grande drago dell'*Apocalisse* di Giovanni, XII), noteremo che nei danzatori del San Michele di Siddi un richiamo "ai loro antichi", oltre che nell'uomo capovolto, si ritrova nel copricapo a calotta dei personaggi maschili, che ricorda quello di alcuni bronzetti di età nuragica: ad esempio, il *Capotribù*, l'*Arciere*, l'*Offerente*, il *Fante*, il *Flautista* (figg. 6-7)²⁸. A cui rimandano anche alcuni dettagli nella risoluzione formale anatomica, come le mani sensibilmente allungate. Il corpo a clessidra rimanda invece a quello delle figure umane tenute per mano in corteo, incise su scodelle emisferiche d'epoca prenuragica (Grotta di Monte Majore a Thiesi e in quella di *Sa Ucca 'e tintirriolu* a Mores). In quella ritrovata negli scavi dell'altare megalitico di Monte d'Accoddi (seconda metà del IV millennio a.C.) (fig. 8), la scena è stata interpretata come rappresentazione di danza rituale. Anche nella tomba ipogea di Moseddu (Neolitico Recente), in territorio di Cheremule, alcune delle figure incise sembrano tenersi per mano, danzare una sorta di ballo in tondo, danza acrobatica di gruppo; due figure mostrano la testa prolungata in un muso o becco, che fa pensare ad un travestimento animalesco²⁹, una caccia selvaggia? L'ornato ad intreccio romboidale delle cornici a bastone è, inoltre, un motivo che si riscontra in brocche askoidi provenienti da Barumini (lo ritroveremo a decorazione del piviale indossato da San Pietro, scolpito nel campanile della chiesa di Zuri)³⁰.

Infine, per tentare di meglio comprendere alcuni atteggiamenti dei



6. Cagliari. Museo Archeologico Nazionale. Bronzetto nuragico. Capotribù, prov. da Santa Vittoria di Serri (NU).

7. Cagliari. Museo Archeologico Nazionale, Bronzetto nuragico, Arciere, prov. da Sardara (CA).



8. Sassari. Museo Sanna. Scodella emisferica (IV millennio a. C.), Danza rituale, da Monte d'Accoddi.



danzatori del ballo in tondo, sopra descritti, in particolare il grido e la simulazione di un grande terrore, nonché la caduta o la capriola, possiamo rivolgerci alle considerazioni di Rouget sulla danza nell'antica Grecia. Secondo lo studioso, l'urlo e l'esternazione del terrore durante la danza, dovevano appartenere alla *mania* "telestica", la *trance* di possessione ispirata da Dioniso. La *trance* comportava un rito che comprendeva danze, musica e formule cantate. Il dio era presente nel soggetto posseduto. Rouget, riporta l'ipotesi di Boyancé, secondo il quale la parola *teletai* «sembra designare quei riti la cui essenza è di costringere la divinità, tramite formule cantate, a manifestare la loro presenza. La scienza delle *teletai*, divenuta scienza telestica, per i neoplatonici consiste nel provocare la venuta della divinità, ma l'operazione si esprime in modo assai materiale: il Dio viene ad animare la statua che lo rappresenta e la telestica è l'arte di consacrare le statue»³¹. Rouget, basandosi sui passi di Platone del *Fedro*, *Leggi*, *Ione*, *Timeo* e *Repubblica*³² ritiene però che sebbene sia lecito supporre che anche nei culti dionisiaci la parola *teletai* servisse a designare i riti destinati a provocare la venuta della divinità, questa avvenisse in modo diverso, suscitando la trance di possessione: «*Teletai* avrebbe significato allora, se non altro in parte, per il dionisismo, l'arte di consacrare non statue, ma iniziati». E ancora: «Le turbe di cui soffrono coloro che sono colpiti da *mania* telestica sono l'effetto di uno spavento su un'anima debole. Tale spavento è un movimento (*kinêsis*) interno. Danza e "mùsea" [musa e poi arte o canto o parola persuasiva] intervengono come una scossa (*seismos*) esterna e grazie al loro movimento proprio che si impone sul precedente e lo "domina", riporta la calma e la tranquillità». Il movimento esterno, anche attraverso il dondolio e mediante la melodia e la danza relativa a quel particolare rito, è solidale con l'armonia dell'universo.

