



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze dell'Antichità:
letterature, storia e
archeologia

Tesi di Laurea

**LA SALA DEI SANTUARI AL MUSEO
NAZIONALE ATESTINO:
UNA PROPOSTA DI RIALLESTIMENTO**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Giovanna Gambacurta

Correlatori

Ch. Prof. Tomaso Maria Lucchelli

Dott.ssa Federica Gonzato

Laureanda

Beatrice Franchini

Matricola 853901

Anno Accademico

2018 / 2019

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va alla prof.ssa Giovanna Gambacurta, la quale ha seguito lo sviluppo di questa tesi e ha contribuito al suo miglioramento. Desidero ringraziare inoltre il personale del Museo Nazionale Atestino, che mi ha supportata nella ricerca e senza il cui contributo non avrei potuto scrivere questo elaborato. I miei ringraziamenti vanno in particolare alla direttrice del Museo la dott.ssa Federica Gonzato, per aver condiviso il tema del progetto, e alla sig.ra Lorena Baroni, per la sua disponibilità durante la revisione dei materiali e delle schede in archivio.

Infine, ricordo tutti gli amici, le coinquiline e i compagni di studio che hanno condiviso con me questi mesi impegnativi, e naturalmente la mia famiglia, che ha reso possibile questo percorso di studi e di crescita.

Sommario

INTRODUZIONE-----	4
1. IL MUSEO: PERCHÉ, PER CHI, COME-----	6
1.1 Ruolo e funzione sociale dei musei-----	6
1.2 A chi si rivolge il museo: i visitatori-----	12
1.3 Comunicare: molteplici linguaggi per comprendere-----	20
1.4 Le particolarità dei musei archeologici-----	27
2. IL SITO DI ESTE -----	29
3. ESTE E I SUOI SANTUARI-----	34
3.1 Il culto presso i Veneti antichi -----	34
3.2 Il santuario di <i>Pora Reitia Sainate</i> (Podere Baratella, SE)-----	39
3.3 Il santuario di <i>Alkomno-Dioscuri</i> (Casale, NO) -----	63
3.4 Il santuario di <i>Eiano(s)</i> (Caldevigo N) -----	66
3.5 Il santuario di Morlungo (SO) -----	72
3.6 Il santuario di <i>Heno---tos</i> (Meggiaro, NE) -----	74
4. IL MUSEO NAZIONALE ATESTINO: LA STORIA E GLI ALLESTIMENTI -----	87
4.1 Breve storia dell'Istituzione -----	87
4.2 La sede di Palazzo Mocenigo -----	91
4.3 Il Museo oggi -----	93
5. LA NUOVA PROPOSTA DI ALLESTIMENTO -----	95
5.1 TripAdvisor per un'analisi dei visitatori -----	95
5.2 Allestimento attuale -----	100
5.3 Premesse al nuovo allestimento -----	102

5.4 La nuova proposta di allestimento -----	104
CONCLUSIONI -----	119
APPENDICE -----	122
BIBLIORAFIA -----	154
SITOGRAFIA -----	164

Abstract

La tesi si propone di progettare un nuovo allestimento per la Sala IV del Museo Nazionale Atestino in Este, dedicata all'esposizione dei reperti provenienti dai luoghi di culto della città preromana, aggiornando così le informazioni allo stato più recente della ricerca.

Partendo da una valutazione degli obiettivi delle esposizioni museali, in particolare quelle archeologiche, l'iniziale riflessione a livello museologico si è focalizzata poi sullo specifico contesto atestino.

Per quanto riguarda la proposta espositiva, è stata operata una revisione della documentazione finora edita, e una valutazione sistematica dei reperti a disposizione, compresi quelli in deposito. Si è quindi proceduto all'elaborazione di una soluzione museografica che rispondesse agli obiettivi museologici individuati e che fosse coerente con le esigenze e le caratteristiche del contesto già presente in Museo. Soprattutto la necessità di riorganizzare gli spazi per far posto a nuovi reperti, pur armonizzandosi con lo stile delle altre sale, ha portato a pensare soluzioni alternative che, si spera, vadano incontro alle esigenze di un pubblico eterogeneo per età, conoscenze pregresse e provenienza.

Introduzione

L'obiettivo del presente elaborato è quello di proporre un nuovo allestimento per la Sala IV del Museo Nazionale Atestino in Este, dedicata all'esposizione dei reperti provenienti dai luoghi di culto della città preromana. Questa tematica è stata scelta in accordo con la Direttrice del Museo, la dott.ssa Federica Gonzato, al fine di aggiornare l'esposizione, dal momento che quella attuale non rende conto delle più recenti acquisizioni, in particolare per quanto riguarda il santuario di Meggiaro.

Lo studio ha preso avvio dall'approfondimento di alcuni aspetti fondamentali legati all'ambito museale, focalizzandosi su quattro temi ritenuti particolarmente pertinenti rispetto al lavoro qui proposto. Si affrontano quindi le problematiche legate alla definizione di museo, dei pubblici, dei diversi linguaggi comunicativi che un museo ha a disposizione per far "dialogare" le proprie esposizioni con i visitatori e la situazione specifica dei musei archeologici. In seguito, si concentra l'attenzione sul contesto atestino e sui materiali archeologici relativi ai santuari, rivedendo le pubblicazioni e gli stessi

reperiti, e avvalendosi del supporto degli archivi ove le informazioni non fossero sufficienti e i materiali non accessibili. Elaborato questo quadro generale, si è cercato di ottenere informazioni riguardanti i visitatori del Museo tramite un metodo di analisi del pubblico museale di recente sperimentazione, in modo da sviluppare un allestimento che potesse rispondere positivamente ad eventuali osservazioni e valorizzare i punti di forza già esistenti. Tenendo quindi presenti le considerazioni teoriche preliminari, i materiali archeologici a disposizione e la specifica situazione atestina, desunta dall'analisi sui visitatori e dalla valutazione dello spazio fisico che è la Sala IV destinata ai santuari, si è proceduto all'elaborazione di una soluzione museografica che rispondesse agli obiettivi museologici individuati e che fosse coerente con le esigenze e le caratteristiche del contesto già presente in Museo. La necessità di riorganizzare gli spazi per far posto a nuovi reperti ha comportato sensibili modifiche a livello museografico, tuttavia, la scelta è stata quella di provare ad armonizzare i cambiamenti con lo stile delle altre sale, adottando soluzioni di compromesso che hanno lo scopo di mantenere la scorrevolezza del percorso espositivo e al contempo inserire alcuni accorgimenti tratti dalla museografia più recente.

La proposta qui presentata si caratterizza per la prospettiva museologica e archeologica, senza addentrarsi troppo in ambiti per i quali occorrerebbe il contributo di altre professionalità in possesso di competenze specifiche. L'obiettivo di questa tesi, quindi, è principalmente quello di proporre una selezione ragionata dei materiali, nella consapevolezza delle problematiche museologiche e museografiche generali. Si sottolinea che quanto scritto in questa sede è una proposta teorica, la quale necessiterebbe, nel caso in cui venisse utilizzata come punto di partenza per il progetto di riallestimento, di essere integrata da considerazioni di carattere pratico che la rendessero concretamente realizzabile.

1. Il museo: perché, per chi, come

1.1 Ruolo e funzione sociale dei musei

Che cos'è un museo? In questi ultimi anni gli esperti del settore discutono animatamente riguardo a questo tema, evidentemente non scontato. Premettendo che la questione è articolata e complessa, ricca di numerose sfumature che hanno origine non solo dalle diverse scuole di pensiero, ma anche dai diversi contesti che danno corpo alle realtà in cui i musei si inseriscono, le riflessioni che seguono non hanno alcuna pretesa di completezza. Si cerca, piuttosto, di delineare i punti focali dell'argomento, in particolare per quanto riguarda i temi più strettamente pertinenti a questo lavoro.

I musei nacquero, nella cultura occidentale dell'Ottocento, come risultato della raccolta di oggetti "significativi" in collezioni organizzate, collocate entro edifici ad esse dedicati e rese visibili ad un pubblico d'élite. Cambiando la società e la sensibilità verso la cultura e la sua fruizione, le collezioni divennero via via accessibili ad un pubblico sempre più vasto e passarono, spesso, sotto la proprietà degli enti pubblici, in quanto iniziarono a essere percepite come patrimonio comune; in Italia, questo processo venne rafforzato dopo l'unità del Paese, sia con la creazione di Musei Nazionali che di Musei Civici, questi ultimi garanti della memoria e dell'identità delle diverse comunità cittadine. Nel linguaggio corrente il museo indica l'edificio che contiene tali collezioni. Per chiarirne le funzioni e l'identità, nonché per avere un punto di riferimento sia nella riflessione teorica che nella prassi, i professionisti dell'ICOM elaborarono nel tempo una definizione di museo non esente, tuttavia, da modifiche e aggiornamenti. La prima definizione risale al 1974 e recita: "Un museo è un'istituzione senza scopo di lucro, permanente, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, educazione e diletto". La definizione successiva, adottata ufficialmente nel 2007 e ad oggi mantenuta come valida, presenta delle leggere, ma non per questo irrilevanti, differenze: "Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che *acquisisce, conserva, compie ricerche, espone e comunica* le testimonianze materiali e *immateriali* dell'umanità e del suo ambiente, a fini di studio, educazione e diletto". Prima di affrontare la proposta della nuova definizione di museo elaborata per la riunione

dell'ICOM a Kyoto nel 2019, è bene soffermarsi sulle due appena citate. Entrambe sottolineano come il museo sia un'istituzione senza finalità commerciali, creata per durare nel tempo e aperta al pubblico. Gli obiettivi del museo sono elencati in modo chiaro, ma dal loro ordine differente traspare come le priorità siano cambiate nel tempo e di come il museo sia una realtà destinata a evolversi per rispondere ai cambiamenti della società. Infatti, se negli anni '70 l'azione primaria era quella della ricerca, ora si dà maggiore rilievo innanzitutto all'acquisizione e alla conservazione delle testimonianze delle società e del loro ambiente, non necessariamente frutto di attività promosse dal museo, comprese le testimonianze immateriali inizialmente non considerate. Questo non significa che la ricerca non venga portata avanti, tuttavia più di frequente è affidata alle università piuttosto che ad altri enti. Le informazioni acquisite dal museo non sono "fini a sé stesse", vanno esposte e comunicate, poiché il compito dei musei è quello di garantire il diritto alla cultura in linea con quanto stabilito dalle convenzioni internazionali¹, e l'esposizione è intesa come premessa necessaria per la comunicazione. L'aspetto della comunicazione è sempre più rilevante agli occhi dei professionisti museali, che negli ultimi decenni hanno spostato la loro attenzione dalle collezioni ai soggetti e alle modalità di trasmissione dei messaggi che il museo elabora. I fini ultimi di queste azioni sono lo studio, per la formazione individuale e collettiva delle conoscenze, l'educazione, intesa nel senso più ampio di maturazione individuale e sociale, e il diletto, in quanto occorre includere nella sfera museale le dimensioni sensoriale ed emozionale che, seppur non strettamente cognitive, concorrono all'acquisizione di nuove conoscenze poiché stimolano la curiosità facilitando l'apprendimento². Per rimarcare l'ampio coinvolgimento del museo nella società e l'impatto del suo operato, nelle definizioni viene esplicitato che esso è un'istituzione "servizio della società e del suo sviluppo" e ha per questo il carattere di pubblico servizio, non solo perché conserva spesso materiali e informazioni di proprietà pubblica, ma soprattutto perché agisce nell'interesse della collettività.

Negli ultimi anni, tuttavia, si è sentita la necessità di aggiornare la definizione di museo, ritenendo che non riflettesse più ciò che i musei sono per la società contemporanea in rapido cambiamento, cercando inoltre di adottare una prospettiva meno eurocentrica. Le linee guida per la nuova proposta, definite dall'ICOM, vorrebbero

¹ Convenzione di Faro 27.X.2005, Council of Europe Treaty Series – No. 199.

² MARINI CLARELLI 2011, pp. 64-67.

formulare una nuova definizione in cui siano sì elencate chiaramente le finalità dell'istituzione (acquisire, conservare, fare ricerca, esporre e comunicare le collezioni), ma siano anche inclusi nella sfera di interesse del museo temi propri della realtà del 21° secolo, quali l'etica, la politica, il sociale e l'ambiente; si chiede che i musei facciano sempre più attenzione alle disparità sociali e alle diversità culturali, in una prospettiva globale, affinché siano luoghi di incontro e reciproco scambio; occorre che ai musei vengano riconosciute responsabilità e autorità, nel loro campo di pertinenza, presso le proprie comunità di riferimento; infine, si sottolinea come i modi di acquisizione di materiali e risorse debbano essere improntati alla legalità e alla trasparenza³. È evidente da questo elenco di punti che si vorrebbero includere nella nuova definizione come i musei vogliono essere "attori" sociali attenti alle molte sfaccettature della realtà contemporanea, la quale è a sua volta causa dei mutamenti nel ruolo e negli interessi delle istituzioni museali. Dopo diverse occasioni di confronto e varie proposte pervenute all'ICOM da ogni parte del mondo, è stata formulata una nuova definizione di "museo" che avrebbe dovuto essere votata alla Conferenza Generale di Kyoto del settembre 2019, tuttavia il dibattito era, ed è, ancora acceso, tanto che il voto è stato rimandato⁴.

Il protrarsi delle discussioni testimonia il fatto il ruolo del museo è percepito come una componente rilevante all'interno della più ampia questione riguardante il ruolo della cultura nella realtà contemporanea. Per molto tempo la cultura è stata considerata qualcosa di elitario, destinata e comprensibile a pochi; tuttavia, da edificio-tempio deputato a custodire tesori dell'antichità e dell'arte riservati a una ristretta cerchia di intenditori, il museo si è fatto sempre più "luogo culturale" fortemente legato al contesto sociale e territoriale, in quanto la società oggi si rispecchia in esso e lo modifica

3 Per le linee guida per la nuova definizione: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>.

4 Per la proposta fatta dalla direzione di ICOM International si veda <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>; riportiamo di seguito la proposta portata a Kyoto: Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing. Riguardo alle voci contrarie al voto di Kyoto: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/comment/01102019-definition-just-start-of-conversation>.

continuamente⁵. In molti sottolineano quanto sia necessario creare e ricreare continuamente il legame tra presente e passato, in un'ottica di compartecipazione e di condivisione di valori tra il museo e la società, soprattutto la comunità locale. L'istituzione museale custodisce tramite le sue collezioni la memoria del passato e al contempo fornisce delle chiavi interpretative per il presente. Queste due funzioni, peraltro, si completano e si rafforzano a vicenda, poiché la realtà di oggi è il risultato di quanto l'ha preceduta. Come è stato sottolineato dalle definizioni sopra citate, oggi il museo è chiamato a svolgere entrambi questi ruoli, a presentarsi come punto di contatto e confronto tra passato e presente, tra realtà culturali e sociali diverse; dovrebbe, secondo quanto auspicato dalle riflessioni in corso, prendere parte sempre più attivamente alle questioni sociali più attuali e rilevanti. È chiamato, in sostanza, a svolgere la funzione di "interprete" della realtà partendo dalle proprie collezioni, che sono il fulcro del museo in quanto prime portatrici di significati⁶. Come approfondiremo meglio in seguito, questi significati sono molteplici, e il museo non può più porsi come unico portatore di senso il quale viene trasmesso unilateralmente dal museo ai visitatori⁷: l'interazione con il visitatore nel processo di creazione di significati è la sfida. La necessità di questa interazione è evidente nell'esempio di quanto è avvenuto nel Sistema dei Parchi della Val di Cornia. Nato per salvaguardare e rivitalizzare un territorio in crisi a causa dei mutamenti economici e al contempo ricco di storia e resti archeologici, il progetto, pur avendo ottenuto riconoscimenti a livello nazionale, veniva percepito da più del 50% dei residenti come non "utile" nella propria esperienza personale. Gli stessi gestori dei Parchi si sono resi conto, inaspettatamente, che la cultura, e quindi i parchi archeologici e i musei, erano percepiti come riservati agli esperti del settore, complice in questo una prassi consolidata che non promuove la partecipazione e l'interazione con il pubblico. Una volta resisi conto della situazione, i gestori dei parchi hanno iniziato ad elaborare progetti ed attività che coinvolgessero maggiormente le realtà locali e i residenti (come la partecipazione di associazioni e gruppi locali al *Giro d'Italia in 80 librerie* del 2014, evento nazionale ospitato presso il Parco archeologico di Baratti e Populonia), con l'obiettivo di riallacciare quel legame tra istituzioni culturali e abitanti che si stava spezzando e che invece è una delle principali ragioni per cui esistono i progetti culturali⁸. La maggior parte

⁵ ROMAN 2017, p. 776.

⁶ DESVALLÉES, MAIRESSE 2009 (Concetti chiave di museologia), pp. 34-35.

⁷ ROSATI 2016, p. 100.

⁸ COCCOLUTO 2015, pp. 141-149; DA MILANO, SCIACCHITANO, pp. 14-15.

dei musei, infatti, in quanto realtà locale o regionale, ha delle caratteristiche specifiche che la legano alla comunità di cui fa parte e che è il suo principale interlocutore. Il fatto è che non sempre la funzione sociale e culturale del museo viene percepita da parte della comunità e, in certi casi, gli stessi esperti del settore hanno difficoltà a svolgere questo compito. La mancanza di intenti e di valori condivisi tra chi gestisce l'istituzione e chi potrebbe fruirne in modo diretto e frequente genera progressivamente una disaffezione verso l'istituzione, le sue collezioni e ciò che essi vorrebbero rappresentare, ovvero un punto di incontro e di arricchimento personale e collettivo; in altre parole, rischia di venire meno la giustificazione sociale del museo⁹. Le istituzioni culturali dovrebbero rendersi familiari a chi vive nella medesima città o nel medesimo territorio in quanto esse si propongono, appunto, come custodi dell'identità collettiva, al contempo rinegoziata e arricchita attraverso il confronto con il diverso. Raggiungere questo obiettivo, però, non è affatto semplice e occorre quindi essere sempre vigili rispetto alle esigenze della comunità, affinché si senta partecipe delle attività culturali e che quindi istauri un legame con i beni.

Proprio allo scopo di creare un legame tra presente e passato e rafforzare l'identità di una comunità che aveva perso alcuni dei simboli in cui si era sempre identificata a causa di un terremoto, il Museo Archeologico Nazionale di Ferrara ha realizzato un progetto di studio, valorizzazione e condivisione della ricerca archeologica riguardo alla terramara di Pilastri, nel ferrarese. Il progetto di costruzione della nuova scuola dopo il sisma del 2012 aveva scelto come luogo per la ricostruzione un importante sito (non scavato) dell'Età del Bronzo, generando un conflitto di interessi tra le necessità di tutela archeologica e le esigenze delle quotidianità. La strategia adottata fu quella di coinvolgere da subito la comunità per mediare e valorizzare quel passato estraneo che rischiava di "compromettere" il presente attraverso attività mirate agli studenti, eventi tematici (la *Terramara in tavola*) e con la partecipazione del personale del museo ad altri eventi non direttamente collegati all'ambito archeologico-scientifico¹⁰, ma molto seguiti di residenti e non solo. I progetti di questo tipo, inseriti in un programma più ampio e distribuito nel tempo, hanno non solo lo scopo di far conoscere i rinvenimenti archeologici, ma anche

9 MARINI CLARELLI 2011, p. 55.

10 NIZZO 2015, pp. 268-274.

quello di far familiarizzare le persone con questi testimoni del passato, che possono raccontare molto e con cui ci si può confrontare ancora oggi¹¹.

In definitiva, le collezioni dei musei, di qualunque natura esse siano, hanno delle caratteristiche che le rendono oggetti dotati di un significato, più che di un valore, il quale fa sì che vengano riconosciute come patrimonio condiviso e da condividere. I musei si propongono di conservare, studiare e comunicare questi significati, cercandone l'intersezione con la società contemporanea.

