



Tanda, Giuseppa (2000) *L'Ipogeismo in Sardegna: arte, simbologia, religione*. In: *L'ipogeismo nel Mediterraneo: origini, sviluppo, quadri culturali: atti del Congresso internazionale, 23-28 maggio 1994, Sassari-Oristano, Italia*. Sassari, Università degli studi di Sassari, Facoltà di Lettere e filosofia, Istituto di Antichità, arte e discipline etnodemologiche e Dipartimento di Scienze umanistiche e dell'antichità. V. 1, p. 399-425: ill.

<http://eprints.uniss.it/7521/>



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
Facoltà di Lettere e Filosofia
Istituto di Antichità, Arte e Discipline Etnodemologiche
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

L' IPOGEISMO NEL MEDITERRANEO

ORIGINI, SVILUPPO, QUADRI CULTURALI

ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE

SASSARI - ORISTANO
23 - 28 Maggio 1994

I VOLUME

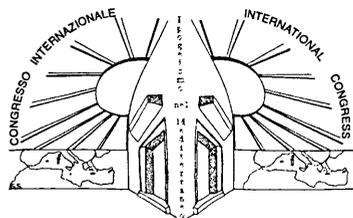


Foto di copertina:

Tomba 386 di Cuccuru S'Arriu-Cabras
(*Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*)

Tomba XXXIV di Montessu-Villaperuccio
(*M. G. Melis*)

Tombe II e III di Mesu 'e Montes-Ossi
(*P. M. Derudas*)

Grafica di copertina:

Bruno Cleriti

Opera pubblicata con il patrocinio di:

- Amministrazione Provinciale di Oristano
- Assessorato agli Affari Generali, Personale e Riforma della Regione,
Regione Autonoma della Sardegna

Organizzazione

Istituto di Antichità, Arte e Discipline Etnodemologiche,
Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Sassari

Con la collaborazione di

Università degli Studi di Cagliari

Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano

Soprintendenza Archeologica per le Province di Sassari e Nuoro

Comitato Scientifico

GIOVANNI LILLIU

Accademico dei Lincei

Presidente

JEAN GUILAINE

Centre National de la Recherche Scientifique - Tolosa

Ercole Contu

Istituto di Antichità, Arte e Discipline Etnodemologiche - Università di Sassari

CARLO TOZZI

Dipartimento di Scienze Archeologiche - Università di Pisa

ENRICO ATZENI

Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche - Università di Cagliari

GIUSEPPA TANDA

Istituto di Antichità, Arte e Discipline Etnodemologiche - Università di Sassari

ALBERTO MORAVETTI

Istituto di Antichità, Arte e Discipline Etnodemologiche - Università di Sassari

VINCENZO SANTONI

Soprintendente Archeologo per le Province di Cagliari e Oristano

Con il patrocinio di
Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques
Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria
Consiglio Nazionale delle Ricerche

e di

Presidenza del Consiglio Regionale
Amministrazione Provinciale di Sassari
Amministrazione Provinciale di Oristano
Comune di Sassari
Comune di Oristano
Camera di Commercio di Sassari
Camera di Commercio di Oristano
Credito Industriale Sardo
Banco di Sardegna
Azienda Sella & Mosca - Alghero

Segreteria Organizzativa

GIUSEPPA TANDA, ANNA DEPALMAS, PAOLO MELIS

con la collaborazione di

MARIA GRAZIA MELIS, SIMONETTA CASTÌA,
GIUSEPPINA MARRAS, ELISABETTA ALBA,
GIOVANNA MARIA MELONI, GABRIELLA CARIA,
RITA PORCU, GIAMPIERO SECHI, RITA DIEZ,
FRANCA ESPOSITO, RITA CHEROSU, CARMEN FOIS

Segreteria di redazione

GIUSEPPA TANDA, MARIA GRAZIA MELIS, PAOLO MELIS

Coordinamento editoriale

MARIA GRAZIA MELIS

Settembre 2000

STAMPACOLOR INDUSTRIA GRAFICA
Zona Industriale Muros (Sassari)
tel. 079/345945-345999, fax 079/345634

L'IPOGEISMO IN SARDEGNA: ARTE, SIMBOLOGIA, RELIGIONE

GIUSEPPA TANDA*

1. INTRODUZIONE

Ogni indagine sui prodotti dell'Arte, a prescindere dalla loro attribuzione a comunità preistoriche o storiche, richiede una preliminare "identificazione delle situazioni storiche in cui essi si producono e si consumano"¹. Alle situazioni storiche differenti corrispondono, infatti, valori o prodotti estetici differenti. Tra le funzioni esplicate dall'Arte, inoltre, assume rilievo sostanziale la funzione segnica.

Ciò vuol dire che l'Arte è comunicazione.

Non è detto che tale tipo di comunicazione sia identica in tutte le società storicamente esistite. L'arte come comunicazione, infatti, è l'espressione dei bisogni esistenziali del gruppo che la produce e che ha una sua particolare collocazione nel tempo e nello spazio. Un tale tipo di arte appare, quindi, come eminentemente utilitaria e finalizzata al conseguimento di certi benefici (e solo di quelli). Per cui è caratterizzata da ripetitività e da fedeltà pedissequa agli schemi figurativi tradizionali, fino al loro scadimento, quando, evidentemente, la società è mutata e non recepisce i contenuti o le ragioni del *rituale estetico* (il motivo figurativo).

Sulla base di queste premesse, dopo aver delineato il contesto storico di riferimento nel quale inserire contenuti, intenzioni, funzioni esplicite o implicite dei "segni" dell'arte delle domus de janas, passerò ad una breve sintesi di carattere tecnico, tipologico e cronologico, volta a definire l'oggetto della relazione: il fenomeno artistico ipogeico nel suo divenire, dunque l'origine, lo sviluppo ed i suoi esiti finali.

L'ultimo punto della relazione riguarderà l'individuazione dei significati oggettivi e di quelli simbolici degli schemi principali, secondo un approccio riconducibile all'antropologia ed alla "simbolica" o scienza dei simboli².

Il significato simbolico sotteso alla grande varietà tipologica dei "segni" scolpiti, incisi o dipinti sulle pareti delle domus de janas, infine, è certamente in relazione con alcuni aspetti della religiosità delle comunità del IV-III millennio a. C.³ (fig. 1,a).

* Istituto di Antichità, Arte e discipline Etnodemologiche (ora Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità) – Università di Sassari.

¹ CIRESE 1968, pp. 11-22, ANGIONI 1991, pp. 9-13.

² ALLEAU 1983.

³ Sono note 148 domus de janas decorate, distribuite soprattutto nelle province di Sassari ed Oristano. Il numero delle grotticelle ornate tende, però, ad aumentare in relazione con l'intensificarsi delle ricerche.

2. CONTESTO STORICO DI RIFERIMENTO

L'origine dell'arte delle domus de janas s'inquadra nella cultura di Bonu Ighinu (Neolitico medio)⁴, in cui si sviluppano le più antiche tipologie di grotticella artificiale⁵.

Le prime figurazioni allo stato attuale non sono però realizzate sulle pareti, come nelle culture successive, ma su oggetti dell'arte mobiliare, su vasi fittili o in pietra.

Nella fig. 2 sono raggruppate tali figurazioni, di varia provenienza⁶, rinvenute fuori contesto.

In questo limitato numero di esempi si delineano già due tendenze che si svilupperanno nelle domus de janas, anche con analoghe e contemporanee manifestazioni nell'arte mobiliare:

1. l'arte animalista che privilegia la rappresentazione di parte di un animale cornuto, la protome o le corna⁷;
2. la rappresentazione di elementi decorativi d'origine domestica, come il motivo a scacchiera⁸.

Le due tendenze individuate si configurano come "segni" rilevanti di una ideologia che si esprime per mezzo di soggetti reali, l'animale e l'abitazione.

L'animale cornuto rappresentato, presumibilmente un bovino, tradisce la conoscenza dell'animale visto come soggetto indispensabile in quanto manifestazione di ricchezza, riserva di cibo, mezzo di trasporto, strumento utile o indispensabile per l'agricoltura.

La prevalenza dello schema animale, pertanto, allo stato attuale, è forse l'indizio più chiaro del contesto storico di riferimento, il Neolitico medio, una cultura in cui è sicuramente praticata l'agricoltura ma che continua a basare la sua economia anche sull'allevamento del bestiame bovino, particolarmente (quasi assente durante il Neolitico antico)⁹.

L'attenzione verso la natura, la novità dello sviluppo della nuova specie animale introdotta nella terza fase del Neolitico antico¹⁰, le sue caratteristiche di forza e di fecondità, per un processo analogico, si traducono in espressione figurativa come risposta simbolica ai bisogni esistenziali del cibo e della continuità del gruppo.

⁴ TANDA 1985, fig. 7.

⁵ Sulle più antiche grotticelle artificiali cfr. SANTONI 1982 e 1982 a; TANDA 1980, p. 171 e ssgg. Si veda, inoltre, il contributo di E. Contu, in questo volume.

⁶ fig. 2: 1, da Puisteris-Mogoro (ATZENI 1978, fig. 18, 3); 2, da Ludosu-Riola Sardo (ID. 1978, fig. 8, 2); 4, da Grotta Rifugio-Oliena (BIAGI 1978, tav. I, 1); 6, da Grotta del Bagno Penale-Cagliari (ATZENI 1978, fig. 18, 8).

Allo stesso orizzonte si riferisce il piatto tetrapode in calcare da Bingia Eccia-Dolianova (ID. Tav. X, 2), munito di un'ansa assai vicina a quelle di figg. 1-2.

⁷ Cfr. nota 4.

⁸ Da Grotta del Bagno Penale-Cagliari: cfr. nota 6.

⁹ LEVINE 1983, trincea D, tab. 13.

¹⁰ TANDA 1995a, pp. 17-29; ID. 1998, pp. 83-88, fig. 12, 10.

Quanto al concetto di rappresentazione dell'abitazione del vivo adombrato, a mio parere, nel motivo a scacchiera, ma anche in sostanza nella tomba a grotticella, esso permette di individuare già dal Neolitico medio l'asse portante dell'ideologia funeraria del Neolitico recente e dell'Età del Rame: la credenza in una vita ultraterrena e quindi l'esigenza di assicurarsi per questa vita una dimora migliore o non dissimile dalla dimora del vivo.

3. SINTESI TECNICA, TIPOLOGICA E CRONOLOGICA

Per quel che concerne la sintesi tipologica, tecnica e cronologica, è parso opportuno operare una verifica del lavoro svolto, alla luce delle nuove scoperte (una ventina di nuove tombe decorate, quasi tutte presentate fra i *poster*)¹¹ e delle nuove metodologie di ricerca.

Nelle figg. 3-4 è schematizzato il percorso logico-operativo seguito per questo studio.

Tratterò solo qualche aspetto utile per le tematiche congressuali.

Accanto alle tre tecniche di esecuzione dei motivi – la scultura a bassorilievo, l'incisione e la pittura – acquista rilievo la tecnica del falso-rilievo, presente in almeno 5 ipogei¹².

Interessante, inoltre, appare il fatto che l'associazione di tecniche di esecuzione è molto frequente, soprattutto la scultura con la pittura (fig. 1,b). Quest'ultima, anzi, assume spesso la funzione di complemento della prima, segno per lo più di contemporaneità.

Il complesso delle serie e delle varianti tipologiche risulta essere più articolato ed ampiamente arricchito. Alcune figurazioni, inoltre, coprono qualche lacuna figurativa, a suo tempo rilevata. La rappresentazione di Calarighes 2 di Villanova Monteleone, ad esempio, ottenuta a falso rilievo, completa l'area degli schemi figurativi di transizione dello stile curvilineo (fig. 5).