Questo tema è affrontato anche da Vernant, secondo il quale l'eccesso di pazzia frenetica, la danza di possessione al suono del flauto, imprime al baccante di Ade un'aria di terrore. La musica è suonata da Gorgone, potenza sotterranea che pietrifica con lo sguardo. La danza di Eracle (Euripide, *Eracle*), durante la crisi frenetica, ne fa «lo Spavento in persona (spavento che lo possiede e lo tormenta dall'interno e che egli provoca intorno a sé all'esterno) ... Terrore, come potenza soprannaturale, prende possesso di Eracle, la musica del flauto e il volto dell'eroe diventano orribili come la maschera di Gorgo». Quando un uomo è posseduto da questa danza «e mima i gesti, il viso e le grida della Gorgone, egli diventa una sorta di danzatore dei morti, un baccante di Ade. Il terrore che lo agita, lo fa danzare al ritmo dell'orribile melodia del flauto, sale direttamente dal mondo infernale: è la potenza di un trapassato, di un demone punitore ... Guardare negli occhi la Potenza della morte, Gorgo, significa che l'uomo è proiettato in un mondo governato da questa Potenza»³³. Suonare l'*aulos* equivale, per molte ragioni, ad essere posseduto dal furore, ad assumere la faccia di Gorgone (lo strumento fu inventato da Atena per riprodurre i suoni acuti che aveva udito uscire dalla bocca del mostro, Pindaro, *Pitica*, XII)³⁴, a riprodurre con la melodia dello strumento i suoi terribili versi. L'*aulos* è l'equivalente sonoro della maschera e provoca, scrive Frontisi-Ducroux, «sul piano uditivo, lo stesso effetto dell'incrociarsi

di uno sguardo umano con uno sguardo soprannaturale nell'ordine visuale: un'apertura sull'alterità, una rottura della quotidianità attraverso un'irruzione brusca in un altro mondo»³⁵.

Il ballo in tondo sardo era accompagnato da strumenti a fiato come *su solittu*, il 'piffero' (un equivalente dell'*aulos*), strumento imboccato da un suonatore che percuoteva anche il tamburo. Una rappresentazione si ha in un bassorilievo del San Bachisio di Bolotana (1524-1598), dove assieme al suonatore di *launeddas* c'è il tamburino e attorno ai quali si svolge *su ballu tundu*³⁶.

Infine, ricordiamo che anche nella tradizione orale popolare sarda è abbastanza comune trovare, come conseguenza di una deviazione dalle regole culturali dovute alla divinità, la pietrificazione punitiva. Uno di questi racconti si riferisce al menhir femminile, detto *Pedra de Santu Antine*, ubicato presso il santuario di San Costantino di Sedilo, attorno al quale si svolge, il 6 e 7 luglio di ogni anno, l'ardia in onore del Santo, tra le più selvagge e famose dell'isola. In questo menhir si vede una donna che, per la sua irriverenza verso san Costantino, venne pietrificata; riconoscimento implicito, secondo Giulio Angioni, di una cristianizzazione di precedenti riti pagani, incentrati nel pellegrinaggio e nella deambulazione processionale intorno al simbolo della divinità venerata³⁷.

* Maria Cristina Cannas è Storica dell'arte medievista, specializzata nel Corso di Perfezionamento in Archeologia e Storia dell'Arte, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari.

Note

** Il testo è tratto da MARIA CRISTINA CANNAS, *Musica, danza e ballo in tondo della tradizione locale nella storia delle immagini in Sardegna. Dal Mediobizantino al Plateresco, tra folklore, rito e mito* (in c.d.p.).

*** GIUSEPPE CALVIA, *Esseri meravigliosi e fantastici nelle credenze sarde e specialmente di Logudoro*, in «Archivio per le tradizioni popolari», XXII, (1903), (estr.), Palermo, p. 2.