¹¹ NIZZO 2015, pp. 263-275.

1.2 A chi si rivolge il museo: i visitatori

I diversi approcci e le diverse prospettive con cui si affronta il tema di “coloro che entrano in museo” porta ad usare termini differenti, a seconda del taglio che si vuole dare alla discussione. Così, un discorso di impronta prettamente economica le chiamerà “consumatori” oppure “clienti”; gli umanisti tendono invece a preferire termini come “pubblico” e “visitatori”, tuttalpiù “fruitori”, anche se sembra l’opzione meno utilizzata. Non essendo questa una trattazione di stampo economico-gestionale, preferiamo utilizzare i termini più “umanistici”, considerando inoltre che, a nostro parere, includono quella dimensione di valore non calcolabile a livello monetario che caratterizza tutti gli oggetti che vengono scelti per essere custoditi nei musei e in altre istituzioni simili, senza per questo negare la validità della prospettiva economica, anch’essa una delle componenti da considerare nell’analisi di un fenomeno così complesso come quello delle istituzioni culturali. Ciò su cui tutti sembrano concordi, comunque, è il fatto di riconoscere a chi visita un museo aspettative e interessi diversi rispetto a quelli che ci si aspettava dai visitatori di cinquant’anni fa e questo ha generato anche la diversificata “nomenclatura” cui abbiamo accennato. Se fino a qualche decennio addietro l’idea diffusa era quella di andare al museo per informarsi, riconoscendo in questo tipo di enti dei capisaldi nella conservazione della conoscenza che veniva trasmessa in modo lineare e passivo dal museo (e quindi dagli esperti) ai visitatori¹², oggi la prospettiva è mutata radicalmente. Il benessere economico, l’educazione diffusa e, da ultima in termini cronologici, l’interattività generata dalle nuove tecnologie e dalle dinamiche di internet hanno reso il pubblico più esigente in materia di scelte culturali e più incline ad un approccio attivo e partecipativo alla creazione-assimilazione delle conoscenze. *In primis*, l’aumento della disponibilità economica e del tempo libero hanno portato ad un incremento delle offerte di svago e intrattenimento, nelle quali sono incluse anche le “attività culturali”, dall’andare a teatro, al visitare una mostra o un museo. Le mete di cultura si sono quindi ritrovate ad essere solo una delle molte opzioni disponibili per passare il proprio tempo, e non sempre risultano essere le più attraenti. L’ampia scelta a disposizione ha portato i visitatori ad essere più selettivi, in parte seguendo interessi personali anche molto specifici, in parte venendo attratti da eventi spettacolari e di grande portata ideati talvolta appositamente per ottenere un successo quantitativo più che qualitativo, proprio grazie al loro forte

¹² SOLIMA 2008, pp. 127-129.

impatto mediatico¹³. Queste “offerte” culturali – definite tali secondo una logica di impronta economica che permea praticamente ogni settore della società contemporanea e a cui non può sfuggire neppure l’ambito culturale - si sono quindi differenziate e moltiplicate nel tempo, entrando talvolta in competizione tra loro, complice in questo la cronica mancanza di fondi per la tutela e la gestione del patrimonio culturale, che spinge alcuni enti a concentrarsi sulla quantità di ingressi per “far cassa”, rischiando però di entrare in una logica di profitto che prevale sui fini educativi e sociali. In secondo luogo, ai fruitori dei beni culturali viene riconosciuto, e rivendicano essi stessi, il ruolo di co-creatori di significati, i quali partono dagli oggetti e dall’esposizione, ma assumono un carattere personale dal momento che ciascuno percepisce e interpreta le informazioni in base alla propria esperienza individuale e alle proprie attitudini e conoscenze pregresse, in un’ottica che predilige l’assimilazione di significati all’acquisizione passiva di conoscenze¹⁴. Di conseguenza, il visitatore non è più un “contenitore da riempire” che acquisisce passivamente le informazioni selezionate per lui da altri, bensì si appropria di quelle che più lo interessano o lo colpiscono, spesso a prescindere dalla logica pensata dai curatori, al fine di creare un percorso dotato di un significato specifico per sé. In questo processo, inoltre, non è affatto secondaria la componente emozionale, che è parte integrante e ineludibile dell’azione di ognuno e che, quando le emozioni suscitate sono positive, influenza positivamente anche le capacità di apprendimento¹⁵.

Le esigenze e le aspettative di ciascun visitatore, quindi, sono diverse e pongono al museo una sfida notevole nel cercare di comprenderle in modo da offrire risposte adeguate. Ci sono persone che visitano il museo per interesse verso i temi delle collezioni e quelle che invece entrano un po’ per “moda”. La prima categoria comprende le persone per cui di solito è pensato l’allestimento, coloro che tornano più volte al museo per ottenere informazioni e acquisire conoscenza, definiti “pubblici abituali”; queste persone hanno di solito un livello culturale piuttosto alto e una certa abitudine a frequentare luoghi di cultura quali musei e gallerie: i dati infatti indicano che il pubblico dei musei è costituito per il 30-50% da laureati, che possiedono delle conoscenze pregresse e una familiarità con la cultura, in senso lato, che in un certo senso sembra predisporli alla ricerca di ulteriore cultura. Se ne deduce, come è stato osservato da diversi studi, che i

¹³ ANZELLOTTI 2019, p. 9.

¹⁴ SOLIMA 2008, p. 122; GUARCELLO, NOSARI 2019, p. 9.

¹⁵ STEFANINI 2013, p. 131.

musei e i luoghi culturali più in generale dissuadono potenziali visitatori i quali hanno una preparazione culturale più bassa perché percepiti come luoghi “inaccessibili” dal punto di vista cognitivo per chi non ha studiato e/o non ha un interesse particolare¹⁶. Il secondo gruppo, i “visitatori per moda”, è decisamente più eterogeneo, numeroso ed è il risultato di dinamiche sociali, culturali ed economiche avviate negli anni '70 e che hanno preso sempre più piede, trasformando la fruizione e la ricerca di quello che potremmo definire intrattenimento culturale. A partire dagli anni '70, infatti, per molti visitare luoghi di cultura è diventata una sorta di obbligo o quanto meno un'abitudine sociale, in buona parte svincolata da un reale interesse verso le collezioni o i temi proposti¹⁷. Pur non volendo generalizzare, alcuni studi recenti hanno riscontrato che il visitatore medio di un museo è un turista che sceglie di inserire una o più mete culturali all'interno della propria vacanza, preferendo l'evento temporaneo e unico, meglio se “sensazionale”, alle esposizioni permanenti¹⁸, secondo un modello di “consumo culturale” che vede le visite e i beni culturali come prodotti di cui “godere” in modo effimero più che come strumenti al servizio della crescita personale e intellettuale¹⁹. Questo modo di agire, perseguito talvolta dalle stesse istituzioni culturali che gareggiano tra loro per attrarre a sé visitatori visti come numeri e incassi, rispecchia un approccio che tende a sensazionalizzare l'oggetto o l'evento culturale, caratterizzandolo come qualcosa di unico e dal valore effimero, il cui obiettivo principale sembra essere quello di compiacere il visitatore distratto; tuttavia, in questo modo si rischia di lasciare in lui solo labili tracce e di non stimolarne la curiosità. Tutto questo induce al rischio di una svalutazione dei contenuti culturali e ad una loro standardizzazione perché siano comprensibili ad un pubblico pensato come indifferenziato, che entra in museo senza consapevolezza per essere intrattenuto da opere “sensazionali” e allestimenti accattivanti, ricavando dalla visita poche o nessuna conoscenza né alcuno stimolo ad interessarsi successivamente a temi più o meno collegati a quanto visto. In questo modo il museo rischia di perdere il proprio ruolo di spazio culturale in senso stretto, dedicato principalmente all'apprendimento e alla crescita individuale e collettiva, a favore della funzione di mero luogo di divertimento; al contempo, le dimensioni ludica ed economica tendono ad offuscare il principale valore

¹⁶ DA MILANO, SCIACCHITANO 2015, p. 14; SOLIMA 2008b, p. 3.

¹⁷ ANZELLOTTI 2019, p. 9.

¹⁸ TRAVERSO 2004, pp. 11-13; *Mostre-spettacoli e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*, p. 2.

¹⁹ SOLIMA 2008, p. 121; PRETE 1998, p. 18.

delle collezioni, ossia quello di essere strumenti di conoscenza e testimoni di identità condivisa.

Comprendere le motivazioni e le aspettative che spingono a visitare un'istituzione culturale è un argomento di ricerca molto complesso, oggetto di studi da circa un secolo, che ha interessato nel tempo temi via via diversi e più ampi. I primi studiosi statunitensi cercarono di analizzare il comportamento dei visitatori sia nel modo in cui interagiscono con lo spazio e come questo influisce sulla fatica complessiva durante la visita, sia nell'approccio alle opere e nell'acquisizione di conoscenze. Si è poi passati, e si continua tutt'ora, a cercare di comprendere quali caratteri socio-demografici ricorrono nel profilo del visitatore e se alcune categorie di utenti sono più attratte da alcuni musei e meno da altri (ad esempio, se i musei d'arte contemporanea hanno una prevalenza di visitatori adulti e pochi bambini); inoltre, i ricercatori e gli operatori si sono posti il problema di come capire se le informazioni che l'allestimento voleva veicolare sono state acquisite e se hanno dato impulso a curiosità personali, al fine di adempiere ad una delle funzioni fondamentali del museo che è quella di concorrere alla crescita culturale degli individui e della società. Con gli anni '80 e l'inizio della "moda" dei musei le analisi dei vari aspetti che compongono la visita e del pubblico si sono fatte sempre più specifiche, anche perché portate avanti da singoli enti in base alle proprie necessità e non come un'attività sistematica su larga scala, e si sono spinte ad indagare temi strettamente legati alle nuove dinamiche sociali e alle mutate opportunità che presentano il museo come una delle tante possibili scelte di impiego del tempo libero. L'utilizzo di approcci di stampo economico e di marketing hanno portato nuove prospettive per comprendere il ruolo delle istituzioni museali nella società contemporanea, mettendo in primo piano non più le collezioni bensì il visitatore, a cui si guarda come ad un cliente/utente che cerca un servizio di cui essere soddisfatto. Gli ultimi anni hanno aggiunto altri argomenti di indagine, nello specifico quello della fruizione e della comunicazione digitale del patrimonio culturale e quello, particolarmente difficile da analizzare, delle ragioni che spingono o meno le persone a visitare musei e gallerie, in riferimento a quell'ampia fascia di popolazione che costituisce il pubblico potenziale e non-pubblico. Queste due categorie comprendono coloro che per svariate ragioni personali, sociali culturali ed economiche non frequentano nei luoghi di cultura; tuttavia, mentre i primi potrebbero essere interessati a farlo se coinvolti con le giuste modalità, i secondi non hanno alcun interesse nelle attività museali e sono perciò

difficilmente raggiungibili se non tramite (di) politiche a lungo termine e ampio respiro²⁰. Per provare a rispondere a questioni così complesse hanno preso piede metodi di indagine improntati all'interdisciplinarietà, i quali hanno arricchito gli studi e le possibilità di comprensione del fenomeno grazie all'apporto delle scienze sociali, antropologiche e psicologiche²¹.

Anche grazie al contributo di queste discipline, i musei possono contare oggi su informazioni e ricerche che permettono di comprendere meglio i processi che coinvolgono ogni visitatore e che da esso sono generati durante il percorso di visita. Ci sono, innanzitutto, dei fattori "esterni" alla persona che influenzano l'esperienza di visita, talvolta in modo significativo: il tempo a disposizione, le esigenze di altre persone con cui si è in compagnia, la stanchezza fisica, il modo diverso in cui si percepiscono i continui *input* generati dagli oggetti, dall'allestimento, gli apparati esplicativi.



Figura 1. Le componenti dell'esperienza di visita in museo (De Milano, Sciacchitano 2015, p. 32, fig. 1).

In secondo luogo, risulta particolarmente interessante per la nostra trattazione vedere come si generano i processi di creazione della conoscenza e di apprendimento, ovvero il nesso tra ciò che il museo vuole trasmettere e ciò che viene assimilato dal visitatore. Volendo schematizzare, il museo conserva la conoscenza sotto forma di oggetti e informazioni - quali ad esempio, nel caso delle opere d'arte, i nomi degli autori delle opere, le tecniche di esecuzione, la data in cui vennero realizzate, i committenti ecc.; crea conoscenza grazie alle continue ricerche degli studiosi e del personale interno; la diffonde poi sia presso gli specialisti sia presso il pubblico più vasto²². Per essere diffuse, queste

²⁰ DA MILANO, SCIACCHITANO 2015, pp. 45-46.

²¹ SOLIMA 2008b.

²² SOLIMA 2000, pp. 19-22.

informazioni vengono prima selezionate e rielaborate dagli esperti, esplicitate per mezzo dell'allestimento e dei supporti esplicativi e raggiungono infine i visitatori i quali, consapevolmente e inconsciamente, attuano il processo di apprendimento. Tale processo si compone di scelte volte ad orientare la visita verso gli oggetti e i temi di maggior interesse. La reiterazione del processo di selezione delle opere-informazioni lungo il percorso di visita ha come esito la conoscenza effettivamente acquisita, diversa per ognuno in quanto "personalizzata" secondo le proprie esigenze²³.

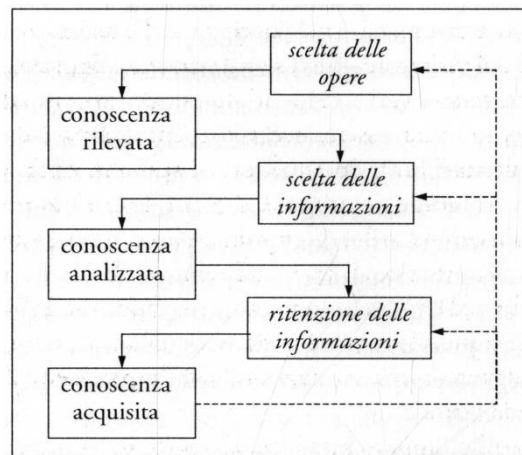


Figura 2. Il processo di apprendimento
(Solima 2000, p. 30, fig. 8).

Compresa la specificità di ogni individuo nel suo modo di interessarsi e di apprendere, è comunque possibile identificare dei macro-gruppi di modelli di apprendimento che suggeriscono diverse modalità di comunicazione da adottare al fine di permettere ai messaggi elaborati dal museo di raggiungere più persone possibili e di essere co-creatori dei significati della visita, in questo modo, infatti, ciascuno potrà usare le modalità di apprendimento che gli sono più congeniali e appropriarsi effettivamente di parte della conoscenza proposta dai curatori. A questo proposito citiamo un modello elaborato da David Korb riguardante gli stili di apprendimento, che è stato applicato in vari ambiti tra cui quello museale. La teoria degli stili di apprendimento di Korb è stata elaborata basandosi nello specifico sugli adulti e si concentra sulla conoscenza generata dall'esperienza pratica, definita anche apprendimento esperienziale; soprattutto nel caso degli adulti occorre considerare il fatto che ciascuno ha già, a differenza dei bambini, un ampio bagaglio di conoscenze pregresse a cui fanno riferimento durante il processo di apprendimento e che possono essere un ottimo spunto per fare propri alcuni contenuti

²³ SOLIMA 2000, pp. 28-31.

delle collezioni²⁴. Il modello divide l'apprendimento in quattro fasi: esperienza concreta, osservazione riflessiva, concettualizzazione astratta, sperimentazione attiva); ogni persona predilige, inconsciamente, alcune di queste fasi e si inserisce così in uno dei quattro stili di apprendimento elaborati dall'autore. Il divergente (*dreamer*) preferisce l'esperienza concreta e l'osservazione riflessiva, dando spazio all'immaginazione e alla componente emotiva; l'assimilatore (*deliberator*) è un "teorico" il quale assorbe una grande quantità di dati tramite l'osservazione riflessiva e la concettualizzazione astratta e li rielabora poi in modo coerente; il convergente (*decider*) utilizza la concettualizzazione astratta e la sperimentazione attiva per risolvere problemi, in modo da verificare le proprie ipotesi; infine, l'accomodatore (*doer*) è un tipo pragmatico che desidera il coinvolgimento e la possibilità di sperimentare nella pratica, propende quindi per la sperimentazione attiva e l'esperienza concreta. Il Museo del Cinema di Torino è un esempio piuttosto noto in cui possiamo riscontrare soluzioni che si adattano ai diversi stili di apprendimento, nonché alle diverse età dei visitatori. Troviamo classiche vetrine espositive e pannelli esplicativi, ma anche postazioni interattive, digitali e non, ricostruzioni di set cinematografici dentro i quali si può entrare. Puntando maggiormente sul digitale, il Rijksmuseum di Amsterdam ha creato un'apposita piattaforma online (Rijkstudio) per permettere ai visitatori e ai semplici interessati di interagire con le collezioni creando tour personalizzati e modificando le opere in modo da crearne una propria versione da condividere poi online.

Altre ricerche mostrano come i musei cerchino di osservare con sempre maggiore attenzione i comportamenti dei propri pubblici, individuando categorie specifiche che rispecchino da vicino il loro contesto. Una ricerca effettuata dal Museo di Storia Naturale di Venezia²⁵ ha identificato, tra gli adulti, quattro tipologie principali di visitatori: l'"esploratore", che tende a non seguire i percorsi già tracciati e vuole letteralmente esplorare gli spazi, avvicinarsi agli oggetti e toccarli; il "ricercatore", più selettivo e metodico nella ricerca di informazioni, seleziona i reperti che gli interessano maggiormente e legge le spiegazioni per verificare e approfondire le proprie conoscenze, cercando inoltre di comprendere la logica globale dell'allestimento e a quali domande i curatori intendessero rispondere attraverso di esso; il "facilitatore" accompagna altri e si prodiga per rendere la visita interessante e facilitare, appunto, l'acquisizione di nuove

²⁴ STEFANINI 2013, pp. 124-125; per la sua applicazione in ambito museale, CELI 2012, pp. 103-105.

²⁵ CASINI 2012, pp. 93-97.

informazioni, utilizzando volentieri i supporti esplicativi a disposizione; infine, “colui che ricarica le batterie” è il visitatore che vuole rilassarsi e non ha fretta nel percorrere le sale, si ferma sui divanetti o negli altri punti di sosta e si gode lo spazio, oltre alle collezioni. Questi esempi vogliono mostrare come quello di comprendere i propri pubblici sia un bisogno particolarmente sentito dalle istituzioni culturali, perché solo grazie a queste informazioni si possono elaborare soluzioni adeguate ad esigenze specifiche per i diversi contesti.

1.3 Comunicare: molteplici linguaggi per comprendere

Una volta identificati gli interlocutori-destinatari delle esposizioni museali, occorre chiedersi **cosa** e **come**, ossia in quali modi e con quali mezzi, si vuole comunicare. Abbiamo detto che il museo, nella società contemporanea, non è più l'unico detentore di informazioni che vanno "trasferite" dalle vetrine ai visitatori in senso unilaterale e assimilate in modo passivo. I curatori selezionano le informazioni che desiderano trasmettere, consapevoli del fatto che quella a cui stanno dando forma è solo una delle numerose prospettive possibili rispetto ai medesimi oggetti²⁶, che non tutto ciò che essi diranno verrà assimilato dal pubblico e che le informazioni saranno inevitabilmente alterate dall'individualità di ciascuno, in base alle proprie conoscenze pregresse, ai propri interessi e ai vari fattori personali ed esterni che abbiamo elencato precedentemente.