Le incisioni scoperte recentemente nell'anticella della tomba XV di Sos Furrighesos¹³, coperte da un testimone di scavo crollato, ci propongono lo schema dell'orante, assente nel repertorio di Sos Furrighesos, già noto nella variante dritta e/o capovolta a tomba Branca-Cheremule¹⁴ e a tomba dell'Emiciclo/Sas Concas-Oniferi¹⁵ (fig. 6).

¹¹ Cfr., ad esempio, i contributi di A. Depalmas, M.G. Melis, G. Marras, G.M. Meloni, R. Nieddu, G. Tanda, nel II volume degli Atti.

¹² Ad esempio le tombe di Calarighes II e III-Villanova Monteleone (TANDA 1995, pp. 24-28, fot. 38-39), Monte Minerva I (cfr. TANDA, II volume), Pontesecco VI-Sassari (TANDA 1985, p. 29, 13), S. Ambrogio II-Sassari (TANDA 1977, tav. IV b).

¹³ Cfr. TANDA, vol. II (*poster*).

¹⁴ CONTU 1965, figg. 5-12.

¹⁵ ID. 1965, figg. 21-23.

Tra le manifestazioni pittoriche figurative di grande importanza è la tomba Dipinta di Mandra Antine¹⁶.

Di grande rilievo scientifico appare anche il piccolo ipogeo IV di Pubusattile¹⁷, decorato con motivi vari per tecnica ed iconografia, tra i quali il motivo a scacchiera associato con una fascia di zig-zag, il quale consente di confermare sia l'ipotesi di origine dal Neolitico medio dell'arte ipogeica sia di inquadrare in ambito europeo alcuni suoi aspetti (fig. 7).

Il complesso dei dati relativi ai motivi scolpiti, acquisiti secondo l'approccio più sopra schematizzato, organizzati in una tabella di associazione, consentono di:

- individuare *due filoni*, lo stile curvilineo e lo stile rettilineo (fig. 8);
- intravedere *almeno tre fasi stilistiche* con valenze cronologiche;
- confermare l'ipotesi di evoluzione stilistica dagli schemi naturalistici a quelli complessi¹⁸, anche se restano ancora alcuni aspetti non del tutto soddisfacenti.

Quanto al rapporto tra i *due filoni* quello curvilineo appare come il più antico. Si osserva però come alcuni degli schemi più antichi:

1. Si evolvano non secondo un'unica linea evolutiva, ma secondo diverse linee;
2. L'incremento del filone rettilineo sembra avvenire nella seconda fase, contemporaneamente o dopo l'adozione dell'anticella semicircolare prima assente negli ipogei decorati (S. Pedru I, Sa Cappella de Sas Fadas)¹⁹;
3. Lo sviluppo degli schemi complessi dei due filoni sembra parzialmente contemporaneo.

L'elaborazione statistica del numero dei motivi scolpiti ci indica un notevole incremento nei motivi curvilinei naturalistici di tipo II (di transizione) ed una diminuzione notevole del numero dei motivi complessi (fig. 9).

Un altro aspetto peculiare va sottolineato: la generale ripetività, la tendenza ad imitare i motivi, eseguendoli con tecniche diverse dai modelli di partenza (in genere con l'incisione a martellina), a scomporli infine, per arrivare a schemi figurativi ben diversi dall'origine²⁰, la cui interpretazione a volte appare assai problematica (fig. 10).

La cronologia assoluta presenta qualche problema.

In attesa dei risultati delle analisi sui pigmenti, già avviate, si osserva come le caratteristiche stesse del tipo sepolcrale creino problemi. Spesso infatti si ha a che fare con domus de janas ristrutturate in più tempi²¹, le cui fasi di

¹⁶ CONTU 1964, pp. 233-263.

¹⁷ TANDA 1989, pp. 479-493.

¹⁸ ID. 1977, 1984, 1985 e 1989.

¹⁹ Cfr. TANDA 1984, p. 78.

²⁰ TANDA 1985, figg. 15, 22, 24-25.

²¹ Ciò si osserva soprattutto nelle cosiddette "tombe palazziali", come la Tomba dei Vasi Tetrapodi-Alghero (CONTU 1964, tav. II), la Tomba Maggiore-Ossi e la Tomba del Capo di S. Andrea Priu-Bonorra (ID. 1985, pp. 157-161, 78-81, 61-65).

sistemazione architettonica in alcuni casi, essendo tombe scavate nel calcare, è impossibile seguire per effetto dei naturali processi di degrado.

Altro problema può essere causato dall'uso per lo più generalizzato di riutilizzare nei millenni le domus de janas, con la conseguente asportazione dei resti funerari (umani e di corredo), che però venivano accantonati all'interno dei sepolcri, in cellette²² o in fosse scavate appositamente (Monte d'Accoddi II)²³ oppure nel corridoio d'ingresso o *dromos*²⁴.

Per cui il solo ritrovamento di materiali in alcune tombe, di per sé, non è sicuro indicatore di cronologia.

La sequenza cronologica relativa di Sos Furrighesos (fig. 11) fornisce sicuri elementi di cronologia relativa che consentono di stabilire che le incisioni a martellina sono più recenti della scultura e della pittura²⁵.

Utili elementi di cronologia assoluta derivano da materiali nei quali sono riprodotti motivi figurativi analoghi a quelli che appaiono eseguiti sulle pareti delle domus de janas²⁶ come nella fig. 12.

Questi confronti materiali, integrati dai dati della sequenza di Sos Furrighesos, forniscono indicazioni di massima che coincidono con l'ipotesi di seriazione cronologica per l'arte ipogeica (e non) della Sardegna proposta nel 1992 al Congresso in memoria di Graziosi²⁷.

Quanto al quadro europeo e medio-orientale di riferimento, mentre le analogie relative ai motivi scolpiti perdono ogni valore storico in quanto troppo antiche o troppo recenti²⁸, il vasto repertorio incisivo, invece, fa convergere confronti significativi e storicamente attendibili soprattutto verso la Penisola iberica con l'arte schematica dipinta o incisa (antropomorfi, pettiniformi)²⁹ e verso la zona alpina centro-occidentale (Valle d'Aosta, Valcamonica e Svizzera)³⁰.

Tali e tante analogie hanno la loro spiegazione nel clima di interazioni e scambi caratteristici del Neolitico recente e dell'Età del Rame.

Affinità confermate sia da evidenze materiali (culture di Filigosa, di Monte Claro e del Vaso Campaniforme)³¹ che da riscontri monumentali (muraglie del Midi e della Catalogna) a suo tempo già messi in risalto³².

²² Come nella tomba 4 di Lochele-Sedilo (scavi Tanda 1985).

²³ TANDA 1976, p. 36.

²⁴ Come nella tomba I di Molia-Illorai, dove restano, però, soltanto i resti dei corredi. Sono assenti, infatti, le ossa umane, distrutte dall'acidità della roccia.

²⁵ ID. 1984, fig. 65.

²⁶ Alla cultura Ozieri sono attribuiti i materiali n. 1, 32; alla cultura di Filigosa i nn. 5, 8. Per altri dati cfr. TANDA 1979/1983, pp. 261-280.

²⁷ ID. 1992, fig. 4.

²⁸ ID. 1980, pp. 172-175.

²⁹ ID. 1984, p. 120 e ssgg.; MUNOZ AMILIBIA 1997, p. 185 e ssgg.

³⁰ TANDA 1992, p. 487 e ssgg.

³¹ ID. 1984, p. 151 e ssgg.

³² ID. 1984, p. 45 e ssgg.

4. SIMBOLOGIA E RELIGIONE

L'analisi formale e l'elaborazione statistica degli schemi figurativi consentono di definire, sulla base del significato tassonomico, secondo la nomenclatura tradizionale, sette raggruppamenti³³:

1. Animali
2. Figure umane
3. Armi ed utensili
4. Geometrici
5. Coppelle
6. Veicoli
7. Vari.

L'esame di alcune elaborazioni grafiche (fig. 13) rivela elementi interessanti³⁴.

Gli schemi animali prevalgono in entrambi gli stili (curvilineo e rettilineo) delle figurazioni scolpite. Tra gli animali prevale il filone derivato dai motivi a corna volte verso l'alto (ben 216 motivi), mentre il filone riconducibile all'animale a corna verso il basso è molto limitato come numero di esemplari (solo 10) e mostra una tipologia poco articolata. In una fase successiva esso, però, compare realizzato ad incisione, evolvendosi, a mio parere, in schema spiraliforme.

Gli antropomorfi noti o editi, in entrambi gli stili, sempre nell'ambito della scultura sono *soltanto sei* per *quattro tombe*³⁵ (esclusa la tomba delle clessidre)³⁶, a fronte di n. 216 motivi scolpiti (per 96 tombe).

Anche fra le incisioni il motivo animale prevale (58 figurazioni per 11 tombe) su quello antropomorfo (37 esemplari per 10 ipogei), ma quest'ultimo ha registrato un notevole incremento rispetto al primo (fig. 13).

Si è verificata cioè una vera inversione di tendenza, che presumibilmente è la proiezione di un mutamento sostanziale avvenuto nell'economia intorno alla II metà del III millennio a. C.: l'adozione di un modello di produzione che include la metallurgia³⁷.

Non escludo anzi che la prima pratica della metallurgia abbia influenzato non solo gli stili ceramici portando ai profili spigolosi delle ceramiche di

³³ TANDA 1984, I, pp. 22-25. In successiva pubblicazione (ID. 1985, fig. 5) si può leggere una classificazione ridotta.

³⁴ Tutte le elaborazioni riguardano dati acquisiti al 1994.

³⁵ Monte D'Accoddi IV-Sassari (TANDA 1984, II, fig. 35, 1 e 4); Pontesecco VI-Sassari (ID. 1984, II, fig. 35, 2) Su Littu-Ossi, (ID. 1979/1983, fig. 103 a), S'Angrone-Nughedu S. Vittoria (ID. 1997, pp. 57-66).

³⁶ Essendo da tempo in corso di studio da parte di A. Moravetti si ritiene opportuno escluderla dalle elaborazioni.

³⁷ Il mutamento dell'economia condusse anche ad una modificazione dei ruoli fra componente maschile e componente femminile nella comunità. Per queste problematiche cfr. TANDA 1996, pp. 71-78.

cultura Filigosa, ad esempio, ma anche gli stili dell'arte sia immobiliare con lo stile rettilineo che mobiliare, ad esempio con le statuine della Dea Madre del tipo a placca traforata³⁸.

Gli schemi poc'anzi indentificati sono evidentemente simboli estetici, prodotti nella realtà del Neolitico recente e dell'Età del Rame, da comunità che attribuiscono loro un valore segnico cioè di comunicazione.

In linea generale l'approccio metodologico al simbolo, importante quanto l'analisi delle sue funzioni antropologiche, appare assai difficile; il processo di simbolizzazione, infatti, si presenta a vari livelli, da quello della percezione del dato reale a quello più elevato della sua elaborazione e sistemazione.

Senza entrare nel merito della Simbologia (che non mi compete), nel cui ambito rientra lo studio del simbolo, osservo che uno dei problemi più importanti al riguardo, certamente il più vicino all'ambito conoscitivo dell'arte preistorica, è quello della individuazione del codice di decifrazione del simbolo. In realtà si ha bisogno non solo di un codice, ma di più codici: il simbolo, infatti, è una concentrazione di più sensi, analogicamente polivalenti, che ha un senso nel suo contesto simbolico, come la nota musicale³⁹. Nel nostro caso è necessario quindi individuare i codici per riconoscere i soggetti rappresentati, ad esempio la *specie animale* scolpita, incisa o dipinta nelle domus de janas; per scoprirne le *funzioni socio-culturali* in quanto rispondenti alle *intenzioni* delle comunità che li hanno realizzati; per individuare le *motivazioni* sostanziali collegate ai *bisogni naturali e sovranaturali* del gruppo umano; per delineare il *contesto culturale* in cui si manifestano gli aspetti della *spiritualità e/o religiosità*; per arrivare, infine, a delineare il *significato* polifunzionale dei complessi simbolici.

