

# LE GA TUM 2.0

**MUSEALIZACIÓN  
Y PUESTA EN VALOR  
DEL PATRIMONIO  
CULTURAL**

Jorge Onrubia Pintado  
Víctor Manuel López-Menchero  
David Rodríguez González  
Francisco Javier Morales  
(eds.)



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha



## **LEGATUM 2.0**

# **Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural**

**I Congreso Internacional. 25, 26 y 27 de octubre de 2017  
Daimiel. Ciudad Real**



**LEGATUM 2.0**  
**Musealización y Puesta en Valor**  
**del Patrimonio Cultural**

**I Congreso Internacional. 25, 26 y 27 de octubre de 2017**  
**Daimiel. Ciudad Real**

Editores:

Jorge Onrubia Pintado

Víctor Manuel López-Menchero Bendicho

David Rodríguez González

Francisco Javier Morales Hervás



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020

LEGATUM 2.0. MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CULTURAL

Jorge Onrubia Pintado, Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, David Rodríguez González y Francisco Javier Morales Hervás (Eds.)

- © de los textos e ilustraciones: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 22

Imagen de cubierta: Yacimiento arqueológico de Motilla de Azuer. Santiago López-Pastor. (CC BY-SA 2.0).

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas y capítulos de libros.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

I.S.B.N.: 978-84-9044-402-3

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/congresos\\_2020.22.00](http://doi.org/10.18239/congresos_2020.22.00)

Composición: Compobell

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

Presentación . . . . .	11
<i>Leopoldo Sierra Gallardo</i>	
Presentación . . . . .	13
<i>José Julián Garde López-Brea</i>	
Introducción . . . . .	15
<i>Jorge Onrubia Pintado, Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, David Rodríguez González y Francisco Javier Morales Hervás</i>	
 NUEVAS ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	
Conservación y puesta en valor de yacimientos arqueológicos del Bronce de La Mancha: Las Motillas . . . . .	19
<i>Rebeca Lenguazco González</i>	
Conservación <i>in situ</i> del entorno de los Palacios Maestrales: conservación curativa, restauración, arqueología y medios tecnológicos al servicio del museo . . . . .	29
<i>Raquel Racionero Núñez, y Francisco Miguel Gómez García de la Marina</i>	
Recuperación y musealización del patrimonio de Nuestra Señora de las Angustias en Arenas de San Juan, Ciudad Real: contextualización y documentación de un patrimonio en peligro . . . . .	33
<i>Raquel Racionero Núñez</i>	
Conservación y restauración en el <i>oppidum</i> protohistórico del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) . . . . .	37
<i>Miguel Carmona Astillero, Tomás Torres González, Domingo Fernández Maroto, Julián Vélez Rivas y José Javier Pérez Avilés</i>	
Nuevas tecnologías aplicadas a los estudios patrimoniales. El uso de drones en la arqueología . . . . .	47
<i>Diego Lucendo Díaz, Tomás Torres González, Luis Alejandro García García y Miguel Ángel Hervás Herrera</i>	

MUSEOS CULTURALES

Proyecto López Torres. . . . .	55
<i>Ricardo Ortega Olmedo</i>	
La dimensión narrativa del Museo Archeologico Villa Sulcis di Carbonia in Sardegna . . . . .	63
<i>Antonio Gambatesa</i>	
El Palacio del Segundo Cabo: un museo de nuevo tipo. Estrategias museológicas para la comunicación de procesos culturales . . . . .	73
<i>Yenny Hernández Valdés</i>	
La revolución en los tiempos del cólera. Cuatro museos de La Habana y un futuro de cambios. . . . .	93
<i>María Florencia Puebla</i>	
Diálogo didáctico con las colecciones del Museo del Prado: Una propuesta patrimonial para las Enseñanzas Medias . . . . .	101
<i>Eva M<sup>a</sup> Jesús Morales</i>	
Un museo comarcal para un territorio. En busca de su identidad: el Museo de Historia y Costumbres Populares de Los Pedroches . . . . .	109
<i>M<sup>a</sup> del Pilar Ruiz Borrega</i>	
Do Paleolítico à arte contemporânea: novos discursos museológicos do Museu da Guarda (Portugal) . . . . .	119
<i>João Mendes Rosa, Vitor Pereira y Tiago Ramos</i>	
La valorización del patrimonio artístico religioso de Mallorca a través de los museos de la diócesis en la primera mitad del siglo xx . . . . .	131
<i>Sebastián Escalas Sucari</i>	