Riguardo a "**che cosa comunicare**" sono state fatte molte riflessioni e diversi studi, i quali sono tutti concordi sulla necessità di non eccedere nella quantità di informazioni proposte, poiché visitare un museo è un'esperienza interessante ma faticosa, sia a livello fisico che mentale, e per questo l'attenzione del pubblico tende progressivamente a diminuire. Inoltre, il grado di interesse dei singoli visitatori è molto variabile, spaziando dagli esperti, ai cultori della materia, ai curiosi e a coloro che hanno colto l'occasione per un'uscita in compagnia; per queste ragioni occorre dosare e rendere accessibili le informazioni a vari livelli, dato che si rischia altrimenti di generare un senso di disagio o inadeguatezza nelle persone meno interessate o meno preparate, le quali ricaverebbero un'esperienza negativa che le disincentiverebbe dal visitare nuovamente quel museo, o perfino i musei in generale. Tuttavia, al di là delle propensioni personali, le ricerche hanno constatato che, man mano che si procede nella visita, i visitatori assimilano sempre meno informazioni a causa della stanchezza fisica e cognitiva. Proponiamo un esempio che mostra come le informazioni durante una visita in museo possano essere assimilate, non assimilate o confuse, a riprova del fatto che le variabili in gioco sono molte, anche se non tutte controllabili dai curatori, e che l'attenzione del pubblico tenda a non focalizzarsi troppo su elementi specifici della visita. Ad un campione di 190 visitatori dei Musei Vaticani è stato sottoposto un questionario per verificare cosa si ricordassero una volta terminata la visita alla Pinacoteca. La domanda, posta subito all'uscita dal percorso, chiedeva se ricordassero di aver visto due sale in particolare,

²⁶ HUBER 2000, p. 139.

contenti opere di Raffaello e Caravaggio: il 31% affermava di non ricordarle, il 46% ricordava solo un autore e il 69% diceva di ricordarle entrambe. La seconda fase del sondaggio sottoponeva agli stessi intervistati cinque immagini che riproducevano altrettante opere dei due autori sopra citati, di cui due non erano in realtà esposte nei Musei. Si chiedeva ai visitatori se e quali opere ricordassero di aver visto durante la visita: il 50% dei visitatori non ne riconobbe nessuna; il 18% ne riconobbe almeno una; il 32% ricordava di aver visto opere non presenti nelle sale²⁷. È chiaro che ogni museo presenta dinamiche differenti, ma questo esempio, pur nella sua specificità, dimostra come non sia affatto facile trasmettere il messaggio degli allestimenti perché i visitatori possono focalizzarsi su informazioni diverse da quelle pensate dai curatori. Se ne può dedurre che le informazioni non fossero veicolate in modo chiaro e/o accattivante, ma è ugualmente possibile che le priorità per molti visitatori non siano, ad esempio, quelle di attribuire i dipinti al loro autore; naturalmente le due opzioni non si escludono a vicenda. Ciò che i curatori possono senz'altro fare è sviluppare l'allestimento attorno a poche domande-chiave, verificando poi tramite questionari e interviste se la logica da loro utilizzata è chiara, ma senza presupporre che gli intervistati abbiano "imparato delle nozioni", dal momento che l'esperienza di visita è un momento sì di apprendimento, ma anche di socialità e svago.

Definito il messaggio e selezionate le informazioni che si vogliono proporre al pubblico, è importante interrogarsi sui modi, ovvero il **come**, comunicare. Vale la pena porsi questa domanda in termini più astratti, che, però, si riflettono e influenzano in maniera significativa le scelte operative che ne conseguono. I musei raccolgono e conservano conoscenza, la quale tuttavia non è di per sé stessa significativa, tranne forse per gli esperti del settore. I visitatori di solito non sono interessati ai freddi dati, quanto piuttosto ai significati che essi assumono, in particolare nella personale prospettiva di ognuno: l'attribuzione di senso ancorato all'esperienza è ciò che resta più impresso nel visitatore, poiché riconosce elementi o conoscenze già noti a cui aggiunge elementi nuovi che lo arricchiscono, partendo da sé amplia i propri orizzonti e crea nuovi legami e significati con realtà diverse²⁸. In altre parole, ogni persona entrando in un museo dovrebbe trovare degli elementi familiari che permettano di riallacciare la propria esperienza (e conoscenza) personale al racconto narrato dagli oggetti e dagli allestimenti,

²⁷ INTROINI, ANDREOTTI 2008, pp. 118-119.

²⁸ GUARCELLO, NASARI 2019, pp. 4-6; PUCCI 2018; ROSATI 2016, p. 127.

così da trarne ispirazione e nuova conoscenza da includere poi nella quotidianità. Soprattutto, questo processo dovrebbe assolvere a uno degli obiettivi principali del museo, ovvero quello di educare alla cultura e alla conoscenza, contribuendo in questo modo allo sviluppo culturale e sociale della collettività, generando al contempo un circolo virtuoso che induce la società ad interessarsi, salvaguardare e diffondere la cultura²⁹.

Questo processo di contaminazione tra individui e collezioni richiede l'utilizzo di nuove modalità che stimolino la curiosità e avvicinino queste realtà altrimenti irrimediabilmente distanti. La soluzione che molti suggeriscono, peraltro con numerose varianti nei modi e nei mezzi, è quella della narrazione o *storytelling*. Le storie sono una modalità comunicativa utilizzata da sempre, applicabile in qualsiasi ambito e adatta al contesto museale per diverse ragioni. Le storie, se ben scritte, non solo sono accattivanti, ma soprattutto permettono di ricostruire quei significati che le "crude" informazioni tecniche, per quanto esatte e dettagliate, non possono rendere; inoltre, essendo un mezzo trasversale comprensibile a tutti, consentono di coinvolgere pubblici eterogenei facendoli sentire parte del medesimo racconto. I luoghi della cultura, infatti, sono anche deputati a creare senso di comunità, il quale nasce da esperienze, significati e memorie condivise³⁰. Dal momento che buona parte dei visitatori oggi non sono degli esperti, non bastano più didascalie tecniche per specialisti, ma non per questo il pubblico è meno esigente: desidera comprendere quello che osserva e per questo i professionisti della comunicazione, i curatori e i grafici sono costretti ad elaborare nuovi modi di più immediata comprensione per trasmettere messaggi meno tecnici e con significati più trasversali, senza scadere nella banalizzazione.

Per creare un'esperienza di visita positiva sia dal punto di vista cognitivo che psico-fisico i curatori iniziano dal pensare a come gestione lo spazio, il quale va articolato in modo logico, secondo un percorso chiaro ma non costrittivo, bilanciando fasi più dense di informazioni a momenti di riposo, anche fisico, grazie a dei punti di sosta. I mezzi concreti che gli specialisti hanno a disposizione per esplicitare i contenuti dell'allestimento possono essere di natura simbolica, testuale, verbale e digitale. Si discute ancora molto riguardo a quali siano i mezzi più appropriati per comunicare nei musei, in base alle specificità di ciascun *medium* e di ogni contesto³¹.

²⁹ DA MILANO, SCIACCHITANO 2015, pp. 11-12.

³⁰ ANZELLOTTI 2019, pp. 18-19; PUCCI 2018.

³¹ LIMONE 2013, pp. 68-71, 91.

I simboli, quali frecce, colori, cartelli figurati, sono generalmente utilizzati per permettere l'orientamento nello spazio e suggerire contenuti in modo non invasivo: ad esempio, sale caratterizzate da vetrine di colori differenti esplicitano, senza bisogno di ulteriori spiegazioni, il passaggio da un contesto ad un altro. I testi scritti costituiscono il mezzo preponderante e si articolano in pannelli, fogli di sala, didascalie e brochure. Per la loro redazione sono state fatte molte analisi³², sia sotto il profilo linguistico e grafico, sia per quanto riguarda l'attenzione prestata loro dai visitatori, per verificare se i testi vengono effettivamente letti. Particolarmente interessante a questo proposito è una ricerca canadese svolta presso il Museo della Civiltà del Quebec, a Montréal³³. In occasione di una mostra la ricercatrice ha osservato attentamente i comportamenti dei visitatori, distinguendo un fenomeno che ha battezzato *jonglage*, "palleggiamento": lo sguardo di molti visitatori passava continuamente dall'oggetto al relativo cartellino o pannello, in un continuo "palleggio" appunto. Questo modo di approcciarsi agli oggetti e alle informazioni è risultato molto diffuso, soprattutto tra coloro che hanno dichiarato di visitare abitualmente i musei, dimostrandosi un metodo efficace per rispondere ai quesiti suscitati dalla vista degli oggetti e per confrontare rapidamente quanto osservato con quanto letto, integrando le informazioni. Le opinioni riguardo quanto e come utilizzare gli strumenti scritti restano comunque contrastanti e molto è lasciato alla soggettività dei curatori, dal momento che la presenza più o meno marcata, come la totale assenza di supporti testuali, sono anch'esse portatrici di significati che, per loro stessa natura, sono in parte soggettivi. Inoltre, la natura delle collezioni condiziona le scelte dei curatori: pensiamo ad esempio ai musei d'arte contemporanea, in cui le informazioni scritte sono talvolta limitate solo al nome dell'artista e al titolo dell'opera, mentre esposizioni di impronta storica e archeologica tendono ad accompagnare gli oggetti con testi lunghi e a volte difficili per via del linguaggio tecnico. Vediamo quindi due prospettive, non necessariamente in contrasto, ovvero chi sottolinea come sia necessario lasciare più spazio agli oggetti e alle suggestioni che suscitano nei visitatori, facendo leva sugli accostamenti, sull'utilizzo ragionato di spazi e luci per favorire una forma di apprendimento emotivo³⁴, e altri che evidenziano tramite degli studi come i visitatori

³² DE MILANO, SCIACCHITANO 2015.

³³ RODARI 2009, pp. 31-33.

³⁴ MOTTOLA MOLFINO 2009, p. 22.

leggano i testi, seppur in modo vario e spesso non per intero, e li utilizzino per arricchire le proprie conversazioni durante la visita.

I mezzi di comunicazione verbale includono le guide, gli operatori di sala e le audioguide, che associamo a questa categoria data la loro funzione molto semplice e ormai acquisita in ambito museale. Queste ultime sembrano essere piuttosto apprezzate, tanto che a volte sono direttamente incluse nel biglietto; hanno il vantaggio di poter selezionare cosa ascoltare e di essere più liberi di spostarsi durante la visita, mentre con le guide, di solito prenotate per un gruppo, si è vincolati alle tempistiche prestabilite e alle esigenze degli altri visitatori. La componente umana, però, è un fattore da non sottovalutare nella produzione di conoscenza, perché coinvolge elementi di socializzazione che spesso facilitano l'apprendimento e rendono più piacevole la visita. Lo stesso accade quando i visitatori discutono tra loro riguardo curiosità suscitate lungo il percorso, stimolando così la ricerca di conoscenza e il confronto³⁵.

Infine, a partire dagli anni '90 le tecnologie digitali hanno preso progressivamente piede in ambito culturale, fornendo possibilità di valorizzazione prima impensabili, come le ricostruzioni digitali, la realtà aumentata, i supporti interattivi ecc. Le possibilità a disposizione sono davvero molte e di grande potenziale, tuttavia si corre il rischio di utilizzare questi mezzi eccessivamente o nel modo sbagliato, con il risultato di limitarsi ad intrattenere il pubblico a scapito degli aspetti educativi. Più di frequente capita di imbattersi in supporti multimediali spenti o non funzionanti, i quali, anche se non precludono la fruizione di altri contenuti, influiscono negativamente sull'impressione data al pubblico. Uno dei problemi maggiormente legati ai dispositivi elettronici, infatti, è la loro manutenzione e il loro risultare obsoleti in breve tempo a causa dei costanti progressi tecnologici. Fatte queste considerazioni, è necessario valutare con cura se e quali componenti multimediali inserire nell'allestimento, assicurandosi di essere in grado di mantenerle funzionanti e che possano apportare un valore aggiunto all'esperienza di visita, senza limitarsi a ripetere quanto già detto in altre forme³⁶.

Allo stesso modo occorre considerare le necessità di particolari categorie di pubblici, da coloro che hanno delle disabilità fisiche o cognitive a chi appartiene ad una "minoranza" sociale, quali possono essere gli stranieri. Nella sua attività di "collante" sociale il museo

³⁵ RODARI 2009, pp. 29-31.

³⁶ MARCOLLI 2013, pp. 83-84.

si propone di essere accessibile e di comunicare, secondo le proprie capacità, al maggior numero di persone possibile, elaborando soluzioni *ad hoc* che possono risultare utili anche agli altri visitatori. Volendo portare un esempio piuttosto diffuso, oltre all'abbattimento delle barriere architettoniche per chi ha difficoltà motorie, sono sempre più frequenti i supporti per le persone ipovedenti, nella forma di testi in Braille e di riproduzioni di opere e oggetti che si possono toccare. Così accade al Museo di Castelvecchio a Verona, dove in diverse sale si trovano alcune riproduzioni in rilievo dei dipinti. Questi supporti utili, però, sono a volte vittime da un lato della ferrea etichetta museale, che impone di non toccare nulla, e dall'altro dell'ancora scarsa abitudine ad integrare queste soluzioni nei normali percorsi di visita: così, vengono spesso guardate con curiosità, ma a distanza, come fossero opere loro stesse. Un altro esempio di pubblico con esigenze specifiche sono i bambini. Nell'allestimento si possono utilizzare alcuni accorgimenti, cosicché anch'essi abbiano la possibilità di interagire direttamente con gli spazi e le collezioni in un modo a loro adeguato e non solo attraverso la mediazione, comunque indispensabile, degli adulti. Un esempio particolarmente calzante a questo proposito è il Museo Retico di Sanzeno, il quale ha integrato nel proprio allestimento una modalità di visita pensata appositamente per i bambini e che consiste in una "caccia al tesoro", suggerita tramite diverse schede poste nelle sale. In questo modo i bambini possono approcciare il museo da una prospettiva a loro vicina e trovare la visita (più) piacevole³⁷.

Riassumendo, chi crea gli allestimenti (curatori, architetti, designer, educatori) deve dosare sia la quantità di informazioni che intende proporre, sia i mezzi con cui esplicitarle, poiché si rischia riproporre sempre la stessa informazione per mezzo di *media* diversi, senza valorizzare le specificità comunicative di ciascuno e, soprattutto, non permettendo al visitatore di arricchire la propria esperienza. Ogni mezzo di comunicazione si presta meglio alla trasmissione di alcuni contenuti piuttosto che altri e permette quindi di selezionare le informazioni, con il duplice vantaggio di comunicarle con il "linguaggio", ossia il mezzo, più adeguato, ovviando anche alla monotonia data dall'utilizzo costante del medesimo supporto³⁸. Le analisi dei propri pubblici, possono inoltre aiutare nella scelta dei supporti esplicativi, dal momento che permettono di calibrare l'esposizione in base alle esigenze dei pubblici che frequentano maggiormente il museo; tuttavia, occorre

³⁷ <https://www.iltrentinodeibambini.it/museo-retico-archeotrekking-laboratori-e-tante-scoperte/>

³⁸ LIMONE 2012, pp. 68-71

sempre considerare tutte le possibili categorie di visitatori e cercare di fornire soluzioni adatte alle loro necessità.

1.4 Le particolarità dei musei archeologici

Come è emerso da quanto detto in precedenza, i musei conservano, espongono e comunicano attraverso gli oggetti al fine non solo di diffondere conoscenza, ma soprattutto per stimolare la curiosità e spingere così i visitatori ad interrogarsi. Attraverso gli strumenti interpretativi messi a disposizione dal museo (logiche espositive e supporti esplicativi di varia natura) i visitatori possono educare sé stessi imparando e sviluppando senso critico.

I musei, le aree e i parchi archeologici hanno il delicato compito di fare da traduttori tra un passato anche molto lontano e il presente. Questo ruolo di intermediari, proprio di tutti i musei, nel caso dei musei archeologici può rivelarsi da un lato particolarmente complesso, perché tratta di culture “scomparse”, “frammentarie” e percepite come lontane, dall’altro molto importante per mantenere il legame con un passato che, per quanto lontano, conserva le basi dell’identità collettiva del presente. La “frammentarietà”, in particolare, è una caratteristica dell’archeologia, non solo perché le narrazioni dal passato ci sono giunte spesso in modo lacunoso e aleatorio, ma perché gli stessi oggetti che raccontano il passato sono frammenti, e per questo motivo risultano di ancora più difficile comprensione, specialmente ai non esperti. Tuttavia, raccontare il legame con quanto ci ha preceduto è un compito ancora più sentito nelle realtà museali locali, le quali forse non sono ambite mete turistiche, ma rispecchiano più da vicino l’essenza di questa tipologia di musei. Il legame con il territorio e la comunità di riferimento è esplicitato da fatto che il museo locale è spesso il frutto della volontà della cittadinanza, che sente la necessità di riscoprire e tramandare la propria identità condivisa. Quando non cadono nella tentazione dell’elogio parziale e autoreferenziale³⁹, queste istituzioni possono diventare un punto di riferimento per creare comunità, sia nel senso di rafforzare elementi identitari già esistenti, sia per rinegoziare l’identità individuale e collettiva tramite il confronto con il diverso e il distante, nel tempo e/o nello spazio, nel caso dei musei archeologici più grandi.

Pensiamo ad esempio ai progetti realizzati insieme alle associazioni e ai gruppi di stranieri che puntano all’inclusione di queste persone tramite la conoscenza delle reciproche culture, e nei casi più riusciti coinvolgono nella stessa iniziativa, ponendoli sullo stesso piano di interazione reciproca, residenti locali e stranieri. Un esempio di

³⁹ LATTANZI 2004, p. 86.

progetti di questo tipo, dal titolo significativo *Conoscersi in museo*, è stato realizzato al Museo Nazionale Atestino alcuni anni fa. Lo scopo era quello di rendere il museo un luogo di incontro e di scambio, culturale e personale, partendo da alcuni temi tratti dagli oggetti che raccontano della cultura dei Veneti antichi. Articolate in cinque incontri e due itinerari, uno per gli adulti e uno per i bambini, le attività permisero ai partecipanti di interagire, conoscersi e avvicinandosi alle collezioni con una prospettiva molto personale e per questo particolarmente coinvolgente⁴⁰.

Proposte di questo tipo sono molto stimolanti e fruttuose, tuttavia resta il fatto che gli oggetti archeologici sono per loro stessa natura difficilmente inseribili in un quadro di facile comprensione, che permetterebbe loro di essere più significanti per il visitatore non specialista. Per i visitatori non esperti vasi dalle forme strane, statuette un po' deformi e blocchi di pietra ormai fuori contesto non sono facilmente comprensibili nei loro significati simbolici e a volte persino nelle loro funzioni primarie. Ad aggravare la situazione si trovano, ma fortunatamente sempre meno spesso, spiegazioni lunghe, eccessivamente articolate e monotone, oppure laconiche e criptiche, che invece di chiarire suscitano perplessità⁴¹. Questo tipo di testi sono il risultato di una tradizione di lunga data che concepisce il museo, forse inconsapevolmente, come un sistema autoreferenziale, sebbene aperto al pubblico. L'uso di certi termini è di per sé un filtro all'accessibilità delle informazioni: parole come "patera", *kylix*, "fibula", se non spiegate o tradotte in un linguaggio comprensibile ai più rimangono non solo informazioni incomprese, ma rischiano di lasciare un ricordo negativo nel pubblico che, invece di capire ed incuriosirsi, si vede precluse a priori alcune informazioni.

In ogni caso, non tutto è nelle mani dei curatori e ogni visitatore, come abbiamo detto, entra in museo per le ragioni e con le aspettative più diverse; tuttavia, è un dovere dei professionisti museali sperimentare nuovi linguaggi e nuove modalità comunicative che rendano il museo un luogo più accessibile sul piano cognitivo, oltre a considerare tutti gli altri aspetti della visita che influiscono sull'esperienza complessiva. A questo scopo occorre partire da una positiva autocritica e analizzare i propri pubblici per direzionare la scelta degli stili e dei mezzi di comunicazione, cercando di agire su più livelli così da raggiungere tipologie diverse di visitatori.