Suggerimenti indispensabili vengono, a questo proposito, dalla ricostruzione del contesto socio-economico sardo della fine del IV-III millennio a. C.

In questo contesto si innestano i fattori che generano le crisi esistenziali dell'Uomo; sul medesimo contesto si modellano le risposte che confluiscono e danno origine alle concezioni ed alle manifestazioni della religiosità.

Grande valore ha assunto ed assume il *negativo* della *morte*, vista come annientamento di se stessi e del proprio gruppo, che genera *crisi*.

Tale *crisi* può essere superata con *il rituale mitico* che si manifesta anche con *il rituale estetico*, ad esempio con *l'arte delle domus de janas*.

Assume perciò grande importanza la puntualizzazione di alcuni risultati delle elaborazioni statistiche appena proposti.

Le differenze rilevabili nella frequenza di tipologie, infatti, indicano figurativi prevalenti del *rituale estetico*: l'animale bovino, in tutte le fasi; succes-

³⁸ TANDA 1977, p. 28 ; ATZENI 1978, fig. 15; ANTONA RUJU 1980, p. 132, fig. 6. Sulla cronologia di queste statuine a placca traforata, però, non si registra unanimità di pareri. Alla cultura di Ozieri, infatti, le attribuiscono ATZENI (1978) e LILLIU (1988, p. 85).

³⁹ ALLEAU 1983, p. 9 e ssgg.

sivamente, come si è evidenziato a proposito delle incisioni, nel rituale è coinvolto l'uomo, sia pure in posizione subordinata rispetto all'animale.

La specie animale rappresentata era assai utile se non indispensabile: per l'alimentazione, per molteplici usi quotidiani (dal vestiario agli otri per la conservazione dei liquidi ecc.), per il trasporto ed anche per l'agricoltura.

L'animale bovino quindi risolve svariate necessità: quale o quali tra queste sono così rilevanti sul piano esistenziale da far parte integrante del rituale funerario, assumendo una funzione mitica?

È opportuno a questo punto ricordare che l'ideologia funeraria sottesa al tipo tombale della grotticella funeraria allude ad una concezione che ammette la continuità della vita in una dimensione ultraterrena.

In questa ideologia è possibile ottenere la risposta ai quesiti.

L'animale bovino è certamente indice di ricchezza; diventa segno di ricchezza.

È un animale forte e robusto nel lavoro e nel trasporto; diventa segno di forza.

Il toro è l'animale fecondatore: diventa simbolo di fecondità.

La rappresentazione del simbolo polifunzionale in una domus de janas assume quindi valenza rituale, diventando propiziatoria: il simbolo assicura la ricchezza, la forza e soprattutto la fecondità cioè la continuità del gruppo.

La crisi è così risolta.

Un altro aspetto bisogna però considerare: l'animale rappresentato è simbolo. Pertanto lo schema bovino non può essere considerato solo una rappresentazione dell'animale da lavoro o da soma.

In quanto simbolo esso si ricollega ad una dimensione sovranaturale: all'ideologia religiosa della preistoria sarda, in cui incarna il principio maschile, in quanto simbolo di fecondità.

La presenza del simbolo antropomorfo è forse da mettere in relazione con le cerimonie rituali che accompagnavano la sepoltura del defunto come danze, giochi⁴⁰ e, forse, pasti comuni rituali (fig. 14).

Non si esclude che il pasto rituale riguardasse proprio l'animale bovino (d'altronde mangiare l'animale-simbolo poteva avere il significato di appropriarsi delle sue qualità: la forza, la potenza, la fecondità) e che il segno corniforme inciso si riferisse anche a queste cerimonie.

Solo così si spiega la sovrabbondanza e la sovrapposizione di schemi senza un criterio ordinativo, come si osserva nelle incisioni.⁴¹

La presenza dello schema antropomorfo è segno di cambiamento, come già è stato affermato; tanto più che viene realizzato nelle anticelle ad emiciclo,

⁴⁰ CONTU 1965, p. 11 e ssgg. ; TANDA 1985, p. 51.

⁴¹ A Sos Furrighesos, tomba VIII; ID. 1984, I.

ritenute più tarde.⁴² Nessuno schema dello stile curvilineo (che risulta essere il più antico), d'altronde, è risparmiato in un'anticella ampia di questo tipo.

In conclusione l'arte ipogeica si presenta come un'arte utilitaria, carica di valenze, tra le quali talvolta è difficile operare distinzioni che siano del tutto soddisfacenti. Altri dati ed un nuovo aggiornamento e/o approfondimento potrebbero, forse, concorrere a fornire risolutivi contributi.

Non è facile distinguere le eventuali intenzioni artistiche da quelle magiche, così come appare impossibile evidenziare la presenza e la pratica di una religione strutturale.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEAU 1983 — R. ALLEAU, *La scienza dei simboli. Contributo allo studio dei principi e dei metodi della simbolica*, Firenze.
- ANGIONI 1991 — G. ANGIONI, «Tre annotazioni da antropologo sull'estetica», in *La Ricerca Folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, n. 24, novembre, Brescia.
- ANTONA RUJU 1980 — A. ANTONA RUJU, «Appunti per una seriazione evolutiva delle statuette femminili della Sardegna prenuragica», in *Atti XXII Riun. Sc. I.I.P.P. nella Sardegna centro-settentrionale*, Firenze, pp. 115-139.
- ATZENI 1978 — E. ATZENI, *La Dea Madre nelle culture prenuragiche*, Sassari.
- BIAGI 1978 — P. BIAGI, «La Grotta Rifugio di Oliena», in AA.VV., *Sardegna centro-orientale dal Neolitico alla fine del Mondo antico*, Ministero per Beni Culturali e Ambientali. Soprintendenza ai Beni Archeologici per le province di Sassari e Nuoro, Sassari, pp. 11-15.
- CIRESE 1968 — A. CIRESE, «Per una nozione scientifica di arte popolare», in *XV Convegno Internazionale Artisti Critici Scrittori d'arte sul tema Arte popolare come arte moderna*, Verucchio 1966, pp. 11-22, Bologna.
- CONTU 1964 — E. CONTU, «La tomba dei Vasi Tetrapodi in località Santu Pedru (Alghero-Sassari)», in *MAL*, XLVII, Roma.
- CONTU 1965 — E. CONTU, «Nuovi petroglifi schematici della Sardegna», in *BPI*, n. s. XVI, vol. 74, pp. 69-121, Roma.
- CONTU 1997 — E. CONTU, *La Sardegna preistorica e nuragica*, I-II, Sassari.
- LEVINE 1983 — M. LEVINE, «La fauna di Filiestru (TRINCEA D)», in D. H. TRUMP, *La grotta di Filiestru a Bonu Ighinu, Mara (SS)*, QSASN, Sassari, pp. 111-131.
- LILLIU 1988 — G. LILLIU, *La civiltà dei Sardi dal Paleolitico all'Età dei nuraghi*, Torino.
- MELIS 1994 — M. G. MELIS, *Bibliografia dell'ipogeismo funerario della Sardegna preistorica*, Sassari.

⁴² Ciò sulla base delle osservazioni fatte sulla "tomba dei Vasi Tetrapodi". L'anticella semicircolare risulta essere, infatti, il risultato di una ristrutturazione (CONTU 1964, coll. 75-76, 79-80).

- MUÑOZ AMILIBIA 1997 — A. M. MUÑOZ AMILIBIA, «El Neolítico Final-Calcolítico en España y la cultura de Ozieri», in AA.VV., *La cultura di Ozieri. La Sardegna e il Mediterraneo nel IV e III millennio a. C.*, Atti del 2-convegno di Studi. Ozieri, 15-17 ottobre 1990, Ozieri, pp. 185-202.
- SANTONI 1982 — V. SANTONI, «Cabras-Cuccuru S'Arriu. Nota preliminare di scavo (1978-79-80)», in *Riv. St. F.*, X, I, pp. 102-127.
- SANTONI 1982 a — V. SANTONI, «Il mondo del sacro in età neolitica», in *Scienze*, XV, pp. 70-80.
- TANDA 1976 — G. TANDA, «Monte D'Accoddi, Tomba II», in AA.VV., *Nuove testimonianze archeologiche della Sardegna centro-settentrionale*, Sassari - Museo Archeologico "G. A. Sanna", 18 Luglio-24 ottobre 1976, Sassari, pp. 35-50.
- TANDA 1977 — G. TANDA, *Arte preistorica in Sardegna. Le figurazioni taurine scolpite dell'Algherese nel quadro delle rappresentazioni figurate degli ipogei sardi a "domus de janas"*, QSASN, 5, Sassari.
- TANDA 1980 — G. TANDA, «Beziehungen zum östlichen Mittelmeer», in *Kunst und Kultur Sardinians vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, pp. 171-179.
- TANDA 1980a — G. TANDA, «Alcune considerazioni sul sito archeologico di Molia-Illorai (SS)», in *QB*, n. 6, pp. 63-77, Sassari.
- TANDA 1979/1983 — G. TANDA, «Arte e religione in Sardegna. Rapporti fra i dati monumentali e gli elementi della cultura materiale (nota preliminare)», in *Valcamonica Symposium '79: The Intellectual Expressions of Prehistoric Man, Art and Religion*, Capo di Ponte (BS), pp. 261-280.
- TANDA 1984 — G. TANDA, *Arte e Religione della Sardegna preistorica nella necropoli di Sos Furrighesos-Anela*, voll. I-II, Sassari.
- TANDA 1985 — G. TANDA, *L'arte delle domus de janas nelle immagini di Ingeborg Mangold*, Sassari.
- TANDA 1992 — G. TANDA, «L'arte del Neolitico e dell'età del Rame in Sardegna: nuovi studi e recenti acquisizioni», in *Atti XXVIII Riun. Sc. I.I.P.P. L'arte in Italia dal Paleolitico all'Età del Bronzo*, Firenze 20-22 novembre 1989, Firenze, pp. 379 ssgg.
- TANDA 1995 — G. TANDA, «Su alcuni dati di Preistoria del Comune di Villanova Monteleone», in AA.VV., *Testimonianze archeologiche del Nurcara*, Villanova Monteleone, pp. 17-29.
- TANDA 1995a — G. TANDA, «I siti del Neolitico antico e l'ambiente. Strategie di sussistenza», in *INTERREG, Préhistoire Corse-Sardaigne*, vol. 2, pp. 17-29, Porto Vecchio.
- TANDA 1996 — G. TANDA, «Presenze senza volto: la donna nelle culture prenuragiche», in C. LIMENTANI VIRDIS (a cura di), *Insularita'. Percorsi al femminile in Sardegna*, Sassari, pp. 71-78.
- TANDA 1997 — G. TANDA, «La domus de janas di S'Angrone a Nughedu S. Vittoria», in *SACER* (Bollettino della Società Storica Sassarese), Anno IV, N. 4, Sassari, pp. 57-66.
- TANDA 1998 — G. TANDA, «Articolazione e cronologia del Neolitico antico», in M. S. BALMUTH, R. H. TYCOT (a cura di), *Sardinian and Aegean Chronology. Towards the Resolution, of Relative and Absolute Dating in the Mediterranean*, Proceedings of the International Colloquium Sardinian Stratigraphy and Mediterranean Chronology, Tufts University, Medford, Massachusetts, March 17-19, 1995, Oxford, pp. 77-92.