RUTAS TURÍSTICAS, ITINERARIOS CULTURALES Y REDES TERRITORIALES

La puesta en valor del patrimonio cultural local: las rutas nocturnas “Patrimonio del mercurio” en Almadén (Ciudad Real) . . . . .	139
<i>Ana Isabel Trujillo Rodríguez</i>	
Traduciendo el pasado. Recursos para la interpretación de restos arqueológicos en la ruta de <i>Caesaraugusta</i> . . . . .	149
<i>Rubén Castélls Vela</i>	
Puesta en valor del patrimonio cultural en torno al río Tajo: el proyecto “Cuando el río suena” (Talavera de la Reina, Toledo) . . . . .	161
<i>Sergio de la Llave Muñoz y Ana Escobar Requena</i>	
Trabajando en red: las Jornadas de Patrimonio Cultural y Natural del Valle de Los Pedroches (Córdoba, España) . . . . .	171
<i>M<sup>a</sup> del Pilar Ruiz Borrega, Manuel J. Parodi Álvarez y Pablo Garrido González<sup>3</sup></i>	
“Qyadraria. Senderos del paisaje y la memoria”, un proyecto de puesta en valor del patrimonio cultural . . . . .	177
<i>Marta Gómara Miramón</i>	
Dialéctica entre turismo cultural y revalorización patrimonial. Un análisis del fenómeno turístico y su impacto patrimonial en la ciudad de Málaga . . . . .	185
<i>Yolanda Collado Moreno y David Ortega López</i>	

Nuevos formatos de difusión y comunicación patrimonial. Presentación e interpretación del patrimonio cultural . . . . .	197
<i>Lourdes Almendros Zaragoza</i>	
<b>LA MUSEALIZACIÓN Y DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO</b>	
La estratigrafía arqueológica como elemento de musealización y puesta en valor de los yacimientos arqueológicos: el caso de El Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) . . . . .	207
<i>Miguel Carmona Astillero y Ana Seisdedos Ribera</i>	
En busca de <i>Herna</i> : proyecto de musealización de una ciudad orientalizante en la sierra de Crevillent (Alicante, España) . . . . .	217
<i>Alberto J. Lorrio Alvarado, Sara Pernas García, Julio Trelis Martí, Daniel Tejerina Antón y Gustavo Olmedo López</i>	
Módulo de interpretación del patrimonio – Red Patrimonio . . . . .	227
<i>María Naranjo Chacón</i>	
La musealización de los yacimientos arqueológicos a finales del siglo XIX. El inicio de una metodología de trabajo. . . . .	235
<i>Ana Gómez Díaz</i>	
“Pequeños arqueólogos. Talleres didácticos”: didáctica, difusión y divulgación del patrimonio. . . . .	243
<i>Rubén Pérez López, Silvia del Mazo Fernández y Francisco José Rufián Fernández</i>	
Colección Materiales Didácticos Arqueológicos: una publicación pedagógica <i>on-line</i> . . . . .	253
<i>Óscar Bonilla Santander, Marta Gómara Miramón y Begoña Serrano Arnáez</i>	
El complejo ibérico del Cerro de la Merced (Cabra). Un modelo de sinergia institucional para la investigación y difusión del patrimonio arqueológico. . . . .	259
<i>Antonio Moreno Rosa, Mónica Camacho Calderón, Eduardo Kavanagh de Prado y Fernando Quesada Sanz</i>	
La Motilla del Azuer y el modelo de gestión del patrimonio cultural del Ayuntamiento de Daimiel 2013-2017 . . . . .	273
<i>Miguel Torres Mas</i>	
El <i>podcast</i> como forma de difusión histórica y patrimonial. El ejemplo de “Plaza de Armas”. . . . .	285
<i>Andrea Menéndez Menéndez, Javier Cuenca Torres, Francisco Guzmán Guzmán, Borja Cruz López y Ramón Vagace Rangel</i>	
Concienciación patrimonial e integración social en Los Fayos (Aragón, España) . . . . .	297
<i>Begoña Serrano Arnáez, Óscar Bonilla Santander, Carlos Valladares Lafuente, Alicia María Izquierdo, Miriam Pérez Aranda y Ángel Santos Horneros</i>	
El patrimonio arqueológico como factor de desarrollo local: el “Cerro del Calvario” en Tabuenca (Aragón, España) . . . . .	305
<i>Begoña Serrano Arnáez, Óscar Bonilla Santander, Ángel Santos Horneros, Miriam Pérez Aranda, Carlos Valladares Lafuente y Alicia María Izquierdo</i>	