⁴⁰ GAMBA, MAGRO 2008, pp. 54-57.

⁴¹ MOTTOLA MOLFINO 2009, pp. 20-21.

2. Il sito di Este

Il sito di Este ha origini remote e le sue prime attestazioni risalgono all'XI secolo a.C., quando l'abitato di Este-Canevedo venne fondato per rispondere alle esigenze di controllo del territorio del più avanzato centro di Montagnana-Borgo San Zeno. L'abitato sorgeva al centro della bassa pianura Padana, a ridosso dei Colli Euganei e a Sud di un ramo dell'Adige che scorreva nella zona; fin dalle sue origini si caratterizzò per la specializzazione in attività artigianali quali la lavorazione del metallo, dell'osso e del corno e prese parte alle dinamiche commerciali ad ampio raggio che si erano sviluppate lungo il sistema fluviale Adige-Po-Tartaro⁴². Infatti, la rete fluviale della bassa Pianura padana gravitava attorno a questi importanti corsi d'acqua che costituivano i principali assi di collegamento Est-Ovest attraverso la pianura e, grazie all'Adige, verso il valico settentrionale del Brennero, permettendo lo spostamento di merci e persone per lunghe distanze, verso l'Europa centrale per ottenere metalli e ambra e verso il Mediterraneo orientale per manufatti quali ad esempio le ceramiche micenee. Tale posizione strategica rimase anche nei secoli successivi una delle principali ragioni del perdurare dell'insediamento e della sua fioritura⁴³. Dopo il crollo del sistema economico-territoriale dell'Età del Bronzo, che aveva come fulcro Frattesina nel Polesine, dall'inizio dell'VIII secolo Este, insieme a Padova, divenne uno dei centri principali del territorio controllato dai Veneti e assunse presto caratteristiche proto-urbane.

Probabilmente a causa di esondazioni che interessavano la sponda destra dell'Adige, il sito venne rifondato a Nord del fiume, probabilmente tra due rami dello stesso, sulla sommità di un dosso fluviale secondo un modello insediativo molto diffuso nel Veneto antico⁴⁴.

Protetto a Nord dai Colli Euganei e circondato dalle acque, l'abitato si sviluppò all'interno dell'ansa fluviale⁴⁵ mentre all'esterno vennero destinate due aree per le necropoli, una a Sud e una a Nord-Ovest; successivamente, almeno a partire dalla fine del VII secolo, i santuari si aggiunsero agli elementi che connotavano il territorio pertinente all'insediamento e avevano probabilmente lo scopo segnare il confine più ampio, oltre il

⁴² CAPUIS 1993, pp. 63, 65.

⁴³ CAPUIS 1993, p. 94.

⁴⁴ BALISTA, GAMBA 2013, p. 71.

⁴⁵ BIANCHIN CITTON 2002, p. 101.

quale si estendeva la campagna⁴⁶. A favorire lo sviluppo della proto-città fu la sua collocazione strategica nella bassa pianura padana, lungo il corso dell'importante direttrice di traffico fluviale di cui si è detto, la quale permetteva un più facile transito di merci sia da Est verso Ovest che verso le regioni transalpine; un ruolo significativo ebbero inoltre i rapporti con gli Etruschi attraverso i valichi appenninici e per mediazione di Bologna⁴⁷. Tali fattori rendevano quindi Este un punto di riferimento per l'intera regione, nonché un centro propulsore di rioccupazione del territorio. Partecipe di nuove dinamiche che riguardavano l'intero territorio veneto, Este acquisì progressivamente un maggior controllo sul territorio tramite la (ri-)fondazione di centri-satelliti, al fine di garantirsi risorse utili e il controllo delle rotte commerciali di più ampio raggio⁴⁸. Questo processo si concretizzò dapprima nell'occupazione di punti strategici lungo il fiume, spingendo la propria influenza verso Ovest fino ai centri di Gazzo Veronese e Oppeano, per poi estendere il suo controllo sulla pianura più interna e sulla zona collinare, prestando soprattutto attenzione ai luoghi ricchi di risorse, quali ad esempio i Colli Euganei, fonte selvaggina, legname⁴⁹ e della scaglia ampiamente utilizzata nelle necropoli⁵⁰. Sempre a questa fase si data l'evoluzione della compagine sociale e la conseguente formazione dell'aristocrazia, il cui potere era fondato sul possesso della terra e delle materie prime, ma anche sul controllo degli snodi di transito e scambio, quale era appunto il corso dell'Adige. Il prestigio di questi gruppi ristretti è evidente nelle sepolture, riconoscibili dalla scelta di oggetti dall'alto valore simbolico, quali servizi di vasi da banchetto, pratica acquisita tramite i contatti con gli Etruschi, e l'ossuario in lamina di bronzo di ascendenza euboica, nonché dalla rara presenza di armi in quelle che sono state identificate come le sepolture dei capi⁵¹; in una fase più avanzata, a testimoniare l'ampliarsi di questi gruppi privilegiati, aumenta il numero di tombe che presentano anche altri caratteri distintivi, in particolare la qualità dei corredi e la presenza di oggetti di importazione. Questi elementi riproducono peraltro comportamenti e pratiche i cui modelli si rifanno all'Orientalizzante etrusco e mostrano quindi il pieno inserimento di Este in uno scenario di ampio respiro⁵². Proprio la stabilità del territorio garantita dalle

⁴⁶ MAGGIANI 2002, pp. 78, 80-82; CAPUIS 1993, pp. 114-117

⁴⁷ VALLICELLI 2013, p. 260.

⁴⁸ BIETTI SESTIERI, DE MIN 2017, pp. 48-19; CAPUIS 1993, p. 91.

⁴⁹ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, p. 284.

⁵⁰ Si veda a titolo di esempio il caso della necropoli della Casa di Ricovero in BALISTA, RUTA SERAFINI 1998.

⁵¹ CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2013, p. 60.

⁵² MALNATI 2002a, pp. 38-40.

aristocrazie avrebbe avuto un ruolo fondamentale nel determinare il peso politico ed economico di Este a livello regionale, in quanto proprio le élite erano gli intermediari, e in parte i destinatari, degli scambi commerciali che trovavano nella città un ottimo punto d'appoggio e che non erano privi di significati simbolici sociali, secondo gli usi delle aristocrazie italiche e mediterranee⁵³. A partire dal VII secolo, quindi, l'abitato si sviluppò in modo tale da poter controllare un territorio sempre più ampio fino a divenire il centro di riferimento per il Veneto occidentale; raggiunse entro la fine del VI secolo la considerevole estensione di circa cento ettari⁵⁴, che avrebbe mantenuto anche nella fase romana e medievale, e proprio in questa fase si riconoscono alcuni mutamenti sociali e urbanistici che permettono di parlare di Este come di una città. Tra questi indicatori si può annoverare una generalizzata riorganizzazione urbanistica dell'abitato, che coinvolse anche i siti delle necropoli e dei santuari, attraverso la realizzazione di strade "monumentalizzate" in quanto costruite in scaglia euganea; queste direttrici viarie erano probabilmente più antiche, tuttavia la assunsero in questo periodo una connotazione più spiccatamente urbana per via della loro reciproca coerenza negli orientamenti e nella sistematicità dei collegamenti che creavano. Infatti, si ritiene che lo stesso asse viario collegasse il santuario suburbano di Reitia all'area di Casale attraversando la città⁵⁵. Tali risultati nell'organizzazione dello spazio potevano essere raggiunti solamente se vi era una compagine sociale sufficientemente organizzata e strutturata e che era quindi grado di realizzare opere collettive di considerevole impegno e sistematicità.

Il VI e V secolo costituirono il periodo di massima fioritura di Este sotto l'aspetto economico e politico per via di nuove dinamiche socio-economiche che furono allo stesso tempo causa e conseguenza del ripopolamento di alcune zone, in particolare la fascia collinare, e della riapertura a più intensi contatti con la costa adriatica anche grazie alla mediazione degli Etruschi⁵⁶. La seconda Età del Ferro vide infatti la ripresa di scambi, peraltro mai del tutto interrotti, con queste genti che dal IX secolo popolavano la zona di Bologna; ciò avvenne per via di una nuova gestione del territorio voluta dagli Etruschi padani e promossa in particolare proprio da Felsina. Questa organizzazione si basava su punti nevralgici costituiti dalle città, le quali svolgevano ciascuna un ruolo specifico per favorire le dinamiche commerciali che in questo periodo sono il motore economico-

⁵³ BALISTA, GAMBA 2013, p. 72; RUTA SERAFINI 2004.

⁵⁴ CAPUIS, GAMBACURTA 2015, pp. 454-455.

⁵⁵ BALISTA, GAMBACURTA, RUTA SERAFINI 2002, in particolare p. 116.

⁵⁶ MAGGIANI 2000, p. 92; CAPUIS 1993, pp. 160-161, 183-184.

sociale principale della regione. Si vedono quindi la città di Marzabotto, a controllo delle vie appennine verso l'Etruria, il porto di Spina, dedicato agli scambi con i mercanti greci, e Mantova, incaricata di intercettare le merci da e verso le Alpi; Felsina, invece, era il fulcro del sistema, anche in senso politico-ideologico⁵⁷. Grazie ai rapporti con gli Etruschi, l'area veneta venne così coinvolta in una rivitalizzata rete internazionale di scambi⁵⁸.

Agli inizi del IV secolo gli equilibri mutarono di nuovo poiché declinò la potenza dell'Etruria padana e gruppi di Celti riuscirono a stanziarsi stabilmente lungo il confine occidentale del territorio soggetto all'influenza atestina, ovvero lungo la sponda occidentale del Mincio e nella zona di Verona⁵⁹. Inoltre, alcuni piccoli gruppi si insediarono all'interno del territorio veneto, come testimoniano alcune componenti onomastiche⁶⁰ e alcuni elementi nei corredi funerari. L'arrivo dei Celti in più ondate spinse la popolazione della pianura padana, e non solo, a mantenersi costantemente in armi per difendere i propri confini dalle invasioni delle genti d'Oltralpe e fu forse questa una delle concause che portò il centro di Padova ad emergere nel ruolo di leader militare e politico del Veneto antico. Le fonti romane, infatti, fanno riferimento in modo particolare a Padova quando parlano delle alleanze con i Veneti⁶¹. Attorno alla metà del II secolo a.C., i buoni rapporti da sempre mantenuti con Roma e le tensioni insorte tra le città venete fornirono ai Romani l'occasione ufficiale per inserirsi nel contesto veneto e di avviare un graduale processo di acculturazione, peraltro già in atto⁶². La cultura romana si fuse progressivamente a quella veneta fino all'integrazione culturale -come testimonia ad esempio la nota stele di *Ostia Galliena*, donna veneta nelle vesti che indossa e allo stesso tempo romanizzata, riflette nel nome entrambe le ascendenze⁶³- e giuridica; *Ateste*, questo infatti è il nome romano della città, ottenne lo *status* prima di *municipium* e poi di *colonia*, risultando quindi pienamente inserita nel sistema amministrativo romano⁶⁴. La fortuna di Este in questo periodo venne adombrata dalla maggiore influenza di Padova e, nell'età tardoantica (alla fine del VI secolo d.C.), le mutate condizioni ambientali

⁵⁷ SASSATELLI 2004, pp. 263-264.

⁵⁸ VALLICELLI 2013, p. 261.

⁵⁹ CAPUIS 1993, pp. 222-223; MALNATI 2002a, p. 40.

⁶⁰ Gli esempi più noti a questo proposito sono i ciottoli iscritti rinvenuti nel territorio patavino, MARINETTI 2013a, pp. 256-257. Si veda anche MARINETTI 1992, pp. 157, 158.

⁶¹ MALNATI 2002b, p. 70.

⁶² MALNATI 2002a, p. 42.

⁶³ PROSDOCIMI, TADIOTTI 1981, p. 304.

⁶⁴ BUCHI 1993, p. 55, 57-58.

conseguenti a importanti esondazioni che modificarono il corso dell'Adige, contribuirono al progressivo declino della città⁶⁵.

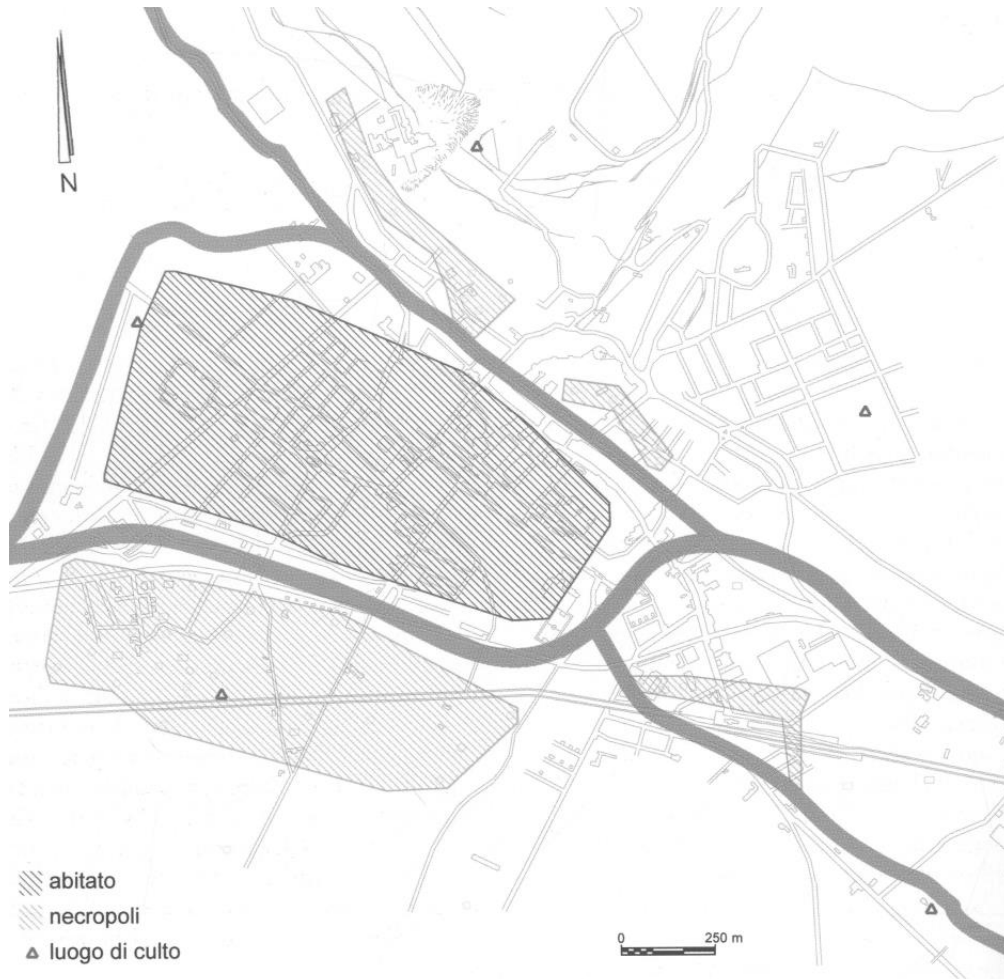


Figura 3. Il sito di Este nell'Età del Ferro (Balista, Gambacurta, Ruta Serafini 2002, p. 104, fig. 27).

⁶⁵ BALISTA, RINALDI 2002, p. 25; BUCHI 1993, p. 54.

3. Este e i suoi santuari

3.1 Il culto presso i Veneti antichi

La dimensione del culto è una componente fondamentale per tutte le società antiche, ma ha trovato manifestazioni differenti presso ciascuna. Dei Veneti antichi abbiamo in generale poche testimonianze scritte, dirette e indirette, e nonostante l'apporto di più discipline è tuttora difficile ricostruire una visione d'insieme della loro società. In questa sede, ci si propone quindi di riassumere solo brevemente le principali caratteristiche della cultualità veneta riguardante i santuari, sottolineando che molte sono ancora le lacune da riempire e che nuovi studi potranno portare a nuove interpretazioni. Infine, proponiamo una panoramica dei santuari atestini, premessa necessaria alla stesura di questa tesi, senza pretese di esaustività e rimandando alle pubblicazioni specifiche.

Le attestazioni più antiche di pratiche cultuali sono di natura privata e trovano particolare riscontro a Padova, insediamento di primaria importanza nell'area veneta insieme a Este. Tali pratiche sono di natura privata e consistono in stipi votive collocate presso le strutture abitative e contenenti ceramiche e bronzi prevalentemente miniaturistici che riproducono oggetti legati alla preparazione e al consumo di cibi e bevande; si differenziano per la loro collocazione non strettamente domestica due depositi presso i margini dell'abitato⁶⁶. A queste forme di religiosità riferibili a gruppi ristretti si aggiunge e progressivamente si sostituisce una dimensione del culto che coinvolge ampie parti della comunità e non più singole unità domestiche. Il cambiamento avviene contestualmente alla nascita delle proto-città, coerentemente con l'instaurarsi di un corpo civico che manifesta la propria nuova organizzazione sociale a livello territoriale, urbanistico, istituzionale e nel sacro. Le prime fasi di frequentazione dei santuari più antichi si datano a circa un secolo dalla nascita degli insediamenti proto-urbani, che nel caso di Este e Padova, centri maggiori e precoci nella regione, iniziano a svilupparsi dall'VIII secolo⁶⁷; tra questi, il santuario di Reitia e di Casale a Este risalgono rispettivamente all'inizio del VII e alla seconda metà del VI secolo, mentre quello di Montegrotto, riferibile al centro di Padova, data la sua origine alla fine del VII secolo. Ciascun luogo di culto ha le proprie specificità, non solo in quanto alla o alle divinità adorate, ma anche in merito alla tipologia di offerte dedicate; tuttavia, l'immagine finora

⁶⁶ DE MIN 2005, PP. 117-120.

⁶⁷ FOGOLARI 1988, p. 165; PASUCCI 1989-90, p. 465; CAPUIS, CHIECO BIANCHI 1992, p. 92.

restituitaci dalle fonti archeologiche e storiche suggerisce l'esistenza di un sistema di divinità e di riti condiviso a livello regionale e coerente al suo interno. Si è notato, infatti, che i diversi santuari hanno alcuni caratteri comuni.

Innanzitutto, sono posti solitamente nei pressi di fonti o corsi d'acqua, elemento chiave del paesaggio del Nord-Est e che possiamo immaginare avesse assunto per i Veneti antichi delle valenze simboliche; sono fortemente legati all'ambiente naturale del proprio territorio, come testimoniano alcuni teonimi quali *Altino/Altno*, divinità eponima di Altino, che indicherebbe un luogo sopraelevato a ridosso della costa, e il dio *Trumusiate/Tribusiate* di Lagole, in cui la componente -mus rimanderebbe al concetto di "umido"⁶⁸; infine, i luoghi scelti per il culto segnano i confini della città o del suo territorio in senso più ampio e svolgono perciò l'importante funzione di limite in corrispondenza di punti a controllo del territorio e delle vie di transito. Volendo portare qualche esempio, per quanto riguarda Padova tre sono i santuari finora scoperti che ad essa fanno riferimento e che ne delimitano territorio, sebbene siano stati fondati in periodi diversi: San Pietro Montagnon-Montegrotto è il luogo di culto più antico e segna l'ingresso nel territorio patavino per chi viene dalla vicina e influente Este; il sito di Altichiero segna il confine settentrionale con la campagna; il santuario di Lova, presso il mare, viene fondato nel II-I a.C. e funge da avamposto lungo la direttrice commerciale da e verso l'Adriatico⁶⁹. Ognuno di questi siti è legato all'acqua, rispettivamente le sorgenti termali presso i Colli Euganei, il fiume Brenta e il Mare Adriatico. Lo stesso schema si riconosce anche in altre località e centri minori come Altino, con il suo santuario in località Fornace, presso la laguna, che grazie alla sua posizione ricopre un importante ruolo negli scambi commerciali, e Lagole di Calalzo, santuario regionale a frequentazione stagionale legato ad una sorgente salutare il quale funge sia da punto di riferimento per un'ampia area non controllata da un unico centro insediativo, sia da frontiera in una zona difficilmente controllabile, area di contatto tra popoli differenti⁷⁰.