1) EMERENZIANA USAI, ORNELLA FONZO, FRANCA MASCIA, *L'ipogeo di Scaba 'e Arriu di Siddi: i rituali funerari e culturali e le offerte animali*, in *L'Età del rame in Italia, dedicata a Gianni Bailo Modesti*, Atti della XLIII Riunione Scientifica, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Bologna, 26-29 novembre 2008, Firenze, 2011, pp. 363-374; UBALDO BADAS, *Dom' 'e s'Orku in Pran' 'e Siddi*, in *Aspetti del megalitismo preistorico: operatore collettivo Sa Corona Arrubia: in collaborazione con Gal Comarca de Guadix*, a cura di GIOVANNI SERRELI, DANIELE VACCA, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2001, pp. 13-15; M. CARMEN LOCCI, *Beni archeologici. Nel territorio del Consorzio "Sa Corona Arrubia"*, in *Dentro la Marmilla. Ambiente, Storia, Cultura: Collinas ...*, Lunamatrona, Sa Corona Arrubia, 2000, pp. 23-24, 28-29; ERCOLE CONTU, *La Sardegna preistorica e nuragica*, II, *La Sardegna dei nuraghi*, Sassari, Chiarella, 1997, pp. 619-627, 656-661, fig. 105; ALBERTO MORAVETTI, *Le tombe e l'ideologia funeraria*, in *La Civiltà Nuragica*, contributo ad Enrico Atzeni, Milano, Electa, 1990, p. 145, figg. 163-164.

2) *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV – Sardiniae*, a cura di Pietro Sella, in «Biblioteca Apostolica Vaticana», (113), Studi e Testi, Città del Vaticano, 1945, (rist. anast. 1973), pp. 146, 160, 203, nn. 1385, 1645, 2299, p. 243, n. 2795.

3) ROBERTO CORONEO, *Problematica delle chiese biabsidate. Contributo allo studio del tipo in area tirrenica*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale, a cura di ARTURO CARLO QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2008, pp. 90-91; ROBERTO CORONEO, *Chiese romaniche della Sardegna. Itinerari turistico culturali*, Cagliari, AV, 2005, p. 82; ROBERTO CORONEO, *Struttura e decoro dei portali nelle architetture romaniche sarde*, in ROBERTO CORONEO, ANNA PISTUDDI, *Per il catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna*, in «Studi Sardi», XXXIII, (2000), Cagliari, AV, 2003, pp. 287-288; ROBERTO CORONEO, *Arte in Marmilla dal XIII al XIX*, in *Dentro la Marmilla cit.*, p. 53; STEFANIA MELE, *Il territorio*, in *Dentro la Marmilla cit.*, schh. 6, 6.1, pp. 58-59, 72-73; CRISTIANA CHERCHI, *Beni architettonici e culturali*, in *Dentro la Marmilla cit.*, p. 90, scrive che la chiesa venne edificata nel 1281 (?); ROBERTO CORONEO, *Metodologia di ricerca sulla scultura romanica in Sardegna*, in ROBERTO CORONEO, ANNA PISTUDDI, *Per il catalogo cit.*, in «Studi Sardi», XXXII, (1999), Cagliari, AV, 2000, p. 285; ROBERTO CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, NUORO, Ilisso, 1993, p. 246, sch. 139; RENATA SERRA, *La Sardegna*, (Italia romanica), Milano, Jaca Book, 1989, pp. 377-378; MAURO BOTTERI, *Guida alle chiese medioevali di Sardegna*, Sassari, Dessì, 1978, p. 141; VITTORIO ANGIUS, voce *Siddi*, in GOFREDO CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, XX, Torino, G. Maspero, 1840, p. 129, (ed. anastatica), estr. delle voci riguardanti la Provincia di Cagliari, III, Ed. Sardegna, p. 1373.

4) ROBERTO CORONEO, *Problematica delle chiese biabsidate cit.*; ROBERTO CORONEO, *Architettura romanica cit.*, pp. 166-177, 242-247, schh. 67-70, 136-137, 140.