PATRIMONIOS OLVIDADOS, PATRIMONIOS EN PELIGRO

Puesta en valor y perspectivas de futuro sobre el patrimonio industrial vernáculo de La Mancha. “Las caleras de Daimiel” . . . . .	315
<i>Miguel Torres Mas, Honorio Javier Álvarez García y Manuel Fernández-Infantes Sánchez-Bermejo</i>	
Un ejemplo práctico de puesta en valor del patrimonio documental. El proyecto de innovación docente sobre la exposición «María Encarnación Cabré y el crucero por el mediterráneo (1933)». . . . .	325
<i>Jorge del Reguero González</i>	
La gran olvidada: La Abadía del III Duque de Alba. . . . .	333
<i>Cristina Muñoz-Delgado de Mata</i>	
La construcción del patrimonio cultural inmaterial a través de sus arquitecturas y espacios. El urbanismo de Mutxamel como caso de estudio . . . . .	341
<i>María-Teresa Riquelme-Quiñonero</i>	
Las fuentes documentales como herramienta para el conocimiento de un patrimonio en peligro: la arquitectura tradicional. . . . .	351
<i>Diego Clemente Espinosa</i>	
Jardín. Entre la realidad y la idea . . . . .	357
<i>Irene Laviña</i>	
Venta de Borondo, patrimonio tradicional manchego en peligro. . . . .	367
<i>David Cejudo Loro, Silvia García de la Camacha Martín-Pozuelo y Julio Orellana López de la Franca</i>	
Para una arqueología del gusto . . . . .	377
<i>Sergio Taranto</i>	

# La dimensione narrativa del Museo Archeologico Villa Sulcis di Carbonia in Sardegna

Antonio Gambatesa

Investigador independiente

[http://doi.org/10.18239/congresos\\_2020.22.07](http://doi.org/10.18239/congresos_2020.22.07)

## L'APPROCCIO SEMIOTICO

Nella vita di tutti i giorni applichiamo – consapevolmente o meno – un *atteggiamento semiotico* per attribuire un senso al mondo che ci circonda. Un aiuto alla comprensione del concetto può venire dall'etimologia del termine, che deriva dal greco *semeion* (segno) e *semeiotikós* (relativo ai segni); pertanto, la semiotica pone al centro della propria indagine i segni e il modo in cui questi formano un senso. In pratica, tutto quello che per l'uomo assume un significato al di là della sua realtà oggettiva diventa materiale per la semiotica.

Nella semiotica contemporanea, il concetto di segno non ricopre più un ruolo centrale, soppiantato, invece, dai processi di significazione e comunicazione, che inseriscono il segno in un insieme di altri segni, a formare un'unità di analisi chiamata testo. Infatti, oggi, si parla di testi e di sistemi, piuttosto che di segni, perché un segno isolato dal contesto non può avere un significato determinato se non è inserito in un insieme strutturato di altri segni.

Studiare il testo (l'etimologia del termine deriva dal latino *textus*, che significa tessere) come una trama, un sistema fatto e ordinato su più livelli interconnessi, da quello più superficiale a quello più profondo, fa emergere il senso – piuttosto che il segno come oggetto di studio della semiotica – del testo. Fondamentale per l'analisi semiotica di un testo è delimitare un'unità circoscritta per farne emergere l'organizzazione strutturale interna fatta di livelli, rapporti, coesione e forme gerarchiche, così da descrivere le caratteristiche di un testo e di spiegarne i meccanismi e il funzionamento. Per la semiotica sono testi non solo quelli verbali, come un romanzo o un articolo di giornale, ma anche tutti quegli oggetti che veicolano un significato, come un quadro oppure un manufatto. Quindi, nell'ottica di una semiotica di tipo testuale il museo costituisce un sistema di significazione e comunicazione a tutti gli effetti.

## IL MUSEO COME TESTO

La parola museo evoca nella tradizione antica le muse che nella mitologia greca erano le nove figlie generate da Zeus e da Mnemosine dea della memoria. L'origine etimologica indica che lo spazio individuato con il termine museo intrattiene una relazione costitutiva con la memoria: «Serbare memoria di qualcosa, decidere di ricordare qualcosa, anziché dimenticarlo,

è il frutto di una decisione di una comunità, che sceglie di riconoscersi in alcuni eventi, in alcune esperienze collettive che hanno segnato la sua storia e che, strutturati insieme fanno parte della sua identità» (Pezzini 2011, 65). Il rapporto che intercorre tra un museo e la memoria viene ripreso ed elaborato nella definizione elaborata dall'ICOM (*International Council of Museums*): «Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto»<sup>1</sup>.