Una caratteristica importante che differenzia i santuari veneti da quelli italici e greci è la loro collocazione, come abbiamo visto, all'esterno dell'abitato invece che all'interno, pur essendo molto probabilmente anche sedi delle divinità poliadiche, come è

⁶⁸ GAMBACURTA 2013, p. 108; per un approfondimento sulla relazione tra teonimo e toponimo si veda MARINETTI 2008, pp. 170-173.

⁶⁹ DE MIN 2005, p. 116; GAMBACURTA 1999, p. 180; nello specifico per Altichiero: ZAGHETTO 2005, pp. 91-92.

⁷⁰ GAMBACURTA 2013, pp. 107-108.

stato proposto per *Reitia*, *Altino* e *Trumusiate* i cui nomi vengono talvolta accompagnati dall'epiteto *Sainati*, recentemente reinterpretato, appunto, con il significato di poliade⁷¹. Le divinità greche e italiche appaiono quindi come "cittadine", con un edificio a loro dedicato dentro le città, mentre quelle venete sembrano più marcatamente delegate alla protezione dei confini della (proto-)città e alla componente naturale del territorio, come suggerirebbero i luoghi di culto caratterizzati fino alla fase di romanizzazione dalla quasi totale assenza di strutture costruite in materiale durevole⁷². Il processo di ibridazione culturale che vede la cultura locale veneta acquisire elementi romani sembra essere stato graduale e pacifico, dal momento che i rapporti tra Veneti e Romani erano tradizionalmente improntati all'insegna dell'alleanza, tanto che perfino il mito e gli eventi più antichi della storia romana testimoniano il legame tra i due popoli: Enea, progenitore dei Romani, e Antenore, fondatore di Padova, erano entrambi fuggiti da Troia; per salvare al città dall'invasione di Brenno, i Romani avrebbero chiamato in loro soccorso, tra gli altri, i Veneti (Polibio 2, 18, 31).

Con l'aumentare dell'influenza romana, vengono introdotte nuove divinità e figure sacre, che affiancano e talvolta assimilano quelle già esistenti. Questi dei e dee sono sia membri principali del *pantheon* romano quali Minerva, Giove, Diana, Marte, i Dioscuri e Mercurio, sia figure di più basso profilo, come ad esempio le *Vires* e il dio *Fons* venerati in area atestina e più strettamente legati alla natura nelle sue forme meno antropizzate, suggerite dai nomi che richiamano la forza generatrice o guaritrice della natura e il culto delle fonti d'acqua, molto diffuso in Veneto⁷³. La presenza di queste divinità è attestata in tutta la regione da diverse iscrizioni, alla cui varietà si aggiungono a partire dal I secolo d.C. quelle dedicate al culto imperiale con i relativi sacerdozi, a conferma del pieno inserimento della *Venetia et Histria* nel più ampio contesto culturale italico in cui l'elemento romano risulta predominante⁷⁴.

⁷¹ GAMBACURTA 2013, pp. 106-107; MARINETTI, PROSDOCIMI 2006, pp. 99-100.

⁷² Questa assenza di monumentalità è stata messa in relazione con l'influenza medio-italica e soprattutto etrusca percepibile nei luoghi di culto veneti e che non sarebbe quindi un carattere culturale esclusivo; si veda a questo proposito MAGGIANI 2001, p. 122.

⁷³ CAPUIS 1999, p. 156-157; BUCHI 1993, p. 142.

⁷⁴ BUCHI 1993, pp. 155-156.

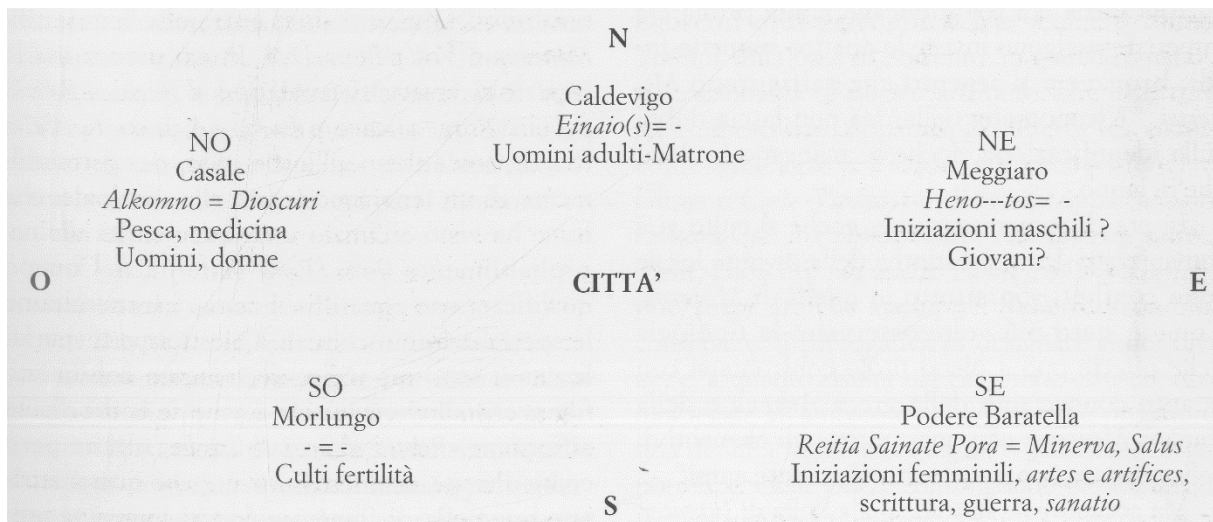


Figura 4. Localizzazione dei santuari atestini (Balista, Gambacurta, Ruta Serafini 2002, p. 81, fig. 14).

Per quanto riguarda Este, cinque sono i santuari individuati, tutti all'esterno dell'insediamento e posizionati secondo i punti cardinali anche se per ora non è chiaro cosa questo significasse, in quanto non ci sono abbastanza elementi per ipotizzare una "geografia celeste" come era quella degli Etruschi, i quali riservavano ad ogni divinità una specifica porzione di cielo e in base a questa svolgevano i rituali e interpretavano gli oracoli⁷⁵. Ciascuno dei santuari atestini è riservato ad una divinità specifica e a precisi rituali e tipologie di offerte, come analizzeremo in seguito più nel dettaglio. Prima di trattare ciascun sito singolarmente, vale tuttavia la pena ricordare che all'attuale stato di conoscenze Este spicca nel panorama socio-culturale dei Veneti antichi proprio per la presenza dei suoi santuari, numerosi, diversi in quanto a divinità venerate e tutti posti a segnare il confine prossimo della città, a differenza di quello che avveniva ad esempio a Padova, dove i limiti dell'abitato erano rimarcati da cippi o depositi votivi di dimensioni modeste⁷⁶. I santuari rimarcano quindi il confine fisico e simbolico tra abitato, necropoli comprese, e campagna, ponendosi inoltre lungo le principali vie di transito fluviali e terrestri che collegavano Este agli altri centri e che vengono realizzate nello stesso periodo in cui inizia la frequentazione stabile dei luoghi di culto⁷⁷.

⁷⁵ MAGGIANI 2002, p. 81.

⁷⁶ SAINATI 2013, p. 225.

⁷⁷ RUTA SERAFINI 2005, pp. 466-467.

Presentiamo brevemente di seguito i cinque santuari dell'antica Este. Una trattazione dettagliata dei contesti e dei materiali esula dallo scopo di questo lavoro e quindi si rimanda alla bibliografia specifica per eventuali approfondimenti. Si è cercato di delineare in senso generale il contesto e i rinvenimenti di ogni santuario, al fine di proporre una panoramica della ritualità e delle pratiche devozionali in epoca veneta.

L'ordine di trattazione segue quello immaginato per il percorso di visita, che si svolgerebbe percorrendo la sala in senso orario, così da seguire l'ordine topografico dei santuari da SE a NE "girando intorno alla città".

3.2 Il santuario di *Pora Reitia Sainate* (Podere Baratella, SE)

Il santuario situato nel Fondo Baratella è il più significativo tra i santuari atestini per l'ingente quantità di materiali recuperati, per la loro varietà e l'ampio arco cronologico che ricoprono, testimoniando la vita di un luogo di culto di lunga continuità e considerevole frequentazione. Forse complice il fatto che presso il santuario risiedesse, si pensa, una scuola di scrittura, il sito ha restituito diversi materiali iscritti, estremamente utili sia per ricostruire le modalità di insegnamento della pratica scrittoria che per conoscere la divinità qui adorata. Le iscrizioni, apposte su vari oggetti che spaziano dalle basi per i bronzetti votivi agli stili scrittori, nominano talvolta la dea, attribuendole nella maggior parte dei casi il termine *Reitia*, a volte accompagnato dagli epiteti *Sainate* e *Pora*. Si ritiene che *Pora* sia il nome originario e più antico della divinità, legato al significato di "partorire" (dal lat. *paro-pario*) oppure di "guado, passaggio, porto" (dal gr. *poros*), indentificandola quindi con un'entità preposta a salvaguardare il momento del parto oppure, ma le due valenze non si escludono a vicenda, il "passaggio", inteso anche nel senso fisico di guado/corso del fiume e del porto o emporio che forse era collegato al santuario, posto all'ingresso della città per chi veniva da est. Per la parola *Reitia*, invece, è indicata un'etimologia che rimanda al significato di "diritto/giusto", da intendere forse come "colei che raddrizza", e quindi facilita, i parti e lo scorrere del fiume⁷⁸. Infine, il teonimo *Sainate*, che a differenza degli altri non è mai attestato singolarmente, era stato interpretato in un primo momento con il significato di "sanante", avvalorato dalla presenza di votivi anatomici tipicamente donati anche in altri santuari al fine di ringraziare o chiedere alla divinità di guarire una specifica parte del corpo; tuttavia, di recente è stata avanzata una nuova ipotesi secondo la quale questa parola sarebbe traducibile con "poliade", protettrice della città, sulla base di confronti con le divinità di Lagole e Altino⁷⁹.

Gli scavi

I primi scavi nell'area del santuario risalgono agli anni 1881-1889/'90, ad opera del proprietario del fondo, il signor Baratella. Queste prime attività si svolsero senza

⁷⁸ MAGGIANI 2002, p. 79; CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2002, p. 236.

⁷⁹ MARINETTI 2009, pp. 107-111; MARINETTI, PROSDOCIMI 2006.

supervisione scientifica e i dati riportati riguardano la scoperta di alcune strutture, nello specifico un pozzo, una base di colonna circondata da ceneri, resti di un muro a secco e alcuni basamenti rettangolari in mattoni, forse parti degli altari destinati ai sacrifici. Nel 1883 e nel 1916 vennero effettuati saggi di scavo seguiti dal Museo di Este nel terreno ad est del Fondo, chiamato Arca del Santo, dai quali si rinvennero reperti veneti e tardo-imperiali e un muro della stessa epoca. Nel 1956 gli esperti poterono effettuare un sondaggio nel Fondo Baratella, mentre per scavi più estesi dovettero aspettare il 1987, proseguendo poi fino al 1991⁸⁰.

Nonostante la scarsa documentazione dei lavori eseguiti fino agli anni '50, la grande mole di dati e di materiali mostra chiaramente che il sito ha un ruolo di primo piano nel panorama della società veneta antica, tanto da essere considerato, stando alle conoscenze attuali, il santuario più importante tra quelli atestini. Il suo ruolo era sicuramente rilevante anche in ambito regionale, come dimostrano le offerte di varia provenienza, dalle fibule hallstattiane e La Tène, alle armille celtiche, alle monete dei legionari.

L'area e le strutture

L'area del santuario si colloca a SE dell'insediamento antico, alla distanza di circa 1 km, sopra un lieve dosso prossimo ad un ramo meridionale dell'Adige in uscita da Este. Tramite studi geomorfologici e climatici, si è notato che il corso d'acqua non solo è esondato diverse volte nell'arco dei secoli, ma anche che uno dei suoi rami aveva deviato leggermente verso Sud, trovandosi nel VI-V a.C. a scorrere ai piedi dell'area sacra⁸¹. Sulla pendice meridionale del dosso e, in quantità molto inferiori, sul versante settentrionale sono stati rinvenuti gli strati e i materiali più antichi, databili al X-VIII a.C. e riferibili ad attività abitative. A questa fase segue un periodo per il quale si riscontrano pochi materiali, riconducibili più probabilmente a delle sepolture, suggerendo così una diversa destinazione d'uso dell'area. Tra la fine VIII-inizio VII a.C. l'area viene sfruttata per scopi agricoli, dei quali restano i segni delle arature, e viene costruita una struttura identificata come una parete, forse parte di un edificio di cui però non si riesce a ricostruire la funzione⁸². Con la fine del VII a.C. abbiamo le prime testimonianze di attività culturali

⁸⁰ ICKLER 2013, pp. 160-161.

⁸¹ ICKLER 2013, p. 164.

⁸² ICKLER 2013, p. 207.

nell'area, desumibili dalle ceramiche riconducibili a pasti rituali, i quali rappresentano il rituale prevalente; la quantità di oggetti personali in bronzo, fibule e bracciali, è in questa fase minima e lo stesso si può dire per anelli, statuette e fusaiole; queste ultime attesterebbero in particolare la presenza di devote, poiché le attività di filatura e tessitura sono considerate di esclusiva pertinenza femminile.

La pratica dei banchetti rituali continua anche nel periodo successivo (tra il 575 e il 525 a.C.), ma ad essa si aggiunge la comparsa di altre tipologie di oggetti, in particolare le statuette in bronzo, che si ipotizza fossero offerte da parte di un ceto sociale di livello medio-alto, e le lamine bronzee raffiguranti degli opliti, oltre a pesi da telaio e perle in vetro. Le attività cultuali, quindi, si ampliano e differenziano, come suggerirebbe la varietà degli oggetti dedicati, che dimostrano il coinvolgimento nel culto sia di uomini (gli opliti sulle lamine in bronzo) che di donne (dedicatarie degli strumenti legati alla filatura e alla tessitura, quali fusaiole, rocchetti e pesi da telaio). È stato notato che i diversi depositi sono talvolta differenziati per tipologie, infatti negli scavi recenti sono state rinvenute solo ceramiche, mentre in quelli di Baratella, effettuati più a S-E, anche altri tipi di materiali⁸³; questo indicherebbe forse un'organizzazione dello spazio che mirava forse a distinguere culti rivolti a diverse divinità, oppure a diverse sfere di influenza della stessa divinità. Non è stato possibile identificare con esattezza le aree di deposizione primaria dei votivi, probabilmente collocate verso est, al di fuori dei saggi di scavo, né sono state identificate tracce di strutture. A questa fase sono da ascrivere le note tavolette scritte e i relativi stili, testimoni dell'insegnamento della scrittura presso il santuario⁸⁴. Questi reperti, esposti in una vetrina apposita, permettono di approfondire il tema della scrittura e del suo apprendimento all'interno del percorso complessivo.

La fine del IV secolo porta alcune modifiche nell'area, ovvero la creazione di nove altari di ceneri allineati sul lato nord del dosso, che sono il fulcro del culto in questa fase e sono forse recintati da blocchi in trachite, poi riutilizzati per le costruzioni di epoca romana. Sopra di essi viene offerto del cibo utilizzando principalmente delle coppe che poi vengono distrutte e lasciate sull'altare, a differenza di alcuni oggetti in bronzo rinvenuti attorno agli altari. Si cerca di restituire un'immagine di tale ritualità ricostruendo in scala ridotta, all'interno di una vetrina, due di questi altari e si posizionano attorno e sopra di essi i vasi, con l'obiettivo di mostrare come potesse apparire

⁸³ DÄMMER 2002, p. 255; ICKLER 2013, pp. 207-209.

⁸⁴ MARINETTI 1992, p. 130.

l'ambientazione del rito. Coevo agli altari è un canale di scolo, probabilmente utile anche per controllare le frequenti esondazioni del vicino fiume, frequentemente attestate a livello stratigrafico. Nel loro ultimo intervallo di utilizzo, segnato dalla deposizione di coppe conservate quasi integre e collocate rovesciate, gli altari vengono affiancati a nord da una struttura verosimilmente lignea, di cui però non si comprende la funzione. Alcune differenze importanti rispetto ai materiali della fase precedente sono le statuette di Eracle e Minerva, frutto di influenze centro-italiche, e una raffigurante un cavaliere. L'importanza della figura di Minerva viene sottolineata, all'interno dell'allestimento, in riferimento alla statua molto frammentaria e dalle dimensioni prossime al vero.

Ormai in una fase già avanzata di romanizzazione, il santuario cambia radicalmente aspetto e viene monumentalizzato. All'inizio del II secolo a.C. si verifica una disastrosa alluvione che deposita lungo il versante nord e in parte sopra gli altari circa 1 m di sedimenti, che obliterano la parte settentrionale dell'area del santuario. Dopo questo evento viene costruito un edificio, prima in legno e poi in muratura, del quale ignoriamo la collocazione esatta poiché gli strati ad esso pertinenti sono stati distrutti prima che degli scavi archeologici, ma che si suppone fosse al centro dell'intera area di culto. Di questo edificio, forse un tempio, sono rimaste solo poche decorazioni fittili, le quali forniscono dati troppo esigui per tentare una ricostruzione accurata; era forse collocata all'interno di questa struttura una statua in terracotta raffigurante una figura femminile seduta a grandezza quasi naturale, di cui ci sono pervenuti solo dei frammenti e alla quale era forse dedicato il culto principale. All'inizio del secolo successivo, probabilmente nell'ottica di dare risalto ad uno dei più importanti luoghi di culto della città, viene realizzato un altro edificio, interpretato come una *porticus*. Esso è allineato rispetto agli altari di ceneri, forse per mere considerazioni funzionali più che simboliche, ed è costruito in muratura con una copertura in tegole fittili, di cui si conservano i resti nello strato di crollo sul lato posteriore della costruzione, presso il margine nord dell'area di culto. La *porticus* è suddivisa in cinque ambienti nella sua prima fase è suddiviso e viene poi ampliata verso NO con altrettanti vani; degli elementi architettonici che la componevano ci sono rimasti alcuni frammenti di colonne, di architrave e di tegole⁸⁵. La conservazione del contesto non permette di stabilirne con esattezza la funzione, ma in base a confronti con altri santuari si pensa potesse ospitare botteghe, ambienti amministrativi o destinati

⁸⁵ DÄMMER 2002, p. 253.

a conservare i votivi⁸⁶; alle sue spalle corre parallelo all'Adige un lastricato che rafforza la sponda del fiume e funge ipoteticamente anche da strada⁸⁷. Nella zona meridionale sono state trovate due buche contenenti rispettivamente delle fibule, un'antefissa e degli stili miniaturistici. In base alle ricostruzioni planimetriche, esse sembrerebbero allineate con il muro e i resti in mattoni, interpretati come antichi altari, messi in luce nei primi scavi ottocenteschi e ad essi potrebbe essere coevo anche il pozzo asportato dai medesimi lavori.