5) MARIA CRISTINA 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*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», 16, (1992), Pisa, ETS, p. 204. Sulla chiesa: ROBERTO CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla fine dell'XI secolo*, Cagliari, AV, 2011, pp. 18, 89-91, 401-402, 411, 416, 441, 444-445; NICOLETTA ZUCCA, *L'architrave col serpente di San Pantaleo di Dolianova*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, a cura di ROBERTO CORONEO, in «Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari», (2009), Cagliari, AV, pp. 115-134; ANNA PISTUDDI, *Parrocchiale di San Pantaleo. Dolianova*, in *I gioielli dell'architettura religiosa. Storia, restauri e arredi dallo stile romanico a quello neoclassico*, a cura di NICOLETTA ROSSI, STEFANO MELONI, Dolianova, Grafica Parteolla, 2005, pp. 38-57; RENATA SERRA, *Sardegna romanica* in ROBERTO CORONEO, RENATA SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 220-231; MARIA CRISTINA CANNAS, GIACOMO PISANO, *L'Apocalisse, ora. Il Maestro del capitello con Scena apocalittica del San Pantaleo di Dolianova*, Cagliari, Tam Tam, 2003; ROBERTO CORONEO, *Metodologia di ricerca cit.*, pp. 275, 281-282; ROBERTO CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 84-86, 226; MARIA CRISTINA CANNAS, LUCIA SIDDI, ELISABETTA BORGHI, *Gli affreschi absidali della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1997; MARIA CRISTINA CANNAS, LUCIA SIDDI, ELISABETTA BORGHI, *L'affresco dell'Arbor Vitae nell'ex cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, Arti Gra-

fiche Pisano, Cagliari 1994; ROBERTO CORONEO, *Architettura romanica* cit., sch. 95, pp. 198, 202, 204-211.

6) BARBARA PASQUINELLI, *Il gesto e l'espressione*, Milano, Electa, 2005, pp. 203-209; GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981, pp. 158-159, 209-212; GÉRARD DE CHAMPEAUX, SÉBASTIEN STERCKS, *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981, pp. 360-368.

7) ELISABETTA CURRELLI, *I capitelli*, in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architetture e arredi dall'XI al XIX secolo*, a cura di ROBERTO CORONEO, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 176-177, D6, figg. 289-290 (viene indicata solo una protome); MARIA CRISTINA CANNAS, *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», XVI (in c.d.s.); Maria Cristina Cannas, *Daiberto arcivescovo di Pisa, l'ispiratore dell'immagine de leoni scolpiti nell'architrave della cattedrale di Santa Giusta?* (in c.d.p.).

8) RENATA SERRA, *Sardegna romanica*, cit., 2004, pp. 304-314, fig. 359. MAURO DADEA, *Itinerario A*, in MAURO DADEA, ALESSANDRA PASOLINI, *La cattedrale di Cagliari*, Cagliari, Servizi Educativi del Museo e del Territorio, 2002, pp. 16-17; ANTONIO MILONE, ROBERTO CORONEO, *Il pulpito di Guglielmo*, in *Il Duomo di Pisa, I. Saggi, Schede*, a cura di ADRIANO PERONI, Modena, Panini, 1995, schh. 1820-1829, pp. 598-601; 2. Atlante, pp. 870-875; RENATA SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990, pp. 37, 39-45, sch. 13 (di ROBERTO CORONEO), fig. 13 a p. 41.

9) FRANCESCO ALZIATOR, *Tematica di morte nell'architrave della chiesa di San Michele di Siddi*, in «Nuovo bollettino bibliografico sardo e archivio tradizioni popolari», XXII, (1976), Cagliari, 1977, pp. 5-6; FRANCESCO ALZIATOR, *I capovolti dell'antico oltretomba dei sardi*, in «Frontiera», 3, Fossataro, (1968), (estr.); GIOVANNI LILLIU, *Architettura civile sei-settecentesca in Marmilla*, in «Studi Sardi», V, (1941), Università degli studi di Cagliari, pp. 182-183, nota 2, fig. 3.

10) MARIA CRISTINA CANNAS, *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell'Arborea e altri documenti* (parte prima), in «Biblioteca Franciscana Sarda», XV, (2013), Oristano, S'Alvure, pp. 207-209, 220-233, fig. 28, a cui rimandiamo per la bibl. relativa alle due chiese.