La possibilità di applicare gli strumenti semiotici all'analisi di un museo si basa sul presupposto che anche lo spazio, che ne costituisce una parte fondamentale, possa considerarsi come una realtà significante a tutti gli effetti. Come in ogni sistema di segni, quindi, lo spazio rappresenta solo un insieme di possibilità di relazione e deve necessariamente essere messo in opera da qualcuno per realizzarne un senso. Dal punto di vista semiotico, i piani dell'espressione e del contenuto si presuppongono mutuamente, dunque lo spazio sarà definito dalla correlazione e dalla determinazione reciproca fra la forma – e quindi la sostanza – dell'espressione e del contenuto. Il senso di uno spazio non si esaurisce nella sua funzione architettonica, ma scaturisce anche dalle trasformazioni che mette in moto e dalle azioni che permette o nega.

Di conseguenza, anche i soggetti che entrano in relazione con uno spazio svolgono un ruolo fondamentale, infatti, attraverso le azioni, le operazioni e i rapporti che mettono in atto possono ricoprire le funzioni prescritte in un determinato luogo, ma possono anche distaccarsene e svolgerne di nuove. Si realizza, pertanto, un processo di mediazione nel quale hanno grande importanza anche gli oggetti esposti, che circolando tra i soggetti non fanno altro che alimentare questi processi in una catena potenzialmente infinita.

Nel caso di un museo siamo di fronte ad un spazio sincretico, dove diverse manifestazioni sul piano dell'espressione corrispondono ad un solo piano del contenuto e concorrono a formulare un messaggio comune. Nel museo dialogano e si relazionano segni diversi: dall'architettura dell'edificio all'allestimento degli spazi, dagli oggetti esposti al linguaggio, dalla didattica museale alle dinamiche dei visitatori, ecc. Tutte queste espressioni concorrono alla produzione e all'emergere progressivo del senso in un museo.

Il paradigma fondamentale sul quale si basa la relazione tra il visitatore e gli oggetti esposti in un museo è quella dello sguardo che può variare nello spazio e nel tempo<sup>2</sup>. Tale rapporto si traduce tra il far vedere il museo attraverso l'organizzazione dello spazio e dell'allestimento museale e il veder fare nel museo che si sviluppa mediante i percorsi di visita. Il museo diventa così destinante delegato da un soggetto enunciatore che attraverso le parole, le forme e gli spazi allestisce e seleziona gli oggetti nel museo, permettendo che l'enunciatario (il visitatore) realizzi il suo programma narrativo di congiunzione con i valori che la struttura museale si propone di comunicare (Hammad, 2006: 3-5).

La semiotica considera l'enunciatario non soltanto dal punto di vista delle competenze cognitive e del suo bagaglio culturale, ma ne mette in evidenza la sua performance nel percorrere le sale e guardare gli oggetti attraverso una disposizione topologica che attiva nuovi effetti

1 La definizione di museo è tratta dal Codice etico professionale dell'ICOM.

2 «L'inevitabile torto di quasi tutti i musei e mostre è il torto del professore, che vuole sempre insegnare e spiegare qualcosa anziché semplicemente mostrarla, come fa la poesia; forse il miglior museo sarebbe un magazzino senza pretese, tranne quella di dare la possibilità a chiunque di andare a vedere cosa gli piace in quel momento, senza subire percorsi didascalici e allestimenti funambolleschi» (Magris, 2008: 184).

di senso. Infatti, il rapporto fra i segni e i loro utenti è un rapporto di tipo interpretativo. Si ha interpretazione tutte le volte che il comportamento di risposta a uno stimolo non è meccanicamente determinato, ma implica una qualche scelta, fatta recuperando i saperi pregressi (esperienze e conoscenze) a loro volta fatti di segni.

L'analisi semiotica permetterà di rintracciare, grazie alle marche enunciativie presenti nel testo museale, le caratteristiche delle categorie del soggetto enunciatore, dell'enunciatario e del contesto comunicativo. Lo statuto dei singoli elementi e il loro senso si determina a partire dall'orizzonte nel quale vengono inquadrati e nel modo in cui gli elementi che ne entrano a far parte dimostrano di essere coerenti all'interno di quel sistema.