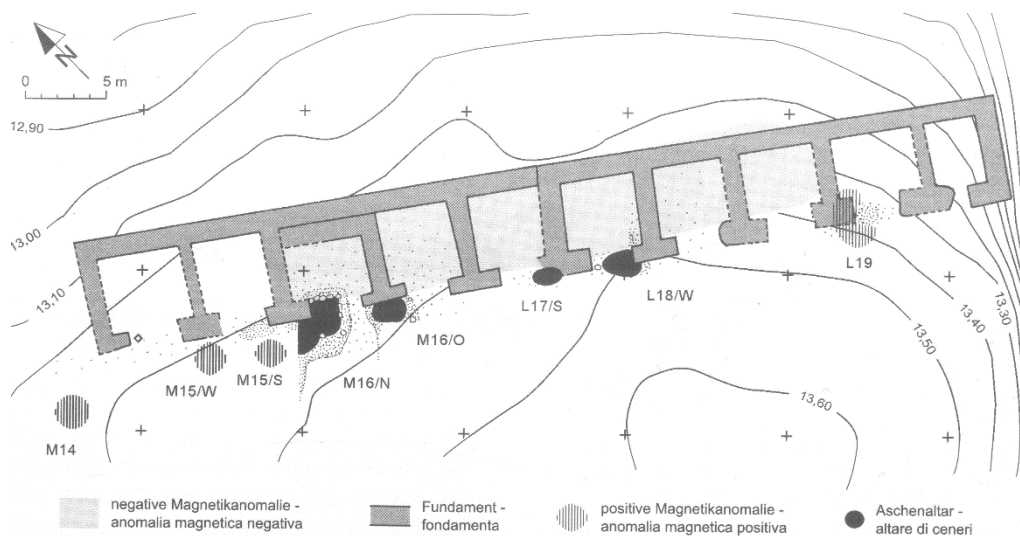


Figura 5. Edificio a celle, santuario di Reitia (Riemer 2005, p.106, fig. 48).

I dati pertinenti al I secolo d.C. mostrano la continuità d'uso del luogo e la costruzione di un nuovo edificio in pietra; parti di un contesto monumentale sono alcuni elementi di un colonnato, tra cui una colonna e un capitello previsti nell'esposizione. Inoltre, un pannello adiacente ai reperti presenta una ricostruzione grafica di come potesse essere tale edificio monumentale, al fine di aiutare il visitatore nel collocare in uno scenario plausibile reperti architettonici altrimenti apparentemente "fuori luogo". Progressivamente, durante il I d.C. la strada che passava a nord dell'area viene ricoperta di sedimenti che non vengono più asportati e su di essa crollano prima le tegole e poi il muro della *porticus* descritta in precedenza; il crollo è stato datato nella seconda metà del I d.C. Il santuario resta comunque in uso per tutto il II d.C., ma i reperti indicano, per la minore quantità e varietà, che il culto sta scemando e le dediche vengono offerte principalmente da singoli individui invece che da gruppi abbienti come avveniva fino al I

⁸⁶ ICKLER 2013, p. 210.

⁸⁷ BALISTA, GAMBACURTA, RUTA SERAFINI 2002, p. 108.

a.C.⁸⁸. Si ipotizza che con la fine del II d.C. abbia termine la frequentazione del luogo, forse anche a causa di un'esondazione particolarmente dannosa⁸⁹, tuttavia gli ultimi, sporadici

oggetti dedicati sono datati al più tardi al IV d.C.

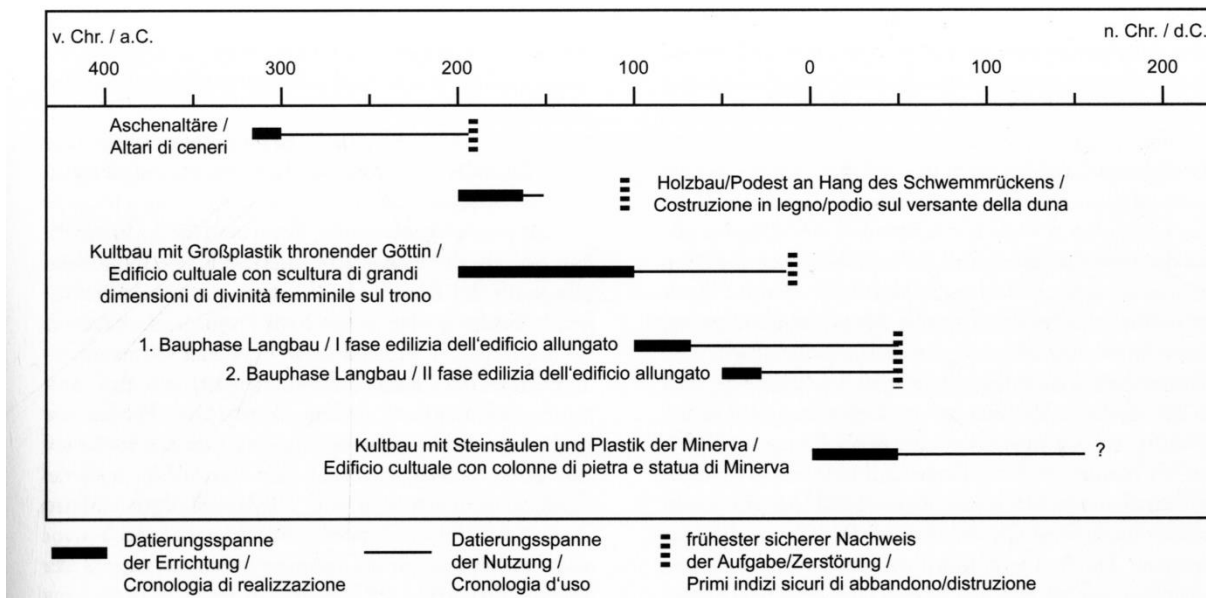


Figura 6. Fasi delle strutture (Ickler 2013, p.139, fig. 101).

I materiali

Volendo trattare brevemente e senza alcuna pretesa di completezza la grande varietà dei materiali rinvenuti nel santuario, si offre di seguito una panoramica dei votivi e, se possibile, soprattutto delle interpretazioni in merito al loro utilizzo e valore simbolico dal momento che queste sono le informazioni che la nuova proposta espositiva, peraltro come quella attuale, vorrebbe esplicitare.

Molto noti e di estrema importanza per la ricostruzione della cultura veneta, oltre che delle pratiche svolte nel santuario, sono gli **strumenti scrittori**, i quali si dividono in tavolette-prontuari e in stili. Tutti gli oggetti sono in bronzo, fatta eccezione per alcuni stili in osso. Il significativo valore di questi ex voto non è solo legato alla loro natura, in

⁸⁸ ICKLER 2013, pp. 212-213.

⁸⁹ BAGGIO BERNARDONI 1992, p. 324.

quanto testimoniano, accanto all'esistenza della scrittura presso i Veneti (attestata anche grazie ad altre fonti), le modalità in cui questa veniva insegnata, permettendo precisi rimandi agli alfabeti etruschi presi a modello⁹⁰. Le tavolette e gli stili sono doni complementari, poiché rappresentano entrambi gli strumenti necessari ad esercitare la scrittura: le prime sono i modelli in materiale prezioso e durevole dei comuni e funzionali supporti in legno rivestiti in cera; i secondi possono essere gli oggetti realmente utilizzati, dal momento che risultano funzionali sia per il materiale che per la forma, essendo appuntiti ad un'estremità e piatti dall'altra, al fine di raschiare la cera per riscrivere. Un modello ricostruttivo di una tavoletta cerata accompagnata da uno stilo vorrebbe mostrare ai visitatori come dovessero essere gli strumenti realmente utilizzati, in modo da poterli confrontare con i preziosi modelli bronzei che venivano invece donati.

Le tavolette conservate sostanzialmente integre sono 13, di forma rettangolare, alcune con un'ansa, ripartite in riquadri regolari contenenti singole lettere (una linea per le consonanti e 4 per le vocali) o sillabe (ogni consonante associata alle diverse vocali o ai nessi consonantici), a cui si affianca uno spazio per la dedica alla dea. Senza voler scendere nel dettaglio, è sufficiente dire che ciascuna tavoletta presenta alcune particolarità e che tutte forniscono informazioni rispetto all'insegnamento della scrittura, in particolare riguardo all'uso della punteggiatura sillabica⁹¹; inoltre le dediche individuano offerenti sia maschili che femminili, con la prevalenza dei primi. Gli stili, invece, si conservano in centinaia di esemplari, a sezione quadrangolare e di dimensioni variabili comprese tra ca. 15 e 27 cm; presentano delle varianti alle estremità piatte, che assumono forme ovali, tondeggianti, dentellate, quadrate, eventualmente ornate da anellini; il corpo dello stilo, inoltre, a volte è decorato da incisioni geometriche. Di tutti gli esemplari, solo 25 riportano una dedica, la quale ha come soggetti nomi femminili che offrono l'oggetto perlopiù a favore di un'altra donna. La differenza sia nella quantità complessiva che nella proporzione tra oggetti iscritti e non è indicativa del valore dell'offerta, risultando che la più preziosa era la tavoletta iscritta, seguita dallo stilo iscritto e infine da quello anepigrafe. La scrittura ha, presso tutte le società antiche, una valenza simbolica oltre che funzionale, è si è quindi discusso del ruolo che questi *ex voto* ricoprissero nel contesto del santuario di Reitia⁹². L'ipotesi più accreditata è che il santuario fosse la sede di una scuola

⁹⁰ PROSDOCIMI 1988, pp. 328-341.

⁹¹ MARINETTI 2013b, pp. 302-303; PROSDOCIMI 1988, p. 335-342.

⁹² RUTA SERAFINI 2002, p. 95.

scrittoria i cui studenti, una volta appresa la tecnica della scrittura, dedicavano alla divinità i simboli di questa pratica; lo svolgersi dell'insegnamento all'interno del santuario ha progressivamente attribuito agli oggetti il valore sacro, e quindi simbolico, che ha permesso di "eivarli" a *ex voto*, considerando inoltre che coloro i quali avevano accesso a queste conoscenze erano forse parte della classe sacerdotale che gestiva il santuario⁹³. Un altro dato risulta significativo, seppure di difficile interpretazione, ovvero la distinzione tra dediche unicamente femminili sugli stili e quelle sia maschili che femminili sulle tavolette. Questi materiali coprono un ampio spettro cronologico, dal IV secolo alla romanizzazione, dal memento che una tavoletta è parzialmente tradotta in caratteri latini (Es 27⁹⁴). Di tutte le informazioni deducibili dalle iscrizioni presenti su questi oggetti, l'allestimento si propone di focalizzarsi, seppur brevemente, sull'alfabeto e sul suo insegnamento, perciò in un pennello relativo alla vetrina riservata ai materiali scrittori (vetrina 4) approfondisce questo tema specifico.



Figura 7. Bronzetto con base iscritta (Chieco Bianchi 2002, tav. 5, n. 6).

La plastica figurata, ossia le **statuette** in bronzo, ammontano a circa 130 pezzi realizzati a fusione e raffiguranti diversi soggetti, perlopiù raffrontabili con la produzione delle lamine viste in precedenza. I bronzetti erano fissati a basi in legno o pietra e in molti casi si sono conservati i perni di infissione sotto i piedi; non mancano anche alcuni esempi ancora uniti al proprio supporto in pietra, a volte modanato o accompagnato da una dedica a Reitia.

Le categorie di soggetti sono per la maggior parte devoti che rappresentano sé stessi nel proprio ruolo sociale o *status*, guerrieri, cavalieri, donne e uomini offerenti, ma con una resa meno raffinata rispetto alle lamine, talvolta molto stilizzata e sempre attingendo da modelli centro-italici ed etruschi⁹⁵. Prevalgono numericamente le figure maschili, che si identificano non solo come guerrieri variamente armati e cavalieri, ma anche come semplici

⁹³ MARINETTI 2013b, pp. 303.

⁹⁴ PROSDOCIMI 1988, pp. 271-274.

⁹⁵ MAGGIANI 2000, p. 90; CHIECO BIANCHI 2002, pp. 24-28.

devoti ritratti nel gesto di preghiera, ovvero con le braccia allargate, oppure di offerta, con in mano una coppa; parallelamente a quanto visto per le lamine, anche in questa categoria di offerte sono presenti degli atleti in nudità e con un oggetto in mano. L'ampia varietà di raffigurazioni maschili offre degli spunti per evidenziare da un lato le evoluzioni tecniche e dall'altro le diverse tipologie di devoti che dedicavano queste offerte a Reitia; per ragioni di spazio e per non cadere in una ripetitività controproducente, per l'allestimento sono stati selezionati pochi esemplari significativi.

Ricordiamo anche alcuni pezzi raffiguranti Eracle e tre esemplari in argento, di cui due ritraggono Minerva e la terza una dea in trono. Quest'ultima trova un confronto con un'altra statuina d'argento raffigurante una dea in trono forse deputata alla sfera ctonia e agraria, dato che i suoi attributi sono delle fronde, riferimento alla terra, e dei serpenti, simbolo ctonio e della natura che rinasce ciclicamente; le vesti, l'acconciatura e la resa in generale indicano una datazione al II a.C.-inizi I d.C.⁹⁶.

Per le figure femminili ci sono meno distinzioni poiché sono tutte in posa orante o offerente, reggendo a volte una coppa e/o una brocca; leggere differenze sono inoltre riscontrabili nelle vesti. Alcuni bronzetti erano forse posizionati in gruppo, come suggerirebbero i segni lasciati in una base: l'ultima ricostruzione proposta ha posizionato in una sorta di semicerchio tre figure femminili di offerenti e un uomo con corta tunica e braccio alzata, forse a reggere una lancia. Sono probabilmente riferibili alle figure umane anche oggetti ritrovati singolarmente, come scudi e lance; su alcuni, infatti, si notano tracce di piombo comparabili a quelle presenti su certe statuette e assecondano quindi questa ipotesi. Tuttavia, alcuni scudi conservano dei fori di infissione, come se fossero stati donati a parte, forse come *pars pro toto*; per questa ragione vengono esposti agganciati a supporti in legno, più vicini a come potevano essere nell'antichità. La maggior parte dei bronzetti ha perso la rispettiva base e si prova quindi a suggerire il fatto che fossero infissi in supporti, probabilmente anche in materiale deperibile, collocandoli in appositi sostegni in legno; inoltre, nella stessa vetrina sono poste delle basi litiche iscritte,



Figura 8. Dea in trono, Monte Summano (VI) (Gamba 2009, p. 100, fig. 3a).

⁹⁶ GAMBA 2009, pp. 101-102.

tra cui alcune hanno ancora parte della saldatura in metallo e in due casi le statuette ancora infisse.

Non mancano esempi di votivi anatomici a fusione di braccia, gambe e piedi, sebbene sembra fosse preferita la versione in lamina; occorre sottolineare, inoltre, la presenza di genitali maschili, non in numero consistente, i quali non sono rappresentati sulle lamine e che attestano sfumatura del culto legata alla fertilità che però non è preponderante sul carattere più genericamente salutare della dea. Infine, un'altra categoria di soggetti peculiare della produzione in bronzo fuso sono gli animali, interi (un cane, un serpente, un bue e due cavalli senza cavaliere) o parti di essi, che come i genitali maschili non hanno paralleli nella produzione in lamina. Questi votivi sono stati riferiti alle capacità sananti della dea, coerentemente con la prima interpretazione dell'epiteto *Sainate*; tuttavia, data la nuova interpretazione di questo termine nel senso di poliade, ridimensionerebbe la dimensione salutare attribuita a Reitia. La plastica in bronzo è databile a partire dal V a.C., grazie al confronto con i contesti funerari, e gode di particolare apprezzamento finché durante III a.C. le lamine figurate e poi i votivi per destinazione, come gli ornamenti, diventano preponderanti⁹⁷.

Le **lamine figurate** in bronzo sono un'altra categoria ampiamente rappresentata nel santuario di Reitia e sono inoltre una tipologia di offerte particolarmente diffusa in Veneto, dove gli artigiani erano abili nel lavorare il metallo e soprattutto le lamine, mostra la fioritura dell'arte delle situle. Questi doni votivi sono conservati a diverse centinaia, ma dovevano essere molto più numerosi considerando che spesso il bronzo veniva rifiuto e che molte offerte non sono state raccolte durante i primi scavi o sono andate perdute per il loro cattivo stato di conservazione. Le lamine, di forma in prevalenza rettangolare e più di rado ritagliate come *silhouette*, erano fissate su supporti probabilmente in materiali deperibili grazie a chiodi di cui restano spesso i fori, situati in genere lungo le estremità dei manufatti. Al momento di essere deposte nelle aree ad esse destinate le lamine venivano defunzionalizzate piegandole o frammentandole⁹⁸. Ai fini della comprensione da parte dei visitatori, tuttavia, si privilegiano gli esemplari più integri e in buone condizioni.

⁹⁷ CHIECO BIANCHI 2002, p. 20.

⁹⁸ CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2010, p. 17.

Le lamine, quindi, appaiono come una delle forme privilegiate per dimostrare la propria devozione alla divinità, sia come singoli che come gruppi, facendo contemporaneamente risaltare il proprio *status* sociale tramite gli attributi che accompagnano la figura del dedicante nella rappresentazione. Le raffigurazioni infatti ritraggono figure umane, maschili e femminili, caratterizzate nel loro ruolo e grado sociale attraverso la scelta di presentarsi come guerrieri in armamento oplitico, cavalieri all'attacco, donne ammantate e ornate da gioielli oppure senza mantello e con in mano un mestolo per le libagioni. Alle figure ritratte singolarmente si accompagnano, seppur meno numerosi, altri *ex voto* in cui vediamo più soggetti contemporaneamente, presumibilmente sia con lo scopo di far risaltare l'idea del gruppo, composto da devoti tutti appartenenti alla stessa categoria (opliti, cavalieri, donne ammantate), sia di rappresentare l'importanza di alcune personalità (durante una processione o un evento particolare?), come avviene nelle lamine in cui teorie di opliti sono seguite da donne ammantate⁹⁹. Le lamine non si differenziano solo per i soggetti e per l'accuratezza della realizzazione, fattore che permette di distinguere committenze più abbienti di altre, ma anche per la tecnica utilizzata, poiché sono realizzate a cesello o a stampo. Le realizzazioni a cesello si rifanno a modelli iconografici centro-italici ed etruschi in particolare, che vengono progressivamente assimilati e rielaborati; i soggetti possono essere un guerriero singolo con armamento completo (elmo con cimiero, lancia e scudo), come si riscontra a Meggiaro e Caldevigo, coppie o teorie di guerrieri armati solo di scudo, spesso a capo scoperto



Figura 9. Teoria di cavalieri (Tirelli 2013, p. 326, fig. 8.18).

ed eventualmente accompagnati da donne di rango, contraddistinte dal mantello e dagli stivali. La prima soluzione iconografica del guerriero con armamento completo, più vicina al modello etrusco, è datata tra la fine del VI e il pieno IV secolo ed essa sono coeve, a partire dalla metà del V a.C., figure di donne aristocratiche abbigliate con mantello, stivali e cinturone, anch'esse paragonabili alle lamine degli altri santuari atestini. La seconda

⁹⁹ CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2010, p. 30.

tipologia di guerrieri, che sono privi di elmo, è databile tra il IV e il III a.C. e ad essa fa da contraltare, nella sfera femminile, la raffigurazione di donne singole caratterizzata dall'indossare un mantello che sembra avere una specifica valenza in base alla sua lunghezza¹⁰⁰. Per quanto riguarda i cavalieri, la loro realizzazione è sostanzialmente coeva, sempre su base stilistica, ai guerrieri "con il capo scoperto" e sono caratterizzati da una posa di attacco sempre orientata verso sinistra, sono armati di lancia, elmo con cimiero e scudo. Tra le figure maschili fanno eccezione, non essendo guerrieri, un atleta che regge nella mano sinistra un oggetto di difficile interpretazione ¹⁰¹ e un guerriero nell'atto di una *lustratio*; per quelle femminili sottolineiamo invece alcune silhouette ritagliate che compiono un gesto devozionale o rituale, visibile anche nei bronzetti, che consiste nel tenere in una mano un vaso o una brocca, mentre l'altro braccio è alzato forse in un gesto di offerta o preghiera; questi soggetti recano spesso raffigurazioni di altri oggetti di valore simbolico, più o meno riconoscibili, quali fusi, chiavi o coltelli¹⁰². Un'ultima ma non meno significativa variante di votivi in lamina sono le parti anatomiche, alcune di dimensioni prossime al vero e realizzate appositamente, altre frutto di un riuso di altri votivi, ritagliati nella porzione interessata. Le parti più rappresentate sono arti, busti e volti nei quali spesso si sottolineano in modo particolare occhi, tanto da far supporre che alla dea venisse attribuita una capacità sanante specifica; confronti tipologici centro-italici indicano una datazione riferibile al III a.C., sulla quale però si innesta uno stile di matrice celtica che preferisce tratti più stilizzati.