11) Nella *Pala di San Biagio* (1613 ca), attribuita ad Andrea Lusso, oggi nel Duomo di Sassari, e un tempo nella omonima chiesa (primo quarto del XII sec.), demolita nel 1927, il bambino miracolato dal Santo indossa una lunga sopravveste in pelle, *su cugliettu*, di cui si avevano, scrive Alma Casula, attestazioni iconografiche soltanto alla fine del XVII secolo e letterarie del XVIII: *Tesori riscoperti. Opere d'arte restaurate dalle cattedrali di Sassari e Alghero*, a cura di ALMA CASULA, Catalogo della mostra, Soprintendenza di Sassari, Pinacoteca Mus'a al Canopoleno, 22 novembre – 9 gennaio 2008, Sassari, S.B.P.S.E., per le province di Sassari e Nuoro, 2012, scheda storica di ALMA CASULA, scheda dei restauri di VALENTINA WHITE, pp. 42-47. Si veda anche: *Grande Enciclopedia della Sardegna*, I, a cura di FRANCESCO FLORIS, voce *Siddi*, Sassari, Newton Compton, 2002, relativamente ad una delle figure dell'architrave «farebbe pensare ad un personaggio maschile col classico gonnellino del costume sardo», pp. 933-934.

12) «Cum rustici idem festum alicuius sancti celebrant, audita missa in ipsius sancti templo tota reliqua die et nocte saltant in templo, prophana cantant, choreas viri cum foeminis ...»: SIGISMONDO ARQUER, *Sardiniae brevis historia, et descriptio*, (Basilea 1550), a cura di MARIA TERESA LANERI, introduzione di RAIMONDO TURTAS, Cagliari, CUEC, 2007, pp. 38-41.

13) ROBERTO CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV cit.*, pp. 431-433, 467-470, figg. 831-835; MARIA CRISTINA CANNAS, *Le lastre marmoree di Sant'Antioco con figure umane*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, «Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche», Università degli Studi di Cagliari, AV, 2009, pp. 79-114.

14) GIUSEPPE DELLA MARIA, *Contributo allo studio della danza in Sardegna*, in «Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo», III, 17, (1958), p. 9; GEROLAMA CARTA MANTIGLIA, ANTONIO TAVERA, *Il ballo sardo: storia, identità e tradizione*, I, Atti del Convegno di studi di Sorgono, (NU), 27 luglio 1997, Firenze, Taranta, 1999, pp. 59-60.

15) GIOVANNI MARIA MAMELI DE' MANNELLI, *Le Costituzioni di Eleonora giudicessa d'Arborea intitolate Carta de Logu. Colla Traduzione Letterale dalla Sarda nell'Italiana Favella e con Note del Consigliere di Stato, e Riferendario cavaliere Don Giovanni Mameli de' Mannelli, patrizio di Cagliari, e di Rocca-Contrada, Giudice del Consolato in Cagliari della Società Georgica di Treja*, Roma 1705 (rist. anast.), Cagliari, 3T, 1974, p. 59, nota 83: «La Carola, o sia ballo tondo de' Sardi non può essere che quello inventato da Arione, e quindi perfezionato da Laso d'Erimone nell'Acaja verso la LVIII Olimpiade, secondo gli Scolasti d'Aristofane, e descritto mirabilmente, e colla maggior precisione dal Poeta Greco presso Ateneo».

16) MATTEO D'ACUNTO, *Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro dell'Iliade*, in *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della giornata di studi, Napoli 12 maggio 2008, a cura di MATTEO D'ACUNTO, RICCARDO PALMISCIANO, (AION), «Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale», 31, 2009, Pisa-Roma 2010, F. Serra Ed., p. 179 e s.; cfr. ivi L. CERCHIARI, *I codici della comunicazione*, fig. a p. 24; M. CULTRARO, *Echi del passato: lo scudo di Achille e la Grecia della Tarda età del Bronzo*, pp. 135-136.