## CONSIDERAZIONI INIZIALI

Il caso studio scelto per una riflessione semiotica di tipo testuale è il Museo archeologico Villa Sulcis di Carbonia (nel seguito, per brevità: Museo Villa Sulcis). Si tratta di un museo costituito in tempi recenti e che ha subito sia pur nella sua breve esistenza un forte rinnovamento degli spazi e dei criteri di allestimento. Inoltre, si inserisce in quel filone architettonico che riconverte e riadatta gli edifici storici e/o industriali per finalità di tipo museale.

Nel contributo si proporrà una lettura semiotica del museo attraverso l'analisi della distribuzione e dell'allestimento degli oggetti nello spazio, dei percorsi, della messa in luce e di altri sistemi significativi (*brochure* e pannelli informativi, logo e sito internet, *social network* e *app device*). Il tutto analizzando gli effetti e la produzione di senso per ricostruire la proposta di significazione che il museo è in grado di veicolare, al fine di valutare l'efficacia delle diverse strategie comunicative ed enunciativie adottate.

Il Museo Villa Sulcis ha sede nella città di Carbonia, nella provincia del Sulcis della Sardegna sud-occidentale. Il primo allestimento museale fu inaugurato nel 1988, in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della città. Il museo, collocato nel centro città, si compone essenzialmente di due corpi di fabbrica contigui: l'edificio storico di Villa Sulcis e un'ala adiacente inaugurata nel 2008 per l'estensione dello spazio museale; inoltre, un altro



Fig. 1. Veduta del museo e del parco urbano di Villa Sulcis. (Foto A. Gambatesa)

edificio staccato dal corpo di fabbrica principale è stato destinato al laboratorio di restauro e aperto alla didattica, completando così la funzione del museo come propulsore della ricerca e della divulgazione scientifica.

L'edificio di Villa Sulcis venne costruito alla fine degli anni trenta del Novecento, realizzato con filari di trachite rossa locale e in uno stile architettonico sobrio e lineare. La villa era la residenza del direttore della società mineraria Carbosarda, che aveva in gestione lo sfruttamento delle miniere di carbone. Il museo è circondato da un esteso parco urbano dove una fitta vegetazione di alberi di pino marittimo ed eucalipto rappresentano le specie predominanti (fig. 1). All'interno si trova anche l'edificio della biblioteca comunale della città, un punto ristoro e un parco giochi, caratterizzando così il luogo come uno spazio dedicato ad attività ludico-culturali.

L'ente titolare del Museo archeologico Villa Sulcis è il Comune di Carbonia, mentre la gestione è affidata alla Cooperativa Mediterranea, che eroga e si occupa dei seguenti servizi: biglietteria, bookshop, attività didattica e visite guidate.

## LA DISTRIBUZIONE E L'ALLESTIMENTO DEGLI OGGETTI NELLO SPAZIO

Il primo nucleo originale del museo era composto da due collezioni private e dai materiali venuti alla luce durante le campagne di scavo condotte negli anni Sessanta a Monte Sirai. La collezione Doneddu comprendeva circa 200 reperti provenienti dal comprensorio di Carbonia, mentre la collezione Pispisa contava circa 600 reperti provenienti da varie zone del Sulcis. Il rinnovamento del museo ha permesso di raccogliere l'eredità precedente per proporla in spazi più ampi, raccontando il territorio in tutte le sue fasi storiche e approfondendo la fase fenicio-punica attraverso l'insediamento di Monte Sirai.

I criteri museologici che hanno guidato il progetto dei nuovi allestimenti hanno rivoluzionato quelli vecchi. Gli espositori si sono svuotati di oggetti in serie per diventare immagini e parti degli ambienti in cui gli oggetti avevano vita. Il principio che ha guidato il progetto espositivo è stata la ricontestualizzazione: l'esigenza, cioè, di restituire l'oggetto al suo ambiente attraverso l'associazione con il contesto originale di ritrovamento o a quello ricostruito per confronto con altri siti. Le collezioni Doneddu e Pispisa sono state distribuite nei diversi contesti ricostruiti consentendo una migliore descrizione e comprensione degli oggetti e delle culture antiche a cui si riferiscono. Infine, al centro delle esposizioni non ci sono più i siti o i materiali a corredo di una fase cronologica, ma i grandi temi che descrivono le cesure più importanti dell'umanità e i cambiamenti che motivano la scansione in periodi e culture, suddivise per aree tematiche e individuate per colori.