RIASSUNTO

Ogni ricerca sui prodotti dell'Arte, a prescindere dalla loro attribuzione a comunità preistoriche o storiche, richiede una preliminare "identificazione delle situazioni storiche in cui essi si producono e si consumano". Alle situazioni storiche diverse corrispondono, infatti, valori o prodotti estetici diversi.

Tra le funzioni esplicitate dall'Arte, inoltre, assume rilievo sostanziale la funzione segnica. Ciò vuol dire che l'Arte è comunicazione ma comunicazione specificamente qualificata in quanto caratterizzata da "speciali regole di messa in forma".

Sulla base di queste premesse, dopo aver delineato il contesto storico di riferimento nel quale inserire contenuti, intenzioni, funzioni esplicite o implicite dei "segni" dell'arte delle domus de janas, si passa ad una sintesi di carattere tecnico, tipologico e cronologico volta ad individuare origine, sviluppo ed esiti finali del fenomeno artistico ipogeico.

Pare ormai accertato che l'origine dell'arte delle domus de janas s'inquadri nella cultura di Bonu Ighinu (Neolitico medio), in cui si sviluppano le più antiche tipologie di grotticella artificiale. Le più antiche figurazioni, però, allo stato attuale, non sono realizzate sulle pareti degli ipogei, come nelle culture successive (a cominciare dalla cultura di Ozieri) ma su oggetti dell'arte mobiliare, su vasi fittili o in pietra.

Si passa, quindi, a determinare i significati oggettivi degli schemi, che tratteggiano i caratteri di un'arte essenzialmente animalista nella fase più antica, integrata, invece, da una presenza iconografica umana nelle fasi successive.

Il significato simbolico sotteso alla grande varietà tipologica dei "segni" scolpiti, incisi o dipinti sulle pareti delle domus de janas è in relazione con alcuni caratteri dell'arte ipogeica sarda, un'arte utilitaria e polifunzionale, finalizzata al conseguimento, sul piano di una ritualità estetica e d'ambito funerario, di benefici personali o di gruppo.

Tra questi benefici assume notevole rilievo la certezza del superamento, tramite il rituale estetico, della crisi determinata dalla morte, vista come minaccia di annientamento di se stessi e del proprio gruppo.

In un'arte così delineata appare difficile distinguere le eventuali intenzioni artistiche da quelle magiche, così come appare impossibile evidenziare la presenza e la pratica di una religione strutturata.

Tuttavia, sia pure all'interno di una situazione così complessa e dai contorni sfuggenti, si colgono i segni di un mutamento graduale dei rituali.

SUMMARY

Every research conducted on the products of Art, regardless of its attribution to prehistoric or historical communities, requires a preliminary "identification of the historical situation in which they are produced and con-

sumed". Different historical situations correspond to different values or aesthetic produce.

Among the functions carried out by Art, that of signs is particularly important. This means that Art is communication, but communication which is specifically qualified as it is characterised by "special rules of performance".

On the basis of this premises, after having outlined the historical context of reference in which to insert content, intention, implicit or explicit functions of the "signs" of the art of the *domus de janas*, we pass to the synthesis of a technical, typological and chronological character, which aims to single out the origin, development and final result of the artistic phenomenon of the hypogea.

It would now appear certain that the origin of the art of the *domus de janas* enters within the classification of the culture of Bonu Ighinu (Middle Neolithic), in which the earliest typologies of artificial caves develop. The oldest representations to date, however, are not performed upon the walls of a hypogeum, as in the cultures of successive periods (beginning with that of Ozieri) but rather upon art objects such as furniture, ceramics or on stone.

We then move on to determine the objective meanings of the patterns, which outline the characteristics of an art which is essentially animalistic in its earliest phases, which is then integrated with the presence of human iconography in later phases.

The symbolic meaning deduced from the large typological variety of "signs" sculpted, incised or painted on the walls of the *domus de janas* is in relation to some of the characters of Sardinian hypogeum art a poly-functional and utilitarian art, with the aim of obtaining, in the dimension of ritual aesthetics and in the funerary field, personal and group benefit.

Amongst these benefits the overcoming, by way of ritual aesthetics, of the crisis determined by death which is seen as a threat of annihilation of the self and the whole group, is of particular importance.

In an art which is delineated in this way it may be difficult to distinguish artistic intention from those that are to do with magic, as it would appear impossible to prove the presence or practice of a structured religion.

However, even within a situation which is so complex and of borders which are so intangible, the signs of a gradual change in ritual may be observed.

RÉSUMÉ

Toute recherche relative aux produits de l'Art, abstraction faite de leur attribution à certaines communautés préhistoriques ou historiques, exige une "identification préliminaire des situations historiques qui ont permis à ceux-ci de s'y produire et de s'y consommer". Dans certains cas, ces derniers peuvent néanmoins correspondre à de différents produits ou valeurs esthétiques.

Aussi, parmi toutes les fonctions exercée par l'Art, il est possible de remarquer comment la fonction du signe se distingue par rapport aux autres. En d'autres termes, parler d'Art c'est parler de communication, mais de communication particulièrement qualifiée, puisqu'elle se caractérise grâce à des "règles spéciales de mise en forme".

A partir de cela, et après avoir défini le contexte historique des contenus, des intentions et des fonctions explicites ou implicites des "signes" de l'Art des domus de janas, nous pouvons passer à une synthèse dont le caractère technique, typologique et chronologique nous permet de déterminer l'origine du développement et des résultats finaux relatifs au phénomène artistique hypogéique.

Cependant, il faut préciser que c'est dans la culture de Bonu Ighinu (Néolithique Moyen) que l'on doit situer, d'une façon plus que certaine, l'art des domus de janas, car, en effet, c'est à travers celle-ci que se développent les plus anciennes typologies de petites grottes artificielles. Toutefois, à l'état actuel, les vieilles figures ne sont pas réalisées sur les parois des hypogées, comme il en est dans les cultures successives (à partir de celle d'Ozieri par exemple), mais sur les objets de l'art mobilier et sur les poteries en terre cuite ou en pierre.

Par la suite, on peut déterminer les sens objectifs des schémas qui ébauchent, cela durant la phase plus ancienne, les caractères d'un art essentiellement animalier, mais qui se complètera successivement par la présence d'une iconographie humaine.

Le sens symbolique que l'on soutient à propos de la grande variété typologique des "signes" sculptés, gravés ou peints sur les parois des domus de janas, est mis en relation avec certains caractères de l'art hypogéique sarde, c'est-à-dire, un art utilitaire et polyfonctionnel, dont le but est celui d'obtenir, sur le plan d'un rituel esthétique et de domaine funéraire, des bénéfices personnels ou de groupe.

En outre, parmi tous ces bénéfices, le rituel esthétique est celui qui permet de surmonter la crise que la mort pouvait déterminer, en donnant une sensation d'anéantissement non-seulement de l'individu, mais aussi de tout le groupe d'appartenance.

Il est, par contre, très difficile de distinguer, à travers cet art ainsi défini, les intentions artistiques éventuelles, par rapport à celles magiques, comme il semble tout aussi impossible de mettre en évidence la présence et la pratique d'une religion structurée.

Toutefois, dans une situations qui apparait si complexe, il est possible de saisir les signes d'un changement graduel des rituels.

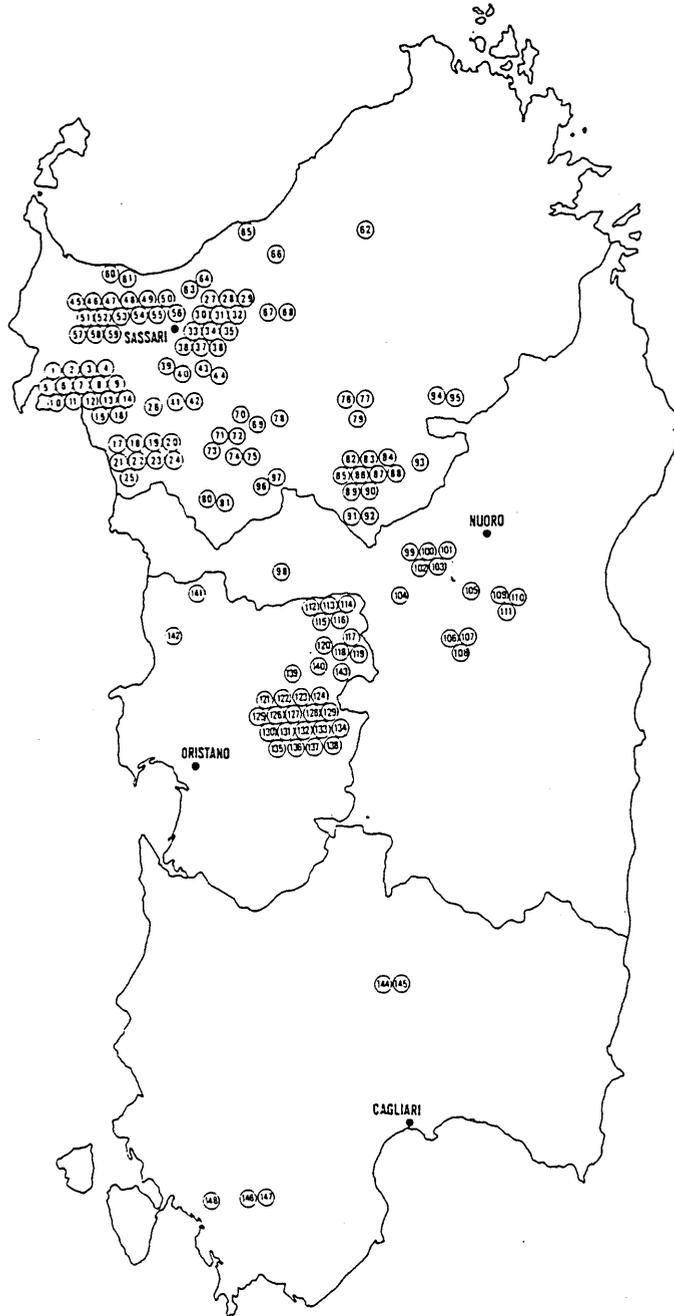


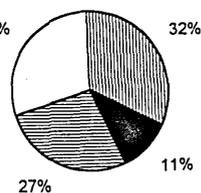
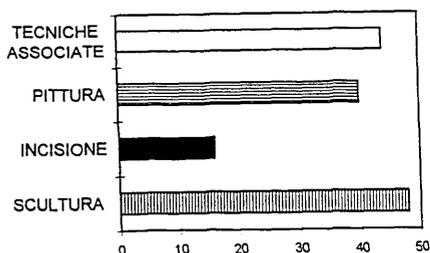
Fig. 1 - Carta di diffusione (a) e tecniche decorative (b) delle domus de janas.