17) «I balli Pirrici, de' Cureti, dei Coribanti, dei Dattili, dei Salii, che si facevano a suono di tibie, di crotali e di sistri, avevano rispetto il più delle volte alle rimembranze, che porsero cagione alla solennità, che celebravasi nel tempio, ovvero di Cibele, ovvero d'Astarte, di Milita, di Derceto, e d'altri Eroi ... Or anco i sardi, oltre le carole ristrette, e le danze gogliarde, che si fanno in casa o sulle piazze, nelle quali altro intendimento non si vede, che quello di saltare a misura per gioia e festività giovanile, hanno l'antichissimo ballo, in cui con pienezza di fatto rappresentano una istoria viva, ch'essi oggi più non ricordano di certo. Pure le particolarità di cotal danza mi finiscono di persuadere, che tutti gli altri gesti ch'io descriverò, si risolvano nel rito delle feste di Adone, che avea gran culto e solenne, come vedremo, in Sardegna»: ANTONIO BRESCIANI, *Dei costumi dell'Isola di Sardegna comparati con gli antichissimi popoli orientali*, Napoli, La civiltà cattolica, 1850, pp. XXI-XXIV. Si veda, inoltre: CLARA GALLINI, *L'usanza rituale della capriola nel folklore religioso sardo*, in «Studi Sardi», XVIII, (1962-63), Università degli Studi di Cagliari, pp. 445-450; FRANCESCO ALZIATOR, *Per una classificazione delle danze popolari sarde; Il problema dei rapporti tra Sardana e la Sardegna*, in *Picaro e Folklore*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 145-146; FRANCESCO CORONA, *Lanusei*, in *Le cento città d'Italia. Supplemento al mensile illustrato del Se-*

colo, XXXVII, 12910, (1902), Milano, (rist. anast.), Lodi, Lodigraf, 1973, p. 33; ALETE CIONINI, *La Sardegna. Note e impressioni di viaggio*, Parma, L. Battei, 1896, pp. 43-45. Per la capriola nella danza: CURT SACHS, *Storia della danza*, (1933), Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 271, 278, 299, a proposito del ballo in circolo, "tyribasia", in onore di Dioniso, in cui il solista nel mezzo rappresentava la vita, la morte e la rinascita del Dio, ritiene che ne siano rimaste tracce in Sardegna, p. 276.

18) JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, II, a cura di CECILIA LISI, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1989, pp. 658-659.

19) Per restare in Sardegna, rimandiamo ad opere della seconda metà del XV secolo e primi del XVI, come i retabli di Joan Figuera, del Maestro di Olzai, del Maestro di Castelsardo, Lorenzo e Pietro Cavaro, e alla statua lignea di Ploaghe: RENATA SERRA, *Pittura e scultura cit.*, passim.

20) RAIMONDO SATTA, *Sacro arcaico. Religiosità popolare in Gallura*, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 2009, pp. 134-135, 137-138, 140-147, 190; BACHISIO BANDINU, *Visiones. I sogni dei pastori*, Cagliari, AMD, 1998, p. 53 (si veda anche i rimandi al ballo in tondo, alla pietrificazione e a diversi temi qui trattati: pp. 48-49, 60-62, 75-76, 102-108). Nel folklore sardo per contrastare s'umbra, si usava sa mexin'e s'umbra, che prevedeva oltre agli scongiuri anche lo sputo: GINO CABIDDAU, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*, Cagliari, Fossataro, 1965, pp. 260-264; ANTONIO BRESCIANI, *Dei costumi cit.*, pp. 200-201.

21) MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1982, p. 436.

22) VINCENZO SANTONI, *La necropoli ipogeica di Sas Concas, Oniferi (Nuoro)*, in *L'ipogeismo nel Mediterraneo: origini, sviluppo, quadri culturali*, Atti del convegno internazionale, Muros, 2000, pp. 939-951; ERCOLE CONTU, *La Sardegna preistorica cit.*, I, *La Sardegna prima dei nuraghi*, in part. pp. 372-377, figg. 16, 28-29, 55, 59.2, II, p. 481, tavv. XXX, XLI.3.

23) ELISABETTA PALA, *Tra magico e sacro: gli eidola nella Grecia arcaica e classica*, Relazione tenuta alle Giornate di Studio di archeologia e storia dell'arte, Cagliari, Cittadella dei Musei 7-12 maggio 2012; JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo a immagine artistica*, Padova, il Saggiatore, 2001, pp. 24-52, 62-65 e ss.; JEAN-PIERRE VERNANT, «Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di MAURIZIO BETTINI, Bari, Laterza, 1991, pp. 3-11; GIULIO GUIDORIZZI, *Lo specchio e la mente: un sistema d'intersezione*, ibidem, pp. 36-37. Sull'anima come ombra nel folklore: JAMES GEORGE FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, I, Torino, Boringhieri, 1950, p. 321.