Durante il IV secolo inizia a prendere piede la nuova tecnica a stampo, che prevede che l'immagine venga impressa sulla lamina tramite un punzone. Questa modalità porta alla realizzazione di una quantità molto maggiore di pezzi in serie e perciò appetibili da una porzione più ampia di popolazione, che sceglie di raffigurarsi ancora singolarmente ma non più con gli stilemi aristocratici del periodo precedente: i guerrieri cambiano la foggia dell'elmo, lo scudo diventa di piccole o medie dimensioni, le cosce sono coperte da una tunica più lunga; le donne non indossano più cinturone e stivali, bensì mantelli di varia lunghezza ed eventualmente un velo. Sebbene con stili diversi e tendenzialmente meno raffinati, questa produzione utilizza gli stessi temi delle lamine a cesello contemporanee, comprese le processioni e le teorie di guerrieri o cavalieri, così come i

¹⁰⁰ CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2010, pp. 20, 23.

¹⁰¹ Per DÄMMER (2002) è forse un attingitoio o un coltello per la macellazione, attributo che però contrasta con la nudità e la posa di slancio più coerente con l'interpretazione della figura come atleta.

¹⁰² CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2010, p. 22.

votivi anatomici, tra cui uno stampo con delle mammelle è l'unico caso di votivo sessuale e, quindi, forse riferibile alla sfera della fertilità più che della salute.

Tra gli oggetti personali donati alla dea spiccano per quantità e tipologie conservate le circa 750 **fibule** appartenenti perlopiù ai tipo La Tène e per due terzi databili al I a.C., avvalorando da un lato l'idea che il santuario fosse frequentato da persone di provenienza eterogenea e dall'altro il fatto che il gusto locale avesse assimilato, per questa categoria di manufatti a volte prodotti localmente, le mode celtiche¹⁰³. Nel santuario sono attestate molte tipologie di fibule, dai più modelli di tipo Hallstatt C e D, databili tra la fine del VII e la prima metà del VI secolo, passando per alcuni antichi esemplari di Certosa e terminando poi coi i modelli celtici, tra cui spicca per numero la fibula Nauheim, e romani, come le fibule di tipo Aucissa e a tenaglia. Volendo valutare l'intensità con cui questi oggetti vengono donati, notiamo che dai pochi e sporadici pezzi dei primi secoli si passa ad un progressivo aumento che culmina con un picco di 150-200 fibule solo nei decenni compresi tra l'ultimo quarto del II e la seconda metà del I a.C., quando il santuario sembra essere conosciuto a livello sovraregionale fino alla Svizzera e ai Balcani, mentre questa

¹⁰³ MELLER 2012, p. 147.

pratica votiva termina piuttosto improvvisamente con la fine del I a.C.¹⁰⁴.

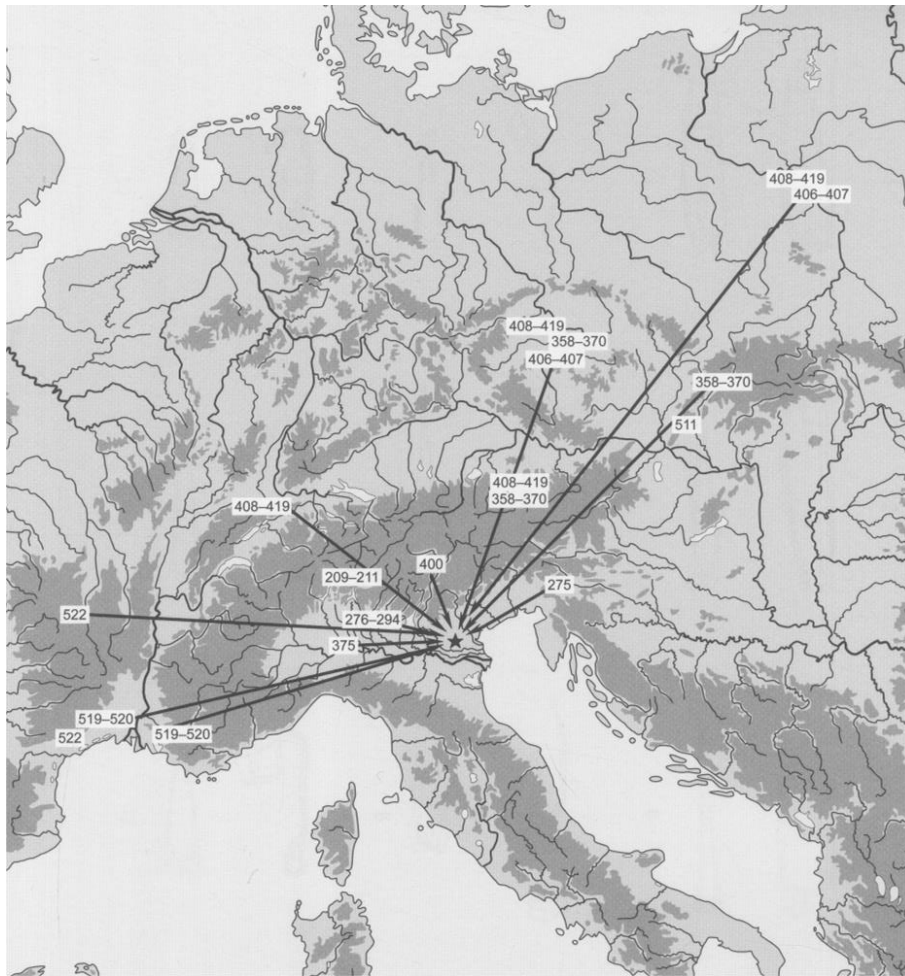


Figura 10. Provenienze delle fibule del santuario di Reitia (Meller 2012, Karte 52).

Per queste offerte sottolineiamo, oltre ai numerosi e anche lontani luoghi di provenienza, il fatto che probabilmente non venivano donate separatamente, bensì insieme ad altri materiali che si suppone fossero tessuti. L'uso di dedicare stoffe e vesti alle divinità, soprattutto femminile, è attestata dalle fonti, le quali oltretutto non menzionano mai le fibule come dono¹⁰⁵. Inoltre, la maggior parte di esse risulta danneggiata e spesso si comprende che la rottura o distorsione dell'oggetto è frutto di un'azione volontaria, volta verosimilmente a defunzionalizzare quello che, in quanto dono sacro, non poteva più tornare a svolgere la propria funzione originaria. In quest'ottica, quindi, si ritiene che le fibule non venissero defunzionalizzate al momento dell'offerta, bensì solo al momento di seppellirle nelle stipi votive per liberare lo spazio in cui esporre nuove offerte¹⁰⁶. Occorre

¹⁰⁴ MELLER 2012, p. 255.

¹⁰⁵ MELLER 2012, p. 259

¹⁰⁶ICKLER 2013, p. 174; MELLER 2012, p. 259.

però sottolineare il fatto che non tutte le fibule fossero adatte all'uso, come è evidente per quelle in lamina; questi oggetti erano quindi votivi per destinazione, ovvero creati appositamente per essere offerti in dono e non utilizzati. Per quanto riguarda i dedicanti, si fa riferimento alle differenze di genere riscontrate nei corredi delle necropoli, che suggeriscono la preferenza di alcuni tipi di fibule per gli uomini e di altri per le donne, anche se alcune tipologie, come le Certosa, sono attribuite ad entrambi i generi. Nell'esposizione, si intende proporre in una sorta di ricostruzione l'offerta delle fibule insieme ai tessuti; esse quindi sono esposte appoggiate a delle stoffe e accompagnate da una spiegazione (possibilmente nella forma di video), mentre la successione cronologica dei diversi tipi può invece essere resa tramite l'ordinata collocazione di un esempio per ogni tipo su un apposito supporto, come si vede piuttosto spesso.

Altri oggetti di ornamento caratterizzano l'orizzonte dei votivi personali offerti alla divinità, in particolare **anelli** in bronzo, a cui si aggiungono alcuni rari esemplari in argento e oro, e **armille** in bronzo e pasta vitrea. Le armille, divise tra bracciali e cavigliere in base all'ampiezza del diametro, presentano varie fogge e alcune sono chiaramente riconoscibili come celtiche in base alla decorazione ad ovuli per i pezzi in bronzo e al materiale, la pasta vitrea blu o gialla. L'origine centro-europea e dell'area danubiana di questa tipologia di ornamento testimonia come nel IV e III secolo il santuario godesse di una frequentazione variegata e "illustre", dal momento che alcuni di questi oggetti sono caratteristici, nelle sepolture, di donne appartenenti ad un ceto medio-alto¹⁰⁷.

Ascrivibili sempre alla categoria degli oggetti di ornamento sono anche le **perle** in pasta vitrea di varie tipologie, in prevalenza di colore blu, che si pensa avesse un valore apotropaico, mentre sono relativamente poche quelle; sono presenti alcuni esemplari di perle in ambra. Si annoverano anche delle pedine da gioco in pasta vitrea e alcune gemme, tre delle quali intagliate¹⁰⁸.

I **resti in pietra** conservati presso l'area di culto sono di diversa natura e alcuni di non facile interpretazione. Rimangono pochi elementi pertinenti alle architetture, riferibili ad un colonnato di ordine tuscanico e tre frammenti di una cornice che forse componeva un

¹⁰⁷ DÄMMER 2002, p. 258.

¹⁰⁸ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, pp. 29-30.

recinto all'aperto oppure decorava le porte di un edificio sacro. Possiamo invece includere nell'ambito votivo delle piccole basi più o meno elaborate che sono talvolta composte da più parti, come se potessero essere assemblate in modi e materiali diversi. Alcune di esse, a cui abbiamo accennato in precedenza, recano un'iscrizione in venetico nella consueta formula dell'oggetto parlante con il teonimo al dativo e fungevano da supporto per bronzetti a cui erano saldate tramite colature in piombo. Un unico votivo, ma di notevole importanza, testimonia nella sfera figurativa il momento di passaggio dalla tradizione veneta a quella romana: una statua acefala di togato datata al I a.C., per la quale si sono viste delle rassomiglianze stilistiche con l'uomo accanto a *Ostiaia Gallenia* su una stele di Padova. Non essendo strettamente pertinente al periodo preromano e avendo carenza di spazi, questo reperto non è esposto. Da ultimo, non è del tutto chiara la funzione di altri oggetti litici quali lastre, possibili contenitori per la preparazione dei cibi e pestelli¹⁰⁹.

A differenza di quanto conservato dalle raccolte degli scavi ottocenteschi, gli scavi 1987-1991 hanno documentato e raccolto una considerevole quantità di **laterizi** e di elementi architettonici, anche decorativi, pertinenti a edifici di epoca romana la cui cronologia è compresa tra I a.C. e I d.C. sulla base dei dati stratigrafici, coerenti con la datazione tipologica. I materiali coprono tutto lo spettro di componenti architettoniche, dai coppi ai mattoni.

Alcuni frammenti di **coroplastica figurata** sono significativi per ricostruire l'aspetto e le pratiche del santuario. Il reperto più antico è un cane-lupo sdraiato sul ventre, con la superficie steccata e decorata da borchiette metalliche; l'animale è forse collegato alle prime attività svolte nel luogo di culto poiché è datato alla fine del VII-inizi VI secolo. Un busto femminile della prima metà del V secolo è velato, decorato da borchie che formano una collana e probabilmente portava, come indicano i fori alle orecchie, degli orecchini come ulteriore ornamento; il modello iconografico richiama quello già visto per le lamine e le statuette in bronzo, con l'unica differenza costituita dal mantello semichiuso, il quale invece è solitamente aperto; inoltre, il busto sembra essere un pezzo a sé stante, non parte di una statua, dal momento che termina nella parte inferiore "a cuneo", come se dovesse

¹⁰⁹ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, p. 9-10.

essere infisso in un supporto o in un altro manufatto. Di poco successiva è un'altra plastica zoomorfa, molto consunta, che raffigura la testa di un ariete o più probabilmente di un cavallo, dato che si intuisce una bardatura.

Le figure di medie dimensioni sono di incerta funzione, forse votivi di prestigio oppure elementi decorativi degli edifici; tra questi si citano un frammento di una figura femminile con panneggio; inoltre, un frammento costituito da uno zoccolo di bovino suggerisce la presenza di un fregio forse raffigurante un corteo sacrificale¹¹⁰. Infine, si datano al III-II a.C. diverse testine e figurine votive di piccole dimensioni, le quali rivelano un'impronta stilistica medio-italica, come peraltro avviene anche per le altre statue. I soggetti sono vari: teste maschili e femminili presumibilmente di devoti; figurine di varia foggia riconducibili alle iconografie di divinità come Apollo/Mercurio con la veste panneggiata e una Minerva (?) armata; un gallo; una figura non identificabile su un trono o una *kline*.

Notevole per le sue dimensioni e per le implicazioni che ne conseguono sono alcuni frammenti di una statua di grandezza simile al vero.

¹¹⁰ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, p. 17.



Figura 11. Frammento di statua fittile (Gambacurta, Cipriano 2018, tav. 132, n. 68).

L'elemento più noto è la parte posteriore della testa, coperta da un lungo velo; il riconoscimento di altri frammenti pertinenti alla stessa scultura e i confronti in ambito italico fanno propendere per l'interpretazione di una figura seduta su un trono o un sedile con lo schienale basso, ornata da bulle fittili. Tale ipotesi è avvalorata dal pendaglio in argento, rinvenuto proprio nel santuario di Reitia, il quale ritrae una figura femminile seduta in trono che rappresenterebbe *Bona Dea*, e dal confronto con la statuette di dea in trono rinvenuta sul Monte Summano già nominata precedentemente. Si ritiene che questa statua potesse essere collocata all'interno dell'edificio principale costruito nella prima epoca imperiale e che raffigurasse la divinità titolare del culto principale. L'estrema frammentarietà della statua pone non pochi problemi riguardo alla resa espositiva. Basandosi sui confronti con le statuette appena menzionate si può pensare di realizzare un supporto specifico che sostenga i frammenti e permetta di ricostruire una figura a tutto tondo.

Tra i materiali fittili ve ne sono anche di funzionali, diversamente dalla coroplastica appena descritta, che vengono dedicati dopo una fase di utilizzo, come dimostra l'usura dei pezzi. Gli oggetti in questione sono gli **strumenti per la filatura e la tessitura**: fusaiole, rocchetti e pesi da telaio. La loro presenza contestuale fa pensare che all'interno del santuario venissero realizzati tessuti o vesti, forse dedicati insieme alle fibule e agli stessi strumenti per filare e tessere, e che la divinità tutelasse questa attività specificamente legata alla dimensione femminile. Essendo mezzi strettamente funzionali, subiscono limitate variazioni morfologiche, tuttavia è possibile riconoscere dei mutamenti diacronici e nella forma e nelle decorazioni, ove presenti, tramite un confronto con i contesti funerari, più facilmente databili. Le fusaiole si evolvono, nonostante la sostanziale compresenza dei diversi tipi, da biconiche compresse, a troncoconiche, a biconiche con fondo concavo e metà superiore slanciata, a troncoconiche a fondo piatto; all'interno dello stesso tipo, le decorazioni incise sembrano essere più antiche di quelle a stampo. I rocchetti ricorrono per lo stesso arco di tempo delle fusaiole e sono presenti in varie dimensioni e forme, con il fusto più o meno slanciato e le estremità più o meno appiattite; degno di nota è il fatto che alcuni riportino sulle teste dei segni, anche elaborati e realizzati con dei punzoni, per i quali talvolta si ipotizza un semplice scopo funzionale, in altri casi un significato apotropaico¹¹¹, mentre a volte sono probabilmente motivi decorativi (borchiette oggi perdute o cerchi concentrici). Sembra invece decisamente funzionale la scelta di forare i rocchetti più piccoli, verosimilmente al fine di utilizzarli come pesi per piccoli telai. La cronologia complessiva di questi materiali va dal VII al V secolo. I pesi da telaio veri e propri, invece, sono tutti di forma troncopiramidale, ma di dimensioni e pesi differenti, con un maggiore concentrazione tra i 100-200 gr e i 300-700 gr; presentano spesso evidenti e differenziati segni di usare che testimoniano i diversi modi di utilizzo. I pesi da telaio hanno un'ampia cronologia, che arriva fino al periodo romano, e scarsi mutamenti formali; le decorazioni, però, possono suggerire una certa classificazione: quelle a incisione e a stampo sono le più antiche, mentre quelle a rilievo sono più recenti e interessano solamente i pesi di dimensioni maggiori; si passa da segni geometrici molto semplici, a lettere e a motivi complessi distribuiti su più livelli, come ad esempio la decorazione a lisca di pesce, ad albero, a rosette, a casa ecc. Le ipotesi

¹¹¹ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, p. 21.

maggiormente condivise riguardo al significato di questi simboli è che indicassero come realizzare la trama, ovvero quale motivo decorativo riprodurre o quanti fili utilizzare; questa teoria sembra supportata dai set di pesi rinvenuti nelle sepolture, i quali comprendono pezzi di misure differenti, decorati e non, utili quindi a svolgere funzioni diverse¹¹². Da ultimo, gli studiosi hanno constatato che questa categoria di oggetti era sepolta in punti localizzati dell'area di culto, indizio che supporterebbe l'ipotesi di depositi votivi divisi per tipologie oppure, ma le due opzioni non si escludono reciprocamente, che la zona in cui sono stati ritrovati gli strumenti fosse un luogo riservato alla lavorazione dei filati all'interno del santuario¹¹³. Si annoverano in questo elenco anche un fuso e un ago in osso. Dal punto di vista espositivo, gli strumenti per filare e tessere sono collocati tutti insieme nella vetrina 5, corrispondente alla fase di romanizzazione; questa scelta non del tutto coerente con la cronologia dei reperti è funzionale ad una migliore gestione dello spazio disponibile e alla collocazione di tali oggetti accanto alle fibule e ai tessuti che esse accompagnano, in modo da ricostruire visivamente gli ipotetici passaggi che precedevano il dono, forse tutti svolti all'interno del santuario: la filatura della materia prima, la realizzazione dei tessuti al telaio, il dono di questi con le fibule e, contestualmente oppure in seguito, l'offerta di fusi, rocchetti e pesi da telaio.

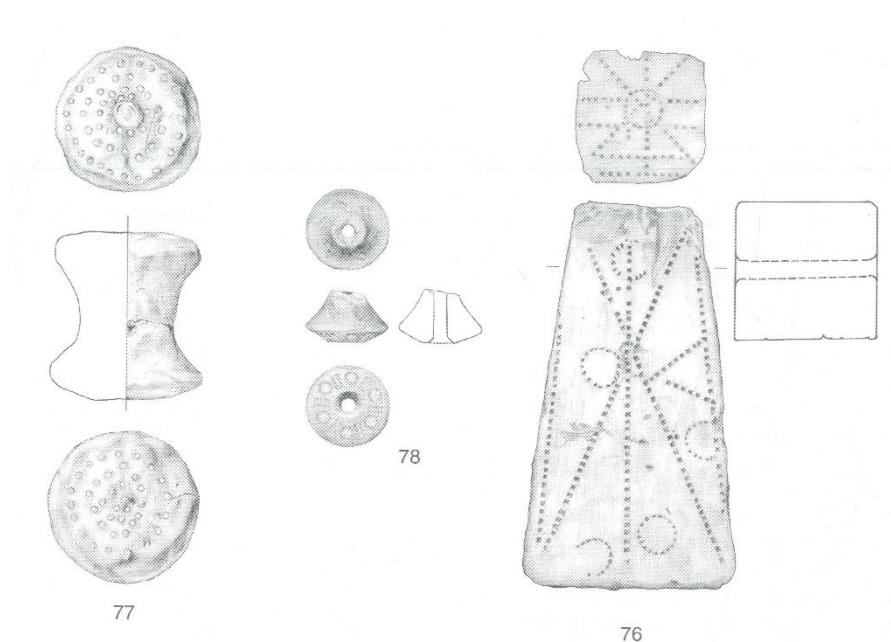


Figura 12. Strumenti per la filatura e la tessitura (Dämmer 2002, p. 269, fig. 114).