L'impostazione tematica nel progetto museografico è stata tradotta ponendo al centro dell'esposizione la ricostruzione realistica dei contesti archeologici e degli ambienti originari degli oggetti, attraverso ambientazioni e riproduzioni in scala. Si propone così un atelier per la produzione della ceramica, uno spaccato in scala 1:1 di una *domus de janas* e la ricostruzione in scala 1:50 del nuraghe Sirai. Sono stati realizzati, inoltre, spaccati della vita quotidiana, con la ricostruzione di una cucina punica, di sepolture a fossa di età fenicia, di una tomba a camera punica e della parete esterna di una casa di Monte Sirai. Nell'allestimento di alcune ricostruzioni in scala è stato tralasciato il punto di vista di messa a fuoco di una parte dei fruitori del museo. Infatti, è possibile notare le impronte nere delle scarpe lasciate dai bambini alla base del parapetto troppo alto che circonda le riproduzioni. Gli espositori tradizionali (che per motivi economici non sono stati sostituiti) non permettono una visione a 360 gradi dei reperti, ma per ovviare a questo limite si è pensato di proporre un approccio comuni-

cativo differente. Infatti, sono stati ricostruiti gli ambienti di provenienza con uno sfondo fotografico a tutta vetrina per l'esposizione dei materiali e delle relative ricostruzioni. Infine, gli espositori sono stati adattati a diventare spazi aperti ai cambiamenti, per la crescita della collezione attraverso le attività di ricerca (Perra, 2008: 12-19).

## I PERCORSI

L'organizzazione e la suddivisione dello spazio all'interno di un museo portano iscritti dei percorsi che, più o meno liberi, svolgono un ruolo fondamentale nell'acquisizione della competenza da parte del visitatore. Favorendo l'acquisizione di certi saperi o lo svolgersi di certe prassi di visita piuttosto che altre essi dicono molto sulle istanze progettuali e comunicative del soggetto enunciatore.

L'esposizione è articolata in modo tale che ogni singolo tema può essere fruibile singolarmente ed essere comprensibile di per sé, lasciando al visitatore la possibilità di scelta. Tuttavia, i singoli temi possono essere inseriti in un flusso cronologico più generale, (dal Sulcis a tutta la Sardegna), suggerito attraverso un nastro colorato aderente alle pareti e alle vetrine, come un *fil rouge* che si dispiega fino ad avvolgere tutte le sale del museo (fig. 2). Ogni colore indica un periodo di riferimento differente: verde scuro per la preistoria e verde chiaro per la protostoria, rosso per la fase fenicio-punica, blu per il periodo romano e viola per la tarda antichità).

Il museo si estende su due piani: al pianterreno si accede attraverso un unico ingresso, che ne determina il percorso di visita circolare, in cui sono presenti i servizi di biglietteria, bookshop e la prima sala adibita all'esposizione. Da quest'ultima si dipartono due rampe di accesso che conducono alla seconda e alla terza e ultima sala del museo. Il progetto museologico ha previsto un percorso che sposta il suo focus da una dimensione generale ad una particolare: la preistoria e protostoria del territorio sulcitano (sala 1), la presenza fenicio-punica nel Sulcis (sala 2), e la specificità del sito di Monte Sirai.

Nella prima sala, o sala del territorio, si seguono i temi e siti che raccontano la preistoria e la protostoria del comprensorio sulcitano: dal 6.000 al 2.800 a.C. la nascita dell'agricoltura e dei villaggi, il culto delle divinità e le sepolture nel Neolitico attraverso i materiali dei siti di



Fig. 2. Percorso di visita nella prima sala. (Foto A.Gambatesa)



Fig. 3. Rampe che conducono alla seconda e terza sala del museo. (Foto A. Gambatesa)

Su Caroppu, Monte Crobu e Cannas di Sotto. Dal 2.800 al 1.800 a.C. i contatti con le altre culture europee e la lavorazione dei primi metalli nell'Eneolitico con i materiali di Locci Santus e Grotta Acai. Dal 1.800 al 900 a.C. il culto nelle grotte, la vita quotidiana delle comunità nuragiche e lo sfruttamento delle miniere nell'età del Bronzo attraverso i materiali di Grotta della Campana e Su Fussy Tundu di Santadi. Dal 900 al 550 a.C. i cambiamenti dell'età del Ferro e i contatti con i Greci, gli Etruschi e soprattutto i Fenici. La prima sala è adibita anche allo svolgimento dell'attività didattica con l'ausilio della ricostruzione di una capanna, un telaio e un banchetto con i cibi e le forme ceramiche utilizzate per la cottura e il consumo degli alimenti e delle bevande. Inoltre, sempre in questa sala è presente una vetrina tattile che raccoglie materiali originali che coprono un arco cronologico che va dalla preistoria alla tarda antichità (ossa, strumenti in ossidiana, forme ceramiche, monete), provenienti da sequestri o ritrovamenti casuali; cui si aggiunge anche un leggio con le informazioni in braille.