24) CURT SACHS, *Storia della danza cit.*, pp. 291-294 e ss.

25) Sullo stesso tenore le lettere del maggio 594, del giugno 594, del primo giugno 595, del luglio 599, dell'ottobre del 600: GREGORIO MAGNO, *Registrum epistularum*, in *Corpus Christianorum*, Serie latina, CXL-CXL A, IV. 23. 26. 27. 29; V. 38; IX. 205; XI. 12, Turnholt, Brepols, 1982, pp. 241-242, 312-314, 763-765, 878, si veda inoltre voce *Sardinia* ad indicem; GREGORIO MAGNO, *Lettere ai Sardi*, a cura di DOMENICO ARGIOLAS, Nuoro, Coop. Grafica nuorese, 1990, pp. 76, 80-81, 98-99, 103; TOMASINO PINNA, *La configurazione del*

campo religioso in Sardegna attraverso l'epistolario gregoriano, in *Per longa maris intervalla. Gregorio Magno e L'Occidente mediterraneo fra tardoantico e altomedioevo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, a cura di LUCIO CASULA, GIAMPAOLO MELE, ANTONIO PIRAS, LUCIANO ARMANDO, Cagliari 17-18 dicembre 2004, Cagliari, P.F.T.S., 2006, pp. 237-255, ritiene che il riferimento a *ligna* e a *lapides* sia uno stereotipo linguistico per definire il paganesimo, senza connotare alcuna specificità culturale (pp. 247-248). Cfr., inoltre, PAOLO BENITO SERRA, *I Barbaricini di Gregorio Magno*, ibidem, pp. 289-361.

26) PIER GIORGIO SPANU, *La diffusione del cristianesimo nelle campagne sarde*, in *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, a cura di PIER GIORGIO SPANU, Oristano, S'Alvure, 2002, pp. 413-145; PIER GIORGIO SPANU, *Le aree rurali tra paganesimo e cristianesimo*, in *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, Guida alla Mostra, a cura di PIER GIORGIO SPANU, Oristano, Mythos, 2000, p. 69.

27) GEROLAMA CARTA MANTIGLIA, ANTONIO TAVERA, *Il ballo sardo* cit., p. 91, cui rimandiamo anche per le diverse testimonianze sull'atteggiamento severo e silenzioso dei danzatori del ballo in tondo. Su questo atteggiamento: CURT SACHS, *Storia della danza*, pp. 129-130.

28) ERCOLE CONTU, *La Sardegna preistorica* cit., II, pp. 649, 731, 738-739, 740, 743-744, 751, tavv. CLXVII, CLXX.

29) ERCOLE CONTU, *L'altare preistorico di Monte d'Accoddi*, Sassari, Carlo Delfino, 2000; ERCOLE CONTU, *La Sardegna preistorica* cit., I, passim, figg. 36.1.8, 47, 56, 72, tavv. X-XI, XXXII, XXXVI, II, pp. 195, 426-429, fig. 37.1; GIUSEPPA TANDA, *A proposito delle figurine «a clessidra» di Tisiennari, Bortigiadas*, in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari 1988, pp. 205-231, figg. 1.1-3- 6, 3.4, 4.1, 5; FULVIA LO SCHIAVO, *La Preistoria*, in *Il Museo Sanna di Sassari*, a cura di FULVIA LO SCHIAVO, Sassari, Banco di Sardegna, 1986, pp. 43-45, fig. 56.

30) GIOVANNI LILLIU, *La civiltà nuragica*, Sassari, Carlo Delfino Ed., 1984, pp. 138, 143, figg. 152, 159. Si è ritenuto che l'ornato a rombi sia un'estrema semplificazione del motivo classicista dei nastri intrecciati: RENATA SERRA, *La Sardegna* cit., p. 378; ROBERTO CORONEO, *Architettura romanica* cit., p. 246, sch. 139.

31) GILBERT ROUGET, *Musica e trance. I rapporti fra musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 255-309, 316, in particolare per la caduta durante la trance cfr., indice.