Lipogesimo in Sardegna, arte, simbologia, religione

LEGENDA

1. ALGHERO (SS) - A. RUJU XIX
2. ALGHERO (SS) - A. RUJU XXVIII
3. ALGHERO (SS) - A. RUJU XXX
4. ALGHERO (SS) - A. RUJU A
5. ALGHERO (SS) - A. RUJU XXbis
6. ALGHERO (SS) - A. RUJU XXIII
7. ALGHERO (SS) - MATTEATU I
8. ALGHERO (SS) - MATTEATU II
9. ALGHERO (SS) - MATTEATU I
10. ALGHERO (SS) - MONTE BRUTTI I
11. ALGHERO (SS) - T. CALVIA I
12. ALGHERO (SS) - SCALA PICCADA
13. ALGHERO (SS) - S. PEDRU I
14. ALGHERO (SS) - S. PEDRU III
15. ALGHERO (SS) - SA LONDRA
16. ALGHERO (SS) - T. BULLITAS
17. VILLANOVA MONTELEONE (SS) - LITTU'E TOAS
18. VILL. MONTELEONE (SS) - MINERVA I
19. VILL. MONTELEONE (SS) - MINERVA II
20. VILL. MONTELEONE (SS) - POTTU CCOINU VIII
21. VILL. MONTELEONE (SS) - PUBUSATTILE IV
22. VILL. MONTELEONE (SS) - SAS CONCAS
23. VILL. MONTELEONE (SS) - SA COA'E TIRACASSU VII
24. VILL. MONTELEONE (SS) - SA COA'E TIRACASSU VIII
25. VILL. MONTELEONE (SS) - CALARIGHES II
26. PUTIFIGARI (SS) - MONTE SISERI
27. OSSI (SS) - LITTOSELONGOS
28. OSSI (SS) - MESU'E MONTES I
29. OSSI (SS) - MESU'E MONTES II
30. OSSI (SS) - MESU'E MONTES IV
31. OSSI (SS) - MESU'E MONTES VII
32. OSSI (SS) - TOMBA MAGGIORE
33. OSSI (SS) - NCOEDALE I
34. OSSI (SS) - NCOEDALE III
35. OSSI (SS) - SU LITTU
36. OSSI (SS) SU CAMPU MANNU
37. OSSI (SS) - T. DELLE FINESTRELLE
38. OSSI (SS) - T. DELLE CLESTIDRE
39. USINI (SS) - S. CATERINA
40. USINI (SS) - CHEROCCS
41. ITTIRI (SS) - OCHILA II
42. ITTIRI (SS) OCHILA - VIII
43. CARGEGHE (SS) - S'ELIGHE ENTCSU
44. CARGEGHE (SS) - GIORRE IV
45. SASSARI (SS) - CALANCOI IV
46. SASSARI (SS) - CALANCOI VI
47. SASSARI (SS) - CALANCOI F
48. SASSARI (SS) - LI CURUNEDDI I
49. SASSARI (SS) - LI CURUNEDDI VI
50. SASSARI (SS) - MONTALE
51. SASSARI (SS) - MONTE D'ACCODDI I
52. SASSARI (SS) - MONTE D'ACCODDI IV
53. SASSARI (SS) - OREDOA
54. SASSARI (SS) - PONTESECCO I
55. SASSARI (SS) - PONTESECCO II
56. SASSARI (SS) PONTESECCO IV
57. SASSARI (SS) PONTESECCO V
58. SASSARI (SS) S. AMBROGIO I
59. SASSARI (SS) S. AMBROGIO II
60. P. TORRES (SS) - SU CR. MANNU VIII
61. P. TORRES (SS) - SU CR. MANNU XX
62. BORTIGLIADAS (SS) - TISIANARI
63. SENNORI (SS) - ORTO BENEFICIO PARROCHIALE
64. SENNORI - CODA DI PALMA
65. CASTELSARDO (SS) - ELEFANTE II
66. SEDINI (SS) - LI ALGASA
67. CHIARAMONTI (SS) - BALDEDU
68. CHIARAMONTI (SS) - SU MURRONE
69. BONNANARO (SS) - SU CRASTU
70. BESSUDE (SS) - ENAS DE CANNULIA IV
71. THIESI (SS) - MANDRA ANTINE II
72. THIESI (SS) - MANDRA ANTINE III
73. THIESI (SS) - SA PEDRAIA IV
74. CHEREMULE (SS) - T. BRANCA
75. CHEREMULE (SS) - T. DELLA CAVA
76. OZIERI (SS) - BUTAJE
77. OZIERI (SS) - CORDALVA
78. MORES (SS) - GROTTA S. MARCO
79. NUGH. S. NICOLÒ (SS) - PIANU EDRAS III
80. PADRIA (SS) - M. RUGGIU
81. PADRIA (SS) - NENALDU MULTINU I
82. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS II
83. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS VI
84. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS VIII
85. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS IX
86. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS XI
87. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS XII
88. ANELA (SS) - SOS FURRIGHESOS XIV
89. ANELA (SS) - SFA XV
90. ANELA (SS) - TUVU'E CARRU
91. ILLORAI (SS) - MOLIA I
92. ILLORAI (SS) - MOLIA VII
93. BENETUTTI (SS) - SA MENTA
94. BUDDUSO (SS) - LUDURRU I
95. BUDDUSO (SS) - CANNISCHE I
96. BONORVA (SS) - T. DEL CAPO
97. BONORVA (SS) - MONTIGIU ZUFFINU III
98. BIRORI (SS) - BAU CANNAS
99. ONIFERI (NU) - BROCU III
100. ONIFERI (NU) - BROCU IV
101. ONIFERI (NU) - T. NUOVA
102. ONIFERI (NU) - T. DELL'EMICICLO
103. ONIFERI (NU) - T. N. OVEST
104. SARULE (NU) - SA PRANEDCA
105. MAMOIADA (NU) - ISTEYENE
106. FONNI (NU) - SU NOCU'E SERRAMENE
107. FONNI (NU) - GARUNALE I
108. FONNI (NU) - GARUNALE II
109. ORGOLO (NU) - SA LCPHASA
110. ORGOLO (NU) - GUTTICODO
111. ORGOLO (NU) - CALAVRICHE
112. SEDILO (OR) - ISCANITZU
113. SEDILO (OR) - ILGI I
114. SEDILO (OR) - ILGI II
115. SEDILO (OR) - LOCHELE I
116. SEDILO (OR) - LOCHELE II
117. NUGH. S. VITT. (OR) - S'ANGRONE
118. NUGH. S. VITT. (OR) - SAS ARZ. I
119. NUGH. S. VITT. (OR) - SAS ARZ. II
120. NUGH. S. VITT. (OR) - SAS ARZ. III
121. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE II
122. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE VII
123. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE IX
124. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE XI
125. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE XII
126. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE XVI
127. BUSACHI (OR) - CAMPUMAJORE XVIII
128. BUSACHI (OR) - CRONTA VII
129. BUSACHI (OR) - CRONTA VIII
130. BUSACHI (OR) - CRONTA X
131. BUSACHI - GRUGOS I
132. BUSACHI (OR) - GRUGOS II
133. BUSACHI (OR) - MANIELE VII
134. BUSACHI (OR) - SA PARDISCHEDDA I
135. BUSACHI (OR) - SA PARDISCHEDDA II
136. BUSACHI (OR) - SAS CODINAS I
137. BUSACHI (OR) - SAS CODINAS II
138. BUSACHI (OR) - SU TRAESILLE I
139. SORRACLE (OR) - SAS LOZZAS
140. ARDALU (OR) - ISCALA MUGHERAS
141. SCANG (OR) - MONT. ISPINIORO I
142. CUGLIERI (OR) - SERRUGIU I
143. NEONELI (OR) - PULEU
144. PIMENTEL (CA) - KORCONIU
145. PIMENTEL (CA) - S'ACQUA SALIDA II
146. SANTADI (CA) - MONTESSU XIX
147. SANTADI (CA) - MONTESSU II
148. GIBA (CA) - IS GANNAUS

a



b

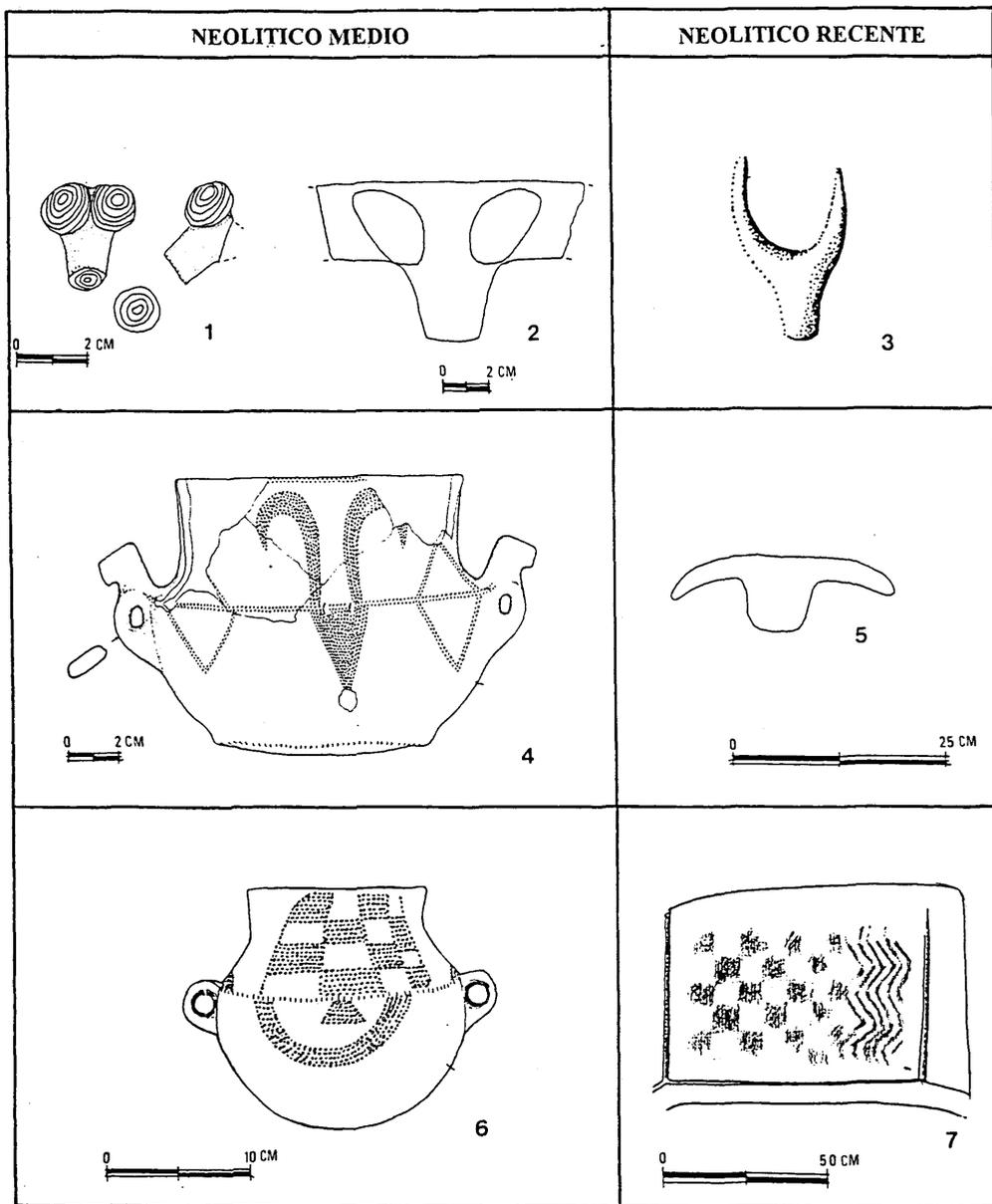
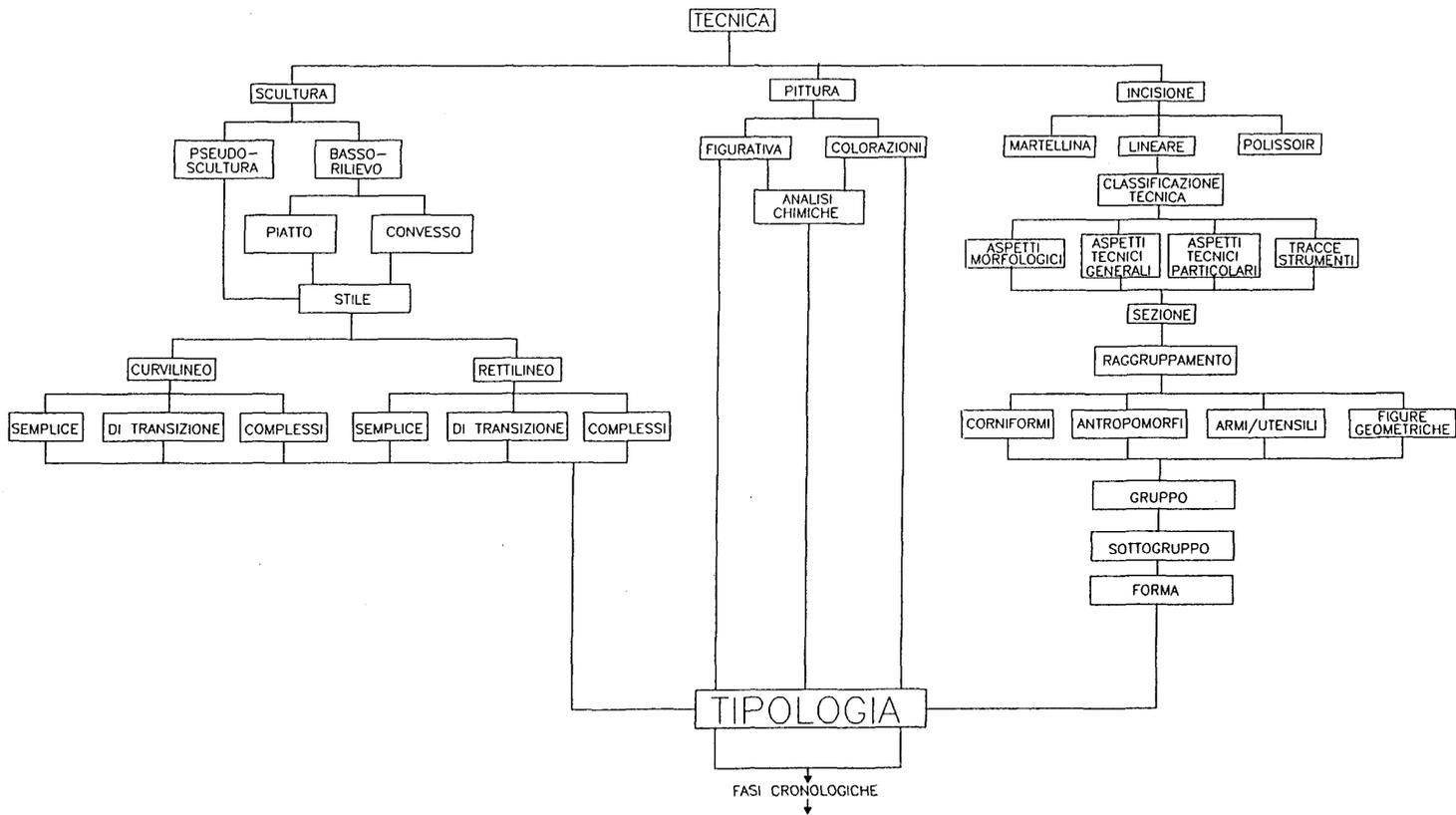