Dalla prima sala si dipartono due rampe che oltre ad abbattere le barriere architettoniche, conducono il visitatore alla seconda e terza sala allestite nel vecchio edificio attraverso la visione di gigantografie di paesaggi archeologici, come le *domus de janas* e le grotte di Monte Crobu (fig. 3). Proseguendo attraverso la seconda rampa si possono ammirare le immagini con le raffigurazioni dei paesaggi di epoca fenicia e punica e di Monte Sirai. Terminata la salita attraverso le rampe, il visitatore è introdotto così nella seconda sala dedicata al Sulcis fenicio, illustrato dai materiali del centro dominante di Sulki (Sant'Antioco) e di Bitia.

Successivamente si accede alla terza sala, dedicata a Monte Sirai, che illustra la vita del centro fenicio-punico (dal 750 al 100 a.C.). Anche questa sala è descritta attraverso dei grandi temi: il tempio e le divinità, l'architettura e le attività domestiche, le sepolture e i riti funerari. Seguendo poi il percorso a ritroso si ritorna nella seconda sala con la descrizione degli ultimi periodi di vita di Monte Sirai, che si leggono nella ricostruzione di un settore della collina del tofet.

Percorrendo nuovamente le rampe ma in direzione opposta si ritrovano le grandi immagini con le raffigurazioni di siti e paesaggi che accompagnano il visitatore nel periodo romano.

Infine, ritornati alla prima sala, la parete destra descrive il territorio in epoca romana (238 a.C.-500 d.C.), con la diffusione del culto di Demetra, la monetazione, la nuova rete di strade con i miliari della via Sulcitana e i materiali restituiti dal mare.

### *V.1. LA MESSA IN LUCE*

La luce costituisce uno strumento di messa in valore importantissimo all'interno dell'enunciato museo operando una scelta gerarchica per la fruizione dei reperti conservati. L'illuminazione è prevalentemente artificiale poiché la destinazione d'uso dell'edificio precedente non favorisce l'uso della luce naturale, sfruttata soltanto nella parte più recente della struttura, soprattutto attraverso delle porte-finestre che si aprano all'entrata del museo e nell'area della biglietteria e bookshop. La luce artificiale è fornita attraverso dei *neon* a basso consumo energetico presenti in ogni vetrina, illuminando, così, in maniera omogenea sia lo sfondo fotografico che i singoli reperti. Grandi neon sono presenti anche sui grandi pannelli permettendo la lettura agevolata e senza sforzo del testo. L'illuminazione delle sale rende lo spazio del museo omogeneo e funzionale alla divulgazione delle informazioni desunte dai testi e alla visione pressoché nitida dei reperti.

### *V.2. BROCHURE, GUIDA E PANNELLI INFORMATIVI*

Le brochure offerte dal museo sono due, identiche nel formato ma diverse per colore. Una di colore giallo sul museo, che fornisce sinteticamente le informazioni logistiche e la descrizione delle sale. L'altra, di colore verde, sul parco archeologico di Monte Sirai, che fornisce informazioni sulla storia del sito e i principali monumenti visitabili al suo interno e le relative informazioni logistiche e i servizi offerti. All'interno del bookshop è possibile acquistare oltre che non solo numerose pubblicazioni e gadget, ma anche la guida al museo pubblicata nel 2008 in concomitanza col rinnovamento dell'allestimento museale, che descrive nel dettaglio la storia del museo, l'esposizione dei reperti e degli approfondimenti sui periodi e le culture che si sono succedute in Sardegna e nel Sulcis. Inoltre, è possibile acquistare anche una piccola brochure che riprende nella veste grafica la guida principale ed espone in maniera sintetica il percorso di visita. I pannelli informativi sono redatti in lingua italiana e inglese. Sono di due formati: quelli più piccoli sono situati all'interno e/o all'esterno delle vetrine espositive e descrivono nello specifico i materiali esposti; mentre i grandi pannelli posti nelle sale descrivono il periodo culturale di riferimento e le tematiche raccontate.