32) PLATONE, *Dialoghi*, (*Fedro*, in part., 244 d, 245 c, 249 c-d, 265 a-b), v. III, a cura di CARLO DIANO, pp. 102, 104, 108-109, 131; (*Jone*, 536 b), v. IV, a cura di F. ZAMBALDI, p. 296; (*La Repubblica*, 398-400), v. V, a cura di CARLO ORESTE ZURETTI, pp. 105-109; (*Timeo*, in part., 88 d-e, 89 a-d), v. VI, a cura di CESARE GIARRATANO, pp. 82-84, (*Le Leggi*, 790-791, 815-816), v. VII, a cura di ATTILIO ZADRO, pp. 199-200, 229-232, Bari, 1946-1947, 1952.

33) JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli* cit., pp. 78, 90-91, 100-102 e ss.; GIULIO GUIDORIZZI, *Lo specchio e la mente* cit., pp. 39, 44; HENRI JEANMAIRE, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Appendice e aggiornamento bibl. di FURIO JESI, Torino, Einaudi, 1972, pp. 109-114, 281-183.

34) PINDARO, *Le Pitiche*, XII, in *L'opera superstite*, II, a cura di ENZO MAN-

DRUZZATO, Milano, Cremona, SE, Cappelli, 1980, 1990, pp. 142-145, note a pp. 173-174.

35) FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX, *Specchiarsi nella maschera*, in *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia Antica*, a cura di ANGELA PONTRANDOLFO, Mantova, Panini, 1986, p. 148.

36) ROBERTO CAPRARA, *I beni culturali della chiesa di Bolotana*, rilievi architettonici di M. SCALZO, fotografia di NARINO PALA, MARIO SCALZO, Bolotana, Ed. Parrocchia di San Pietro Apostolo, 2002, pp. 94-123; ALDO SARI, *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, sch. 47 (di MARISA PORCU GAIAS), pp. 160-163; RENATO SALINAS, *La chiesa di San Bachisio a Bolotana e l'architettura del Rinascimento in Sardegna*, in «Quaderni bolotanesi», 4, (1978), Bolotana, Passato e Presente, pp. 19-22; ITALO BUSSA, *La chiesa di S. Bachisio: notizie storiche sul culto del Santo*, in «Quaderni bolotanesi», 1, (1975), (II ed. 1984), cit., p. 21-41.

37) GIULIO ANGIONI, *I santuari della Sardegna tradizionale*, in *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola Iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di MARIA GIUSEPPINA MELONI, OLIVETTA SCHENA, CNR, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, Cagliari-Genova-Torino, Genova 2006, p. 9; V. POGGI, *Perché in Sardegna Costantino è santo*, in *Poteri religiosi e istituzioni: il culto di San Costantino Imperatore tra Oriente e Occidente*, a cura di FRANCESCO SINI, PIETRO PAOLO ONIDA, Sistemi giuridici del Mediterraneo. Ricerche e studi, 1, Torino Giappichelli, 2003, pp. 325-342; ANTONIO FRANCESCO SPADA, *Il culto di san Costantino imperatore in Sardegna: origine orientale e partecipazione popolare (secc. IX-XIX)*, ibidem, pp. 367-381. Su alcuni racconti popolari inerenti alla pietrificazione: DOLORES TURCHI, *Maschere, miti, e feste della Sardegna*, Roma, Newton Compton, 1990, pp. 16-19, 207-209; DOLORES TURCHI, *Leggende e racconti popolari della Sardegna*, Roma, Newton Compton, 1984, pp. 8, 16, 63, 169-174, 264, 305-306; ENRICA DELITALA, *Materiali per lo studio degli esseri fantastici del mondo tradizionale sardo*, in «Studi Sardi», XX, (1966-67), parte II, Sassari, Università degli studi di Cagliari, 1975, pp. 330, 335-336; MANLIO BRIGAGLIA, *La cultura in Sardegna*, in *Sardegna. Un popolo, una terra*, II, a cura di FRANCO MARIA STEVANI, Milano, IEL, 1963, pp. 250, 256; GINO BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna*, (1925), (rist. anast.), intr. di ENRICA DELITALA, Roma, L. S. Olschki, 1997, pp. 9-10, 17, 19, 24, 74, 102-105, 110-111, 109; ANTONIO BRESCIANI, *Dei costumi dell'Isola* cit., p. 208.