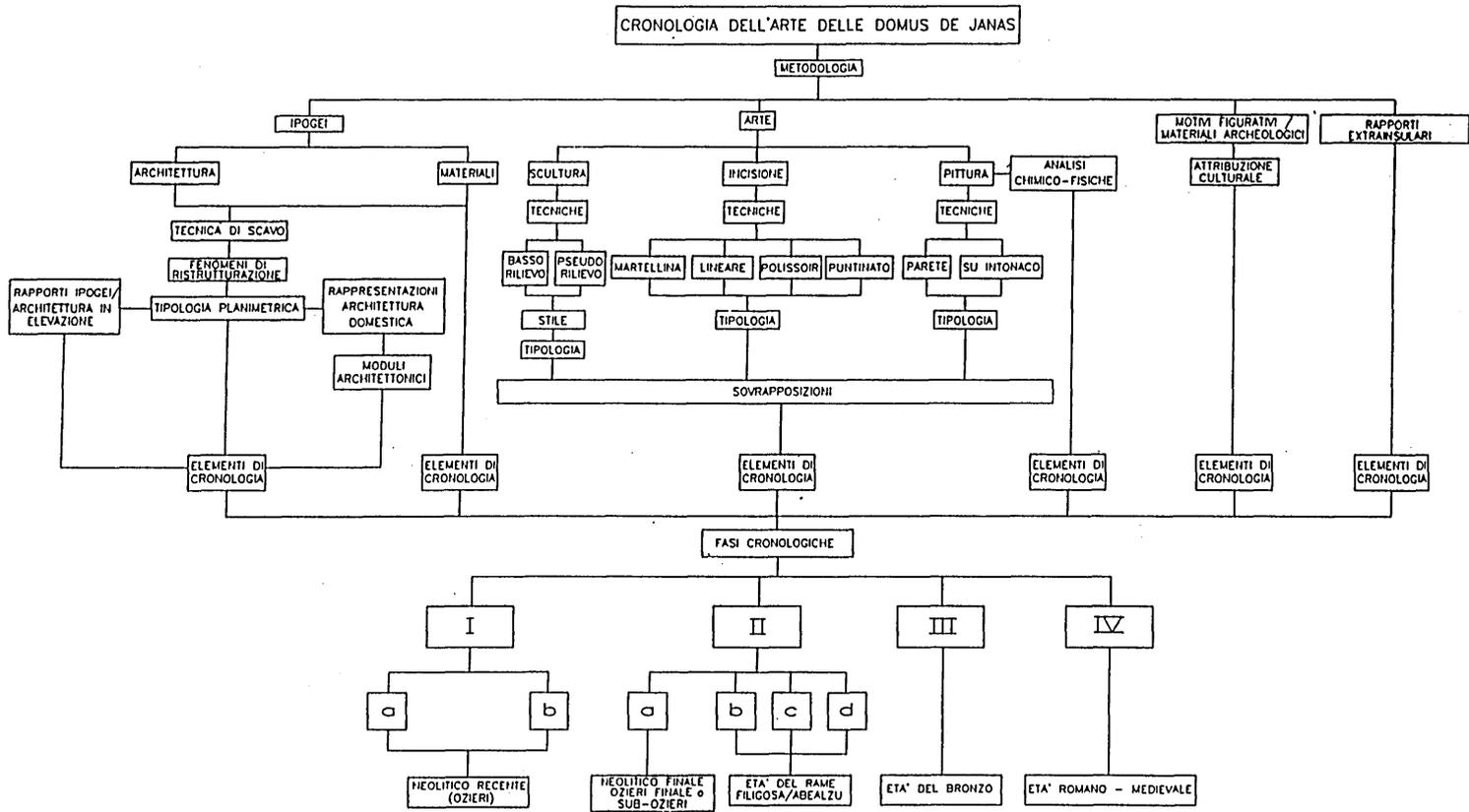
Fig. 2 - Origine dell'arte figurativa delle domus de janas: dalle figurazioni della cultura materiale del Neolitico medio ai motivi decorativi delle grotticelle artificiali (o domus de janas) del Neolitico recente.

1: Puisteris (Mogoro); 2: Ludosu (Riola Sardo); 3: Anghelu Ruiu A (Alghero); 4: Grotta Rifugio (Oliena); 5: Sas Concas (Padria); 6: Grotta del Bagno Penale (Cagliari); 7: Pubusattile IV (Villanova Monteleone).



L'ipogesimo in Sardegna, arte, simbologia, religione

Fig. 3 - Metodologia di studio dell'arte delle domus de janas.



Giuseppa Tonda

Fig. 4 - Cronologia dell'arte delle domus de janas.

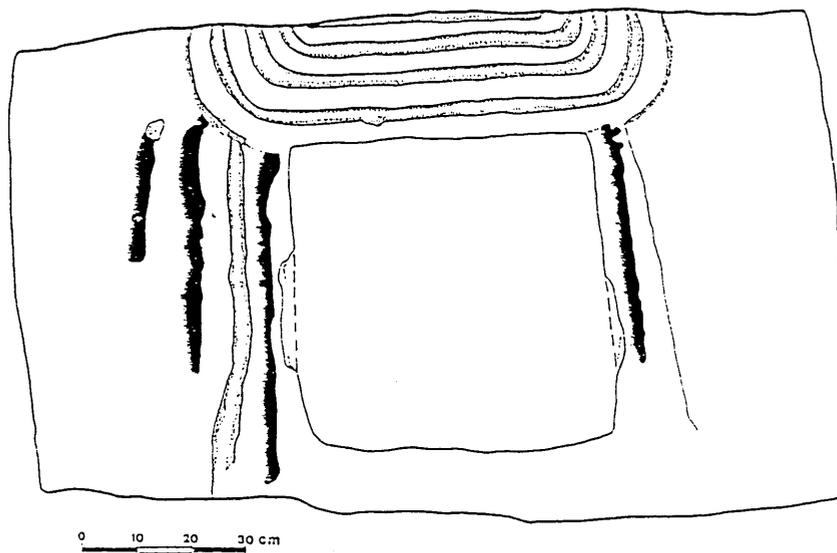


Fig. 5 - Rappresentazione figurativa a pseudo-rilievo della domus de janas di Calarighe 2, Villanova Monteleone (SS).

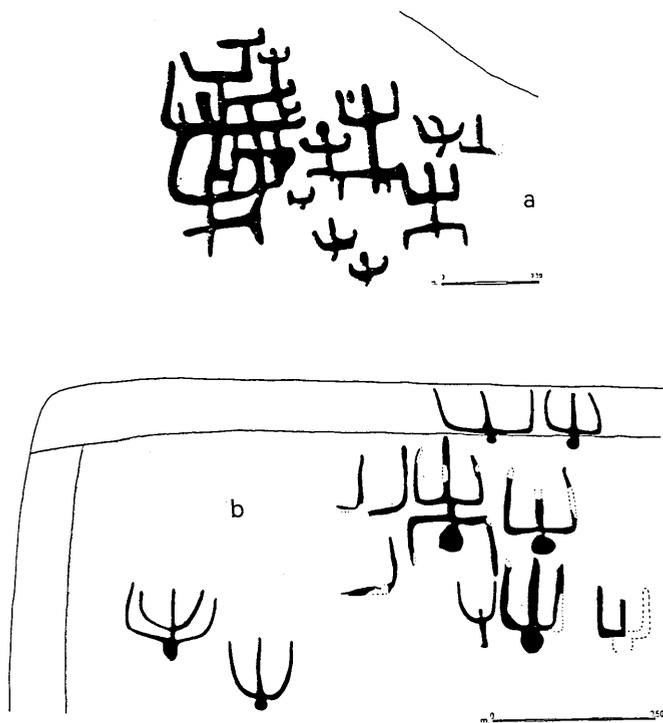


Fig. 6 - Figurazioni dell'orante della Tomba Branca a Cheremule (a) e della Tomba dell'Emiciclo-Sas Concas a Oniferi (b).