### *V.3. IL LOGO*

Il logo è un testo a tutti gli effetti, un enunciato visivo capace di produrre senso. La sua analisi può quindi risultare utile alla comprensione dei valori di cui il museo che esso rappresenta si fa portatore. Il logo del Museo Villa Sulcis è costituito da una componente figurativa ed una verbale (fig. 4). Per quanto riguarda la prima, vi è rappresentata in bianco su sfondo nero la riproduzione della placchetta in osso raffigurante la divinità Bes, proveniente da Monte Sirai e conservata al museo. Mentre per la componente verbale il logo è chiuso nella parte inferiore, sempre in bianco su sfondo nero, dalla dicitura, "Museo Archeologico Villa Sulcis". L'attenzione del logo è focalizzata in una duplice funzione comunicativa: la componente verbale costituita dalla parte iscritta rimanda alla funzione museale della struttura, mentre quella figurativa rinvia prepotentemente alla vocazione del museo: da un lato quella di museo del territorio e dall'altra alla conservazione e allo studio dei reperti provenienti dal parco archeologico di Monte Sirai, luogo simbolo e identificativo quando si parla di archeologia fenicio-punica in Sardegna e nella città di Carbonia.



Fig. 4. Logo del Museo archeologico Villa Sulcis

#### V. 4. IL MUSEO NEL WEB

Il Museo Villa Sulcis nel web è presente nel sito della Cooperativa Mediterranea che gestisce i servizi del museo offrendo tutte le indicazioni logistiche per l'organizzazione della visita, mentre nel sito del comune di Carbonia che è l'ente titolare del museo è possibile realizzare una visita virtuale a 360 gradi con la sensazione di trovarsi realmente tra le sale del museo. Inoltre, il museo ha una sua pagina social sulla piattaforma di Facebook che permette un'interazione più diretta e immediata con i visitatori. A questo si aggiunge anche l'applicazione per dispositivi elettronici (ancora in fase di rodaggio) che permetterà di poter accedere a informazioni e contenuti extra del museo in qualsiasi momento.

#### CONCLUSIONI

Il Museo Villa Sulcis fa sua una doppia vocazione: quella di museo territoriale e di ricerca, esponendo i reperti provenienti dal comprensorio con quelli scoperti durante gli scavi del sito fenicio-punico di Monte Sirai. Agli oggetti esposti – di per se già portatori di senso nella loro natura intrinseca – è attribuito un senso ulteriore, con il compito di rappresentare e promuovere la storia e la cultura della città. Considera, inoltre, lo sviluppo sostenibile del turismo e, in particolar modo, di quello culturale una risorsa necessaria per riuscire a superare le ricadute negative della crisi della produzione mineraria che negli ultimi anni ha duramente colpito la comunità. Il risultato è un museo caratterizzato da una forte impronta comunicativa e didattica. La scelta di utilizzare le rampe per raggiungere le altre due sale del museo, si rivela funzionale per abbattere le barriere architettoniche, ma anche comunicativa, riproponendo attraverso la rampa verso la sala dei reperti provenienti da Monte Sirai, la salita che serve ad anticipare o a proporre nel visitatore il percorso per raggiungere il sito archeologico posto in posizione elevata su un pianoro a 191 metri s.l.m. a dominare la piana della futura città di Carbonia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HAMMAD, M. (2006): «Il museo della centrale Montematini a Roma. Un'analisi semiótica», en Pezzini, Cervelli (a cura di), *Scene del consumo. Dallo shopping al museo*. Ed. Maltemi, Roma, pp. 203-280.
- LOTMAN, J.M. (1972): *La struttura del testo poetico*. Ed. Mursia, Milano.
- (1985): *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*. Ed. Marsilio, Venezia.

- MAGRIS, C. (2008): *L'infinito viaggiare*. Ed. Mondadori, Milano.
- MARRAS, L.A. (1998): *Il museo archeologico di Carbonia*. Ed. Carlo Delfini, Sassari.
- PERRA, C. (a cura di) (2008): *Museo archeologico Villa Sulcis: guida alla esposizioni*. Ed. Envisual, Carbonia.
- PEZZINI, I. (2011): *Semiotica dei nuovi musei*. Ed. Laterza, Roma.
- SIRIGU, R. (2003): «Un percorso di lettura nell'ipertesto museale: la "morte povera" in età romana», in *Quaderni del Museo. Soprintendenza Archeologica per le province di Cagliari e Oristano*, n° 1, pp. 107-150.