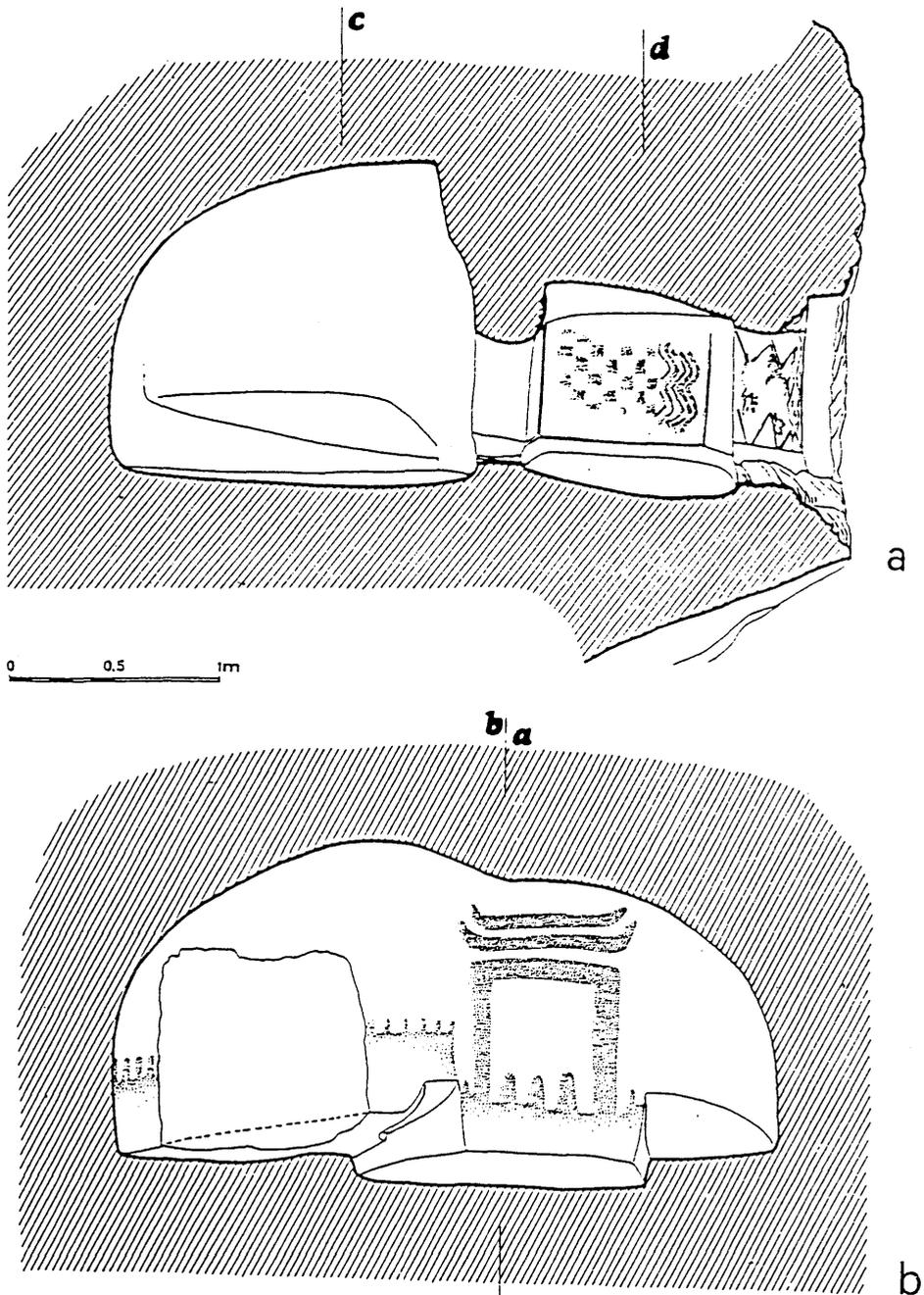


Fig. 7 - Motivi dipinti della tomba IV di Pubusattile a Villanova Monteleone: lungo la sezione longitudinale (a), su quella trasversale (b).

MOTIVI CORNIFORMI SCOLPITI

| stile | CURVILINEO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|------------------|---|----|---|----|-----|---|---|-----|---|-------------|---|----------|---|---|---|---|----|---|-----|----|------|----|----|----|----|
| gruppo | A | | | | | | | | | | | | semplice | | | | | | | | | | | | | |
| tipo | I | | | | II | | | | III | | | | IV | | | V | | VI | | VII | | VIII | | | | |
| motivo | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| variante | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | | | |
| gruppo | B di transizione | | | | | | | | | | C complesso | | | | | | | | | | | | | | | |
| tipo | I | | II | | | III | | | | | I | | | | | | | | | | | | | | | |
| motivo | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| variante | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

| stile | RETTILINEO | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|------------|---|----|---|-----|---|----|---|------------------|---|----|---|-------------|---|----|---|
| gruppo | A semplice | | | | | | | | B di transizione | | | | C complesso | | | |
| tipo | I | | II | | III | | IV | | I | | II | | I | | II | |
| motivo | | | | | | | | | | | | | | | | |
| variante | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 |

Lipogesimo in Sardegna, arte, simbologia, religione

Fig. 8 - Motivi corniformi scolpiti.

| RAGGRUPPAMENTO | | A. ANIMALI | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|--|----------------------------|-----|-----|--------|-----|--------|--------|-----|---------|---------|-----------|---------|-----------------|-----------------------|-----|-----|-----|--------|--------|---|
| GRUPPO | | A' CORNIFORME | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| SOTTOGRUPPO | | I ANCO | | | | | | | | | | II APERTA | | | | | | | | chiusa | |
| FORMA | | normale | | | | | | | | | | aperta | | | | | | | | chiusa | |
| TIPO | | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | 5 | | 6 | | 7 | | 8 | | 9 | | 10 | |
| MOTIVO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VARIANTE n. d'ordine | | a | a | b | a | b | c | d | a | a | b | c | a | a | a | a | a | a | a | a | |
| | | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | |
| RAGGRUPPAMENTO | | A' CORNIFORME | | | | | | | | | | | | A' PETTINIFORME | | | | | | | |
| GRUPPO | | II RETTANGOLO NON CONCLUSO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| SOTTOGRUPPO | | normale | | | | | aperta | | | | | | | normale | | | | | aperta | | |
| FORMA | | normale | | | | | chiusa | | | | | | | normale | | | | | aperta | | |
| TIPO | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | |
| MOTIVO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VARIANTE n. d'ordine | | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | | | |
| | | 020 | 021 | 022 | 023 | 024 | 025 | 026 | 027 | 028 | 029 | 030 | 031 | 032 | 033 | 034 | 035 | 036 | | | |
| RAGGRUPPAMENTO | | B. ANTROPOMORFI | | | | | | | | | | | | | C. ARMI ED UTENSILI | | | | | | |
| GRUPPO | | B' FIGURE SCHEMATICHE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| SOTTOGRUPPO | | I | | | | | | II | | III | | IV | | | I | II | III | IV | | | |
| FORMA | | normale | | | aperta | | | chiusa | | normale | normale | aperta | normale | aperta | chiusa | 1 | 2 | 3 | 4 | | |
| TIPO | | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | |
| MOTIVO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VARIANTE n. d'ordine | | a | a | b | c | a | b | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | | | |
| | | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 01 | 02 | 03 | 04 | | | |
| RAGGRUPPAMENTO | | B. ANTROPOMORFI | | | | | | | | | | | | | D. FIGURE GEOMETRICHE | | | | | | |
| GRUPPO | | B' FIGURE SCHEMATICHE | | | | | | | | | | | | | B' FIGURE VARIE | | | | | | |
| SOTTOGRUPPO | | IV | | | | | | | | | | | | | I | | II | | | | |
| FORMA | | normale | | | | | aperta | | | | chiusa | | | | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| TIPO | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| MOTIVO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VARIANTE n. d'ordine | | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | a | |
| | | 014 | 015 | 016 | 017 | 018 | 019 | 020 | 021 | 022 | 023 | 024 | 025 | 026 | 027 | 028 | 029 | 030 | 031 | 032 | |

Fig. 9 - Tipologia dei motivi incisi a martellina.

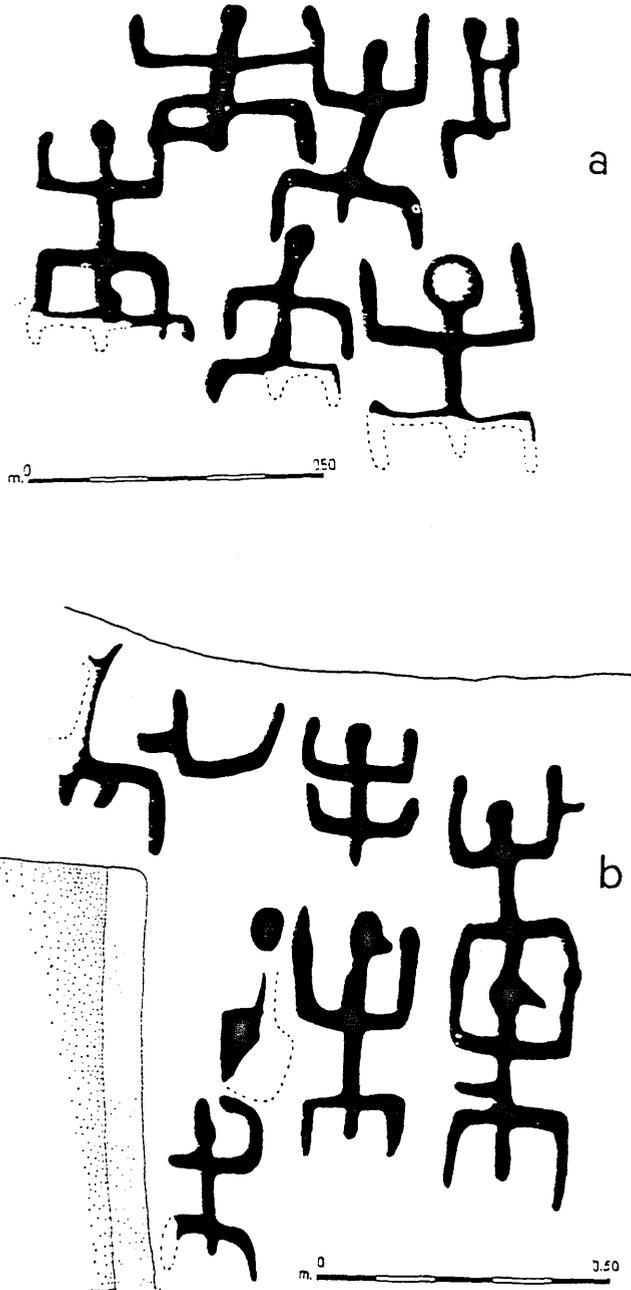


Fig. 10 - Tomba Branca, Cheremule: scena di danza (a) e di giochi (b).

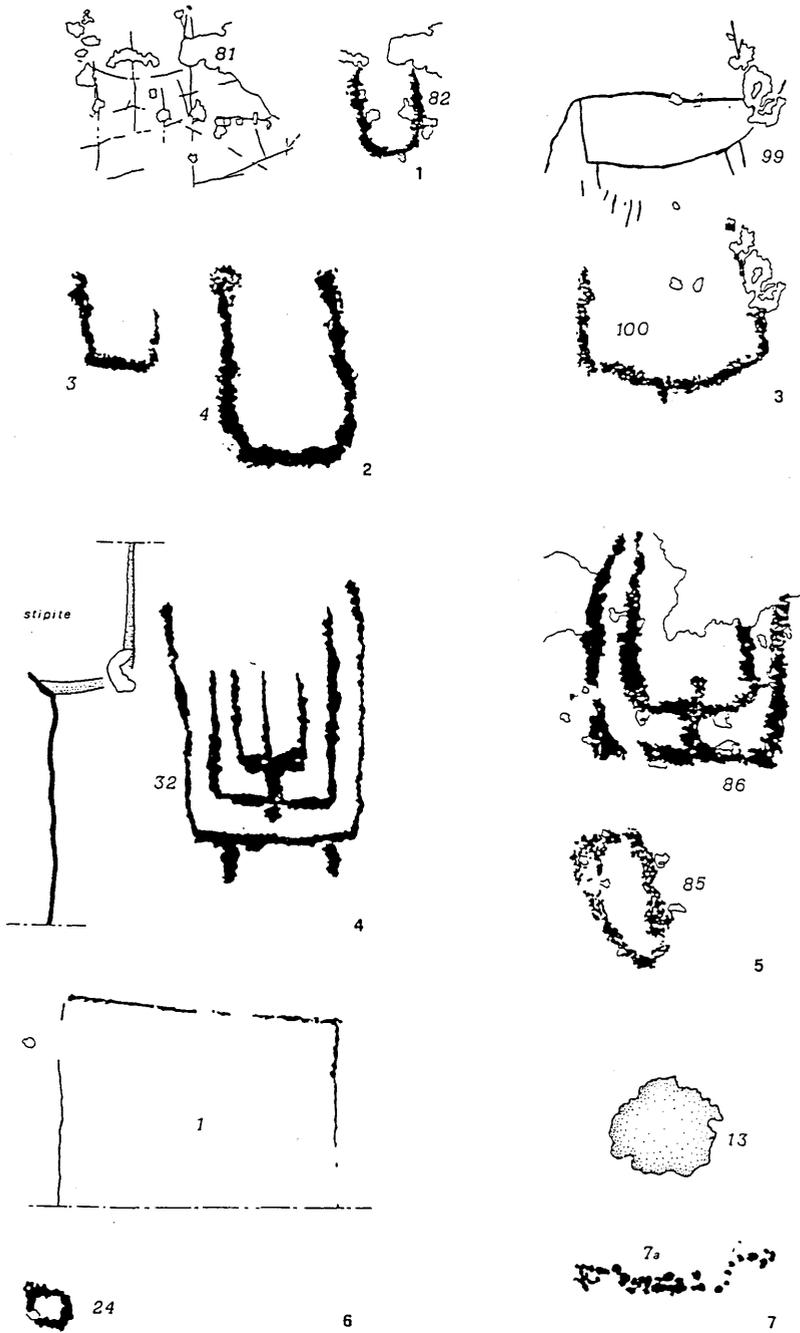


Fig. 11 - Cronologia relativa. Le sovrapposizioni di motivi nella necropoli di Sos Furrighesos, Anela: 1, motivi nn. 81-82; 2, motivi nn. 3-4; 3, motivi nn. 99-100; 4, motivo n. 32; 5, motivi nn. 85-86; 6, motivi nn. 24-1; 7, motivi nn. 7-13 (scale differenti).

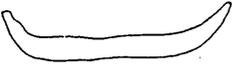
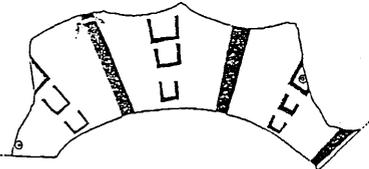
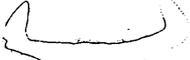
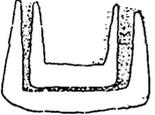
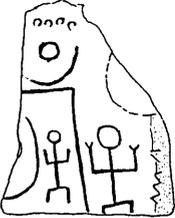
| MATERIALI | IPOGEI |
|--|---|
|  <p>1</p> |  <p>2</p> |
|  <p>3</p> |  <p>4</p> |
|  <p>5</p> |  <p>6</p>  <p>7</p> |
|  <p>8</p> |  <p>9</p> |

Fig. 12 - Analogia tra motivi figurativi su materiali e motivi eseguiti sulle pareti di domus de janas.

1, Monte Maiore (Thiesi); 2, Anghelu Ruiu A (Alghero); 3, Sa Ucca de Su Tintirriolu (Mara); 4, Anghelu Ruiu XXX (Alghero); 5, Terramaini (Pirri); 6, Monte Minerva II (Villanova Monteleone); 7, S. Pedru I (Alghero); 8, Conca Illonis (Cabras); 9, Sos Furrighesos XV (Anela).

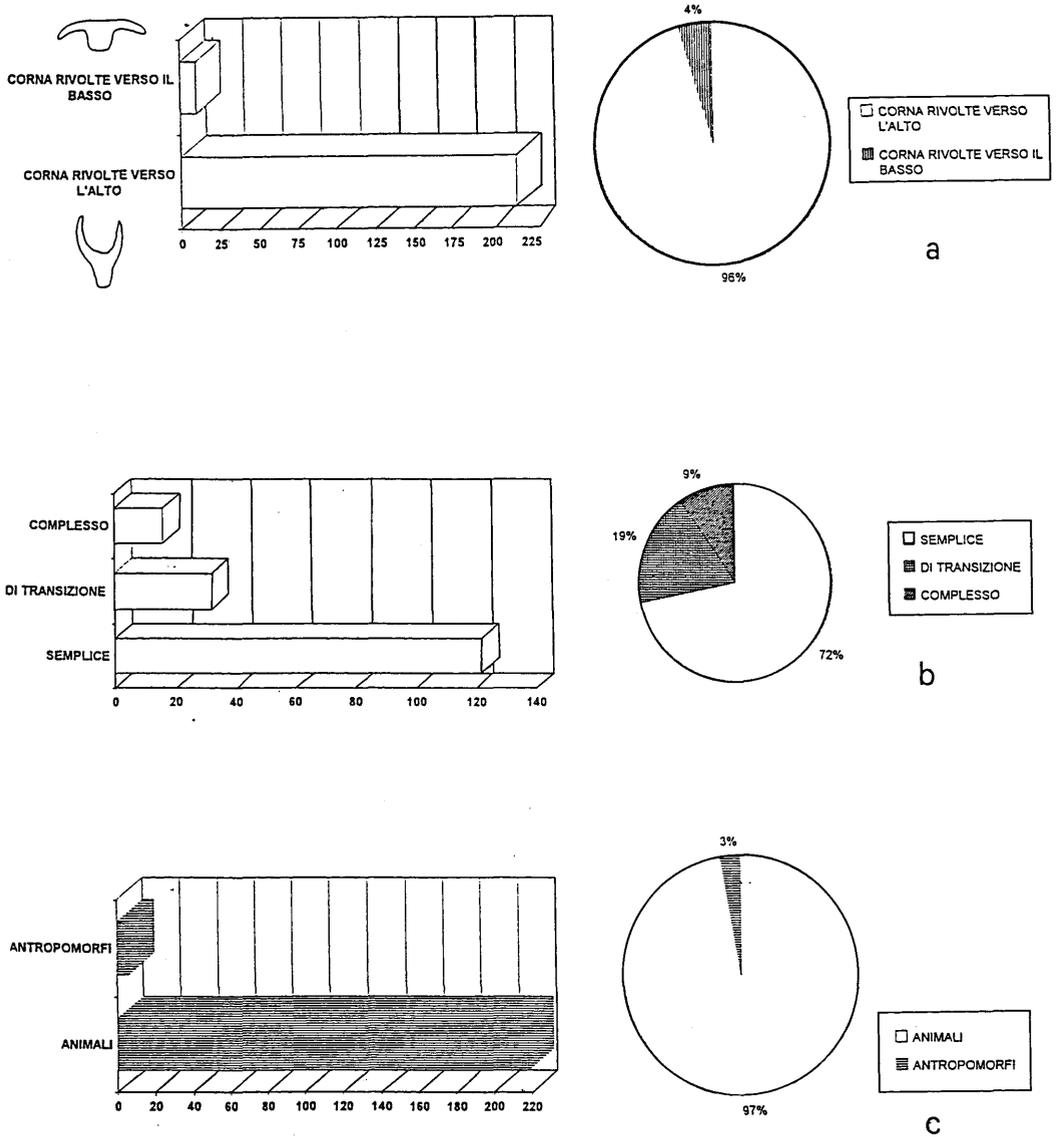


Fig. 13 - Elaborazione dei dati relativi ai motivi scolpiti corniformi di stile curvilineo (a-b) ed ai motivi scolpiti antropomorfi ed animali (c).

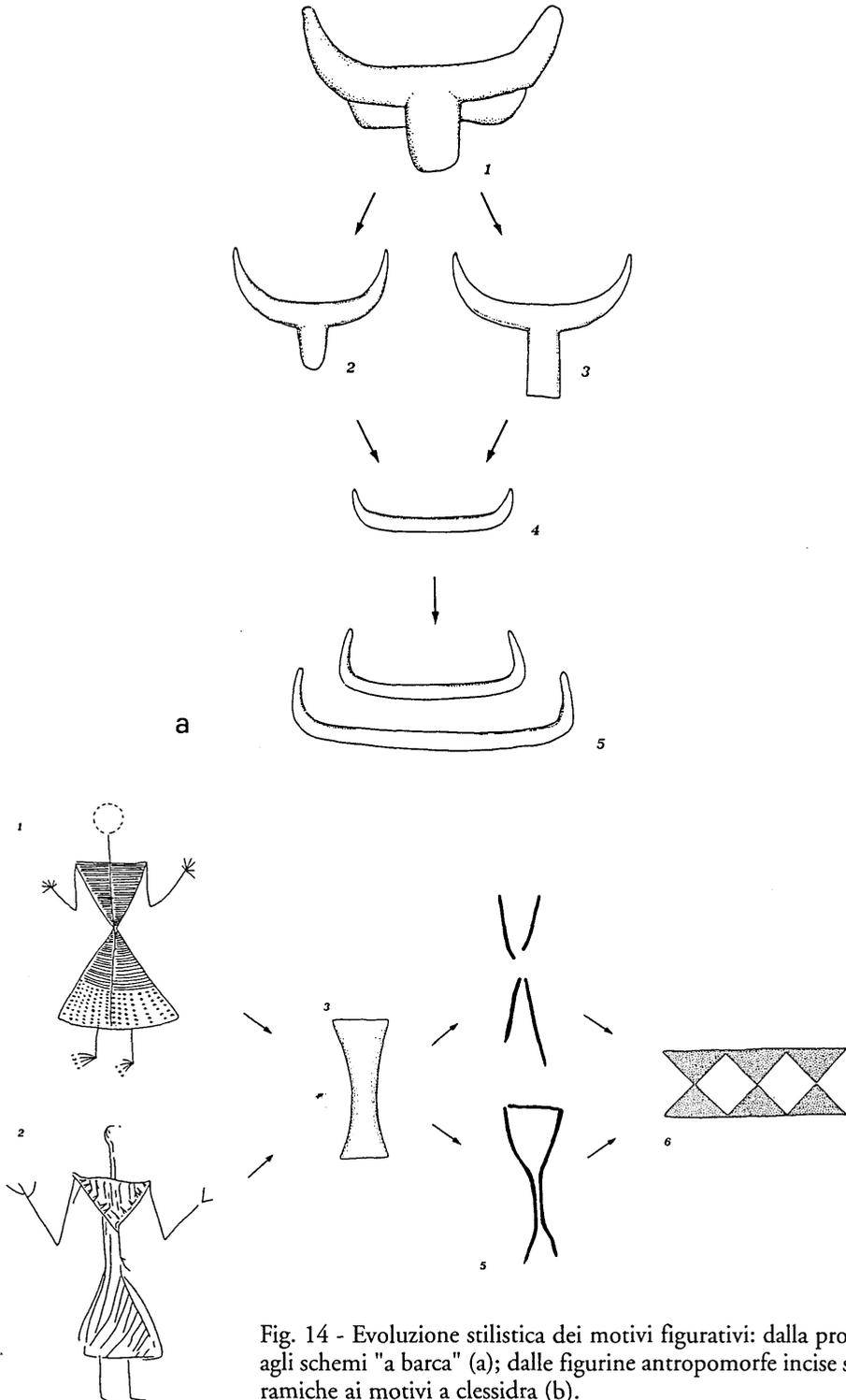


Fig. 14 - Evoluzione stilistica dei motivi figurativi: dalla protome agli schemi "a barca" (a); dalle figurine antropomorfe incise su ceramiche ai motivi a clessidra (b).