¹¹² GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, p. 23.

¹¹³ ICKLER 2013, pp. 171-172.

La **ceramica** presente nel santuario rispecchia le tipologie attestate nei contemporanei contesti insediativi e funerari indagati ad Este, mostrando come non fosse prevista una produzione specifica per l'uso rituale; tuttavia, si opera una selezione rispetto alle molte opzioni possibili, limitandosi a quelle più adatte alle attività rituali, che consistono principalmente in banchetti sacri e libagioni.

Vediamo quindi che le primissime attestazioni del X-IX secolo sono composte da vasellame d'uso proprio degli insediamenti, pur non avendo al momento testimonianze di abitato in quest'area. La presenza di ceramica interpretabile come continuità nel culto si fa costante dalla seconda metà del VII a.C.: le coppe su alto piede sono i pezzi più pregiati, a volte con superfici a stralucido e dipinte; altre forme come olle, coperchi e ciotole, insieme a fornelli in terracotta, ricostruiscono lo scenario di preparazione di pasti rituali, ritenuti il rituale prevalente in questa fase. Nei due secoli successivi lo spettro dei tipi ceramici si amplia e mostra della ceramica grezza di varie dimensioni accompagnata da coppe su stelo a fasce rosse e nere, calici con forme simili agli esemplari in metallo, tazze, calici e coppe semplici in impasto fine; con il V a.C. aumenta sensibilmente l'importazione di ceramica etrusco-padana, anch'essa sintomo di quella trasmissione di modelli visibile anche nell'iconografia di lamine e statuette, nell'alfabeto e in molti altri aspetti della società atestina di questo periodo. Pur rimanendo la forma più attestata, le coppe subiscono un nuovo mutamento nel IV secolo, poiché l'impasto diventa ceramica grigia e le forme di riferimento sono quelle della ceramica a vernice nera; le altre forme si riducono limitandosi alle olle, mentre compaiono solo per questo secolo vasi miniaturistici, prevalentemente tazzine. Volendosi concentrare sulle funzioni più che sulle tipologie, delle diverse categorie di recipienti sono selezionati pochi esempi a scopo evocativo, i quali vengono posizionati in modo da richiamare i rituali per i quali erano utilizzati, come nel caso degli altari di ceneri (vetrina 2).



Figura 13. Ceramiche, santuario di Reita (Capuis, Chieco Bianchi 1992, p. 96, fig. 94).

La ceramica romana è attestata in quantità piuttosto scarse, che testimoniano tuttavia la continuità dei riti di libagione e forse di banchetti, anche se alcuni hanno proposto, al contrario, che la scarsa presenza di ceramica nella fase romana sia da imputare ad un cambiamento nelle pratiche di culto¹¹⁴. La ceramica comune è la categoria più frequente e attestata attraverso olpi e brocche, ossia vasi per contenere e versare liquidi; la ceramica a pareti sottili e soprattutto la terra sigillata di produzione principalmente padana sono invece i tipi più raffinati, dei quali abbiamo coppe e piatti. Infine, alcune anfore testimonierebbero il consumo o quantomeno la conservazione nell'area del santuario di vino e altre derrate.

Accenniamo di seguito anche al rinvenimento di alcune **lucerne**, databili tipologicamente tra il I a.C. e il III d.C., che si ipotizza fossero utilizzate durante rituali notturni e quindi per divinità ctonie, anche se simili offerte sono note anche per divinità salutari, aspetto questo ricostruibile da altre offerte come i votivi anatomici. Il valore di offerte per le lucerne è stato proposto sulla base dell'iscrizione *AGA* graffita su una di esse e che sarebbe forse parte del nome del dedicante¹¹⁵.

¹¹⁴ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, pp. 33-34 per la continuità nelle pratiche di culto; al contrario, DÄMMER 2002, p. 256 per l'ipotesi di nuove prassi rituali.

¹¹⁵ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, p. 37.

Con la fine del I a.C. e fino al IV d.C., con una particolare concentrazione in pieno I secolo d.C., compaiono nel santuario **recipienti in vetro** recuperati in quantità non indifferente. Le forme riconosciute, locali e di importazione, sono funzionali ai rituali già desunti dai dati precedentemente esposti, ovvero libagioni e banchetti, e si trovano quindi coppe, calici, un bicchiere, modelli greci quali *skyphoi* e *kantharoi*, brocche, bottiglie e anforette, piatti e olle; a queste si aggiungono i balsamari, accompagnati da bastoncini anch'essi in vetro che servivano forse a mescolare e poi a spargere le essenze contenute nei preziosi recipienti. Il materiale presenta sfumature che vanno dall'incolore al blu e gli oggetti decorati sono spesso policromi.

Concludiamo elencando alcuni **manufatti in osso**, a carattere funzionale, non ascrivibili alle altre categorie: sono un manico di punteruolo (?); un distanziatore per fili; due anelli per l'abbigliamento; alcuni spilloni per capelli di diverso tipo, databili complessivamente tra il I e il IV d.C.; due placchette difficilmente interpretabili¹¹⁶.

Volendo riassumere quanto detto, la modalità più antica del culto prevede l'uso di recipienti di vario tipo per i pasti rituali, ai quali partecipa verosimilmente la maggior parte della popolazione. Sono ancora pochi, per questa fase, gli oggetti personali o comunque più strettamente relativi ai devoti offerti in dono alla divinità: fibule, bracciali e anelli in bronzo; fusaiole e rocchetti in terracotta. Queste prime categorie di offerte hanno lunga durata, nonostante le evoluzioni stilistiche e i nuovi oggetti che vengono introdotti sotto l'influsso di altre culture. Indicativamente a partire dal VI a.C. fanno la loro comparsa le statuette in bronzo che ritraggono i devoti nelle vesti di guerrieri o nell'atto di libagione e che si ipotizza siano offerte da parte di un ceto sociale di livello medio-alto; contestualmente iniziano ad essere dedicate delle lamine bronzee raffiguranti schiere di opliti, oltre a pesi da telaio e perle in vetro. Come riflette la maggiore varietà di doni, in questo periodo le attività cultuali si ampliano e differenziano, coinvolgendo sia uomini (gli opliti sulle lamine in bronzo) che donne (gli strumenti legati alla filatura e alla tessitura sono considerati prettamente di ambito femminile). Al progressivo intensificarsi dei contatti con altri popoli si notano ulteriori cambiamenti nelle pratiche rituali, poiché alle

¹¹⁶ GAMBACURTA, CIPRIANO 2018, pp. 49-40.

offerte personali si aggiungono le fibule per via della frequentazione celtica, mentre a partire dal III secolo agli oggetti di ornamento si sostituiscono le monete, con particolare concentrazione tra il III e il I secolo a.C. e di varia provenienza, essendo attestate monete di *Ariminum* e massaliote, nonché africane e orientali, portate dai legionari stabilitisi ad Este nel I a.C.; questo fatto, unito alla presenza di altri oggetti di origine alloctona, come le fibule e i bracciali, avvalorava l'ipotesi di una frequentazione sovregionale del santuario in questo periodo¹¹⁷. Di tutti gli aspetti appena elencati e della loro successione diacronica si cerca di rendere conto assegnando a ciascuna vetrina una fase o una categoria di reperti; tuttavia, si è scelto di privilegiare le funzioni dei materiali rispetto alla cronologia e perciò la corrispondenza tra quest'ultima e la collocazione degli oggetti non è sempre rispettata, come avviene nel caso dei pesi da telaio. Inoltre, per affollare gli spazi espositivi e per non sovraccaricare i visitatori di informazioni si è operata una sensibile selezione dei materiali, soprattutto per quanto riguarda il santuario di Reitia.

¹¹⁷ BAGGIO BERNARDONI 1992, pp.320; ICKLER 2013, p. 178.

3.3 Il santuario di Alkomno-Dioscuri (Casale, NO)

Questo sito, a differenza degli altri, ha fornito testimonianze più numerose per l'epoca romana che per quella precedente e una certa quantità di elementi architettonici. Le divinità a cui era dedicato il culto sono state identificate in epoca romana con i Dioscuri e ne abbiamo testimonianza tramite una dedica del greco *Argenidas* datata al II a.C.¹¹⁸, nonché da alcuni frammenti di decorazione frontonale fittile dove entro una patera baccellata è presente un *pileus*, identificato come Dioscuo. Un altro teonimo è attestato dalla Coppa di Lozzo, la più antica iscrizione venetica oggi conosciuta, datata non più tardi della seconda metà del VI a.C., e rinvenuta in un canale di scolo nei pressi del santuario di Casale; purtroppo non abbiamo dati riguardo al luogo della scoperta, avvenuta negli anni '30. L'iscrizione¹¹⁹, bustrofedica, è una dedica di tre individui che donano il *metlon*, forse parola che indica la coppa, ad *Alkomno horvionte*. L'attributo *horvionte* non è interpretabile sulla base delle conoscenze attuali, invece, secondo gli studiosi il nome *Alkomno* potrebbe avere una valenza duale, e quindi indicherebbe una divinità duplice, ricollegabile alle divinità germaniche citate da Tacito (*Germ.* XLIII, 16), secondo il quale i Germani veneravano gli equivalenti dei Castori romani chiamandoli *Alcis*. Supponendo che la radice della parola sia la stessa, *Alkomno* sarebbe la versione locale di *Alcis*, corrispettivo greco-romano dei Dioscuri-Castori¹²⁰ e se tale corrispondenza fosse fondata, le caratteristiche delle divinità a noi meglio note, ovvero la tutela delle attività marittime, del commercio e della salute, potremmo ricostruire almeno in parte gli ambiti tutelati dalla/e divinità venete¹²¹.

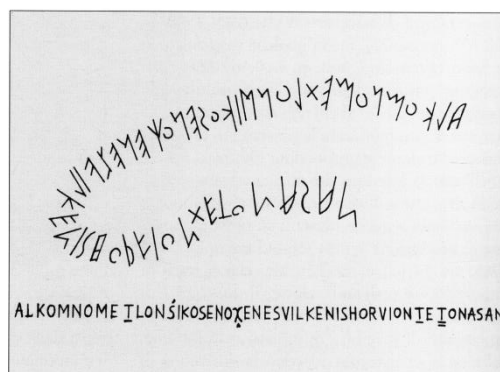


Figura 14. Coppa di Lozzo (Locatelli, Marinetti 2002, p. 282, fig. 122).

¹¹⁸ BAGGIO BERNARDONI 1992, pp. 329-330.

¹¹⁹ Per un'analisi linguistica dettagliata si rimanda a PROSDOCIMI 1988, pp. 282-284.

¹²⁰ LOCATELLI, MARINETTI 2002.

¹²¹ BAGGIO BERNARDONI 1992, pp. 324-331.



Figura 15. Fregio con dedica ai Dioscuri (Baggio Bernardoni 1992, p. 329, fig. 243).

I rinvenimenti e gli scavi

I primi rinvenimenti documentati del santuario in località casale risalgono al 1709 e riguardano alcuni resti di edifici e di reperti architettonici e decorativi anche iscritti; nel secolo successivo e all'inizio del '900 vennero scoperti e distrutti, talvolta senza prenderne alcuna documentazione, altre strutture tra cui un pozzo e una probabile chiusa in calcare di Verona, volta a controllare le acque del vicino ramo dell'Adige. Questi numerosi ritrovamenti furono da sprone per l'avvio di scavi sistematici seguiti dalla Soprintendenza, durante i quali vennero recuperati altri materiali architettonici e una stipe votiva contenente oggetti metallici. La documentazione riguardante i contesti di rinvenimento è piuttosto scarsa, sia perché parte delle scoperte avvenne in modo fortuito e in conseguenza di lavori agricoli, sia poiché gli stessi scavi ufficiali vennero svolti agli inizi del '900, con metodi e criteri diversi da quelli odierni¹²².

¹²² BAGGIO BERNARDONI 2002, pp. 276-277; BAGGIO BERNARDONI 1992, p. 325.

I materiali

Buona parte dei materiali recuperati in questi scavi venne riutilizzato per costruzioni moderne o venduto sul mercato antiquario, eccetto alcuni rilievi greci conservati al Museo Maffeiano di Verona. Uno di questi è quello già citato, recante la dedica del greco *Argenidas* in ringraziamento ai Dioscuri per averlo salvato da un naufragio, scena mostrata anche nel rilievo che accompagna l'iscrizione: si notano una barca al sicuro presso un promontorio e i due pali verticali sormontati da due orizzontali che sono l'insegna dei Dioscuri; accanto a questa scena un offerente (anch'egli una statua?) si trova davanti alle statue dei due gemelli. Per quanto riguarda gli altri materiali, si annoverano un bronzetto di offerente, una lamina in bronzo raffigurante una donna con una lunga veste e un mantello, ornata da una collana e dal un grande disco decorato, uno spillo e un peso da telaio decorato e inciso con caratteri venetici. Riguardo ai materiali, gli *ex voto* sono di varia natura e comprendono gioielli, ami da pesca, pesi ed elementi di bilance, strumenti chirurgici e da toeletta, aghi da cucito e monete di conio repubblicano e imperiale

Inoltre, alcune lastre fittili datate alla fine del II secolo a.C. formavano la decorazione architettonica del tempio più antico, in legno, mentre altre sarebbero da riferire alla seconda fase dell'edificio, ricostruito in muratura nella seconda metà del I a.C. Queste ultime lastre mostrano tracce di malta che avvalorano tale ipotesi e formerebbero un fregio in stile dorico composto da triglifi alternati a metope decorate con bucefali, caratterizzati dalla presenza di bende sacrificali che ne esplicitano la valenza sacra, un lituo simbolo degli auguri e patere baccellate con al centro una protome umana interpretata come un Dioscuoro.

Dal momento che la totalità dei reperti è verosimilmente attribuibile all'epoca romana, essi sono esposti nella sezione del Museo corrispondente, al piano terra. La coppa di Lozzo, invece, nella proposta espositiva che è il tema di questa tesi è collocata in un comparto apposito della vetrina che include i materiali di Caldevigo e Morlungo, i quali hanno restituito pochi materiali. L'importanza della coppa, comunque, giustifica la sua esposizione irrinunciabile e lo spazio che le è riservato.

3.4 Il santuario di *Eiano(s)* (Caldevigo N)

Il santuario di Caldevigo, sebbene non sia stato identificato nella sua posizione esatta, al momento risulta tra i più importanti dell'antica Este per via dei materiali recuperati, seppur in giacitura secondaria. La loro natura non fornisce particolari indicazioni rispetto alla divinità qui venerata e al culto, eccetto il fatto che coinvolgesse individui di entrambi i sessi. Per quanto incerta, è stata proposta un'identificazione del nome del dio con il termine al dativo *Einaio*, contenuto in un'iscrizione su un pilastrino ritrovato reimpiegato a Monte Murale, ad una distanza di circa 500 metri dagli altri reperti, e databile forse al V a.C. Eccetto la possibile caratterizzazione maschile, non si hanno al momento riferimenti etimologici che aiutino a comprendere la natura di questa divinità¹²³.

I rinvenimenti e il contesto

Quest'area dei ritrovamenti interessa la pendice meridionale del Colle del Principe, situato a nord della città. Fin dal 1531 vennero trovati materiali sporadici in scivolamento lungo il fianco del colle, ma solo nel 1936 gli archeologi ebbero l'occasione di indagare personalmente una parte dell'area, confermando che il materiale rinvenuto, per quanto cospicuo, non era in giacitura primaria, bensì scivolato dalle zone soprastanti. È stato comunque proposto un inquadramento generale del sito, che si inserisce agevolmente nel panorama ricostruito grazie alla conoscenza degli altri santuari atestini noti. Il santuario di Caldevigo si colloca all'esterno dell'abitato, oltre il ramo settentrionale dell'Adige e oltre le necropoli, in un punto strategico per il controllo della pianura sottostante e segna il confine tra l'insediamento e, in questo caso, l'area collinare boschiva, verosimilmente fonte di approvvigionamento di legno e cacciagione¹²⁴. La sua collocazione geografica rispecchia gli stessi criteri riscontrabili negli altri luoghi di culto e in particolare nel sito di Morlungo, anch'esso esterno alla città, al di là del fiume e nei pressi di una necropoli. Non si conosce il luogo esatto in cui si svolgevano i culti, tuttavia è verosimile che fosse sulla cima del colle, oggi occupata dal Palazzo del Principe.

¹²³ MAGGIANI 2002, p. 80.

¹²⁴ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, p. 284.

I materiali

I materiali lo rendono il secondo santuario per importanza in ambito atestino, sia per la quantità che per la qualità della fattura, considerando inoltre che sono tutti in bronzo, eccetto un'antefissa fittile. Sono infatti note le circa 150 **lamine figurate in bronzo**, raffiguranti un singolo guerriero o una donna riccamente vestita, senza una netta preponderanza di un genere sull'altro. Le lamine sono per la maggior parte di forma rettangolare, lavorate a sbalzo e a incisione e presentano a ciascuno dei quattro angoli un foro per essere fissate; l'immagine è rigorosamente di profilo e rivolta a sinistra. L'armamento dei guerrieri è molto omogeneo: di tipo oplitico, comprende l'elmo crestato con leggere varianti, lo scudo rotondo, una o due lance, talvolta gli schinieri, il gonnellino e il corno musicale; l'unico eventuale elemento decorativo è di tipo vegetale, posto in basso. Si differenzia dall'iconografia comune un unico frammento raffigurante un guerriero con al collo una torques, purtroppo troppo lacunoso per fornire altre informazioni. Per l'interpretazione di questi oggetti sono state avanzate diverse ipotesi che, concordi nell'identificare gli uomini raffigurati come devoti, spaziano dall'ipotesi che siano giovani che compiono un rito di passaggio verso l'età adulta, come attestato in ambito greco: la connotazione "selvaggia" del contesto naturale, come è quella del bosco, sottolineerebbe anche fisicamente l'allontanamento dalla società antropizzata e organizzata per poi tornarvi in una nuova veste, ossia con il preciso ruolo di uomini e guerrieri. Non è tuttavia da escludere la possibilità che le lamine siano degli *ex voto* volti

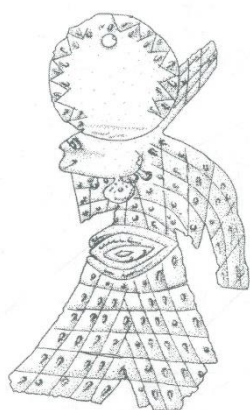


Figura 16. Devota con disco e cinturone, lamina ritagliata (Gambacurta, Zaghetto 2002, p. 292, fig. 126, n. 16).

a ringraziare o a ottenere il favore della divinità e che quindi non abbiano a che vedere con rituali iniziatici, assumendo così significati completamente diversi¹²⁵. Per quanto riguarda le figure femminili, esse si presentano con vesti elaborate e piuttosto varie nella combinazione degli ornamenti. Eccetto un esemplare raffigurato con una gonna e i seni scoperti, le altre figure sono accomunate dalla presenza di una veste a trama rettangolare, a rombi con eventuali bugne o con altre trame più ricercate, possono indossare o meno una mantella lunga fino a metà polpaccio e aperta davanti, talvolta decorata a rombi, spesso presentano un cinturone a losanga e degli stivali, sul capo

¹²⁵ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, p. 286, 289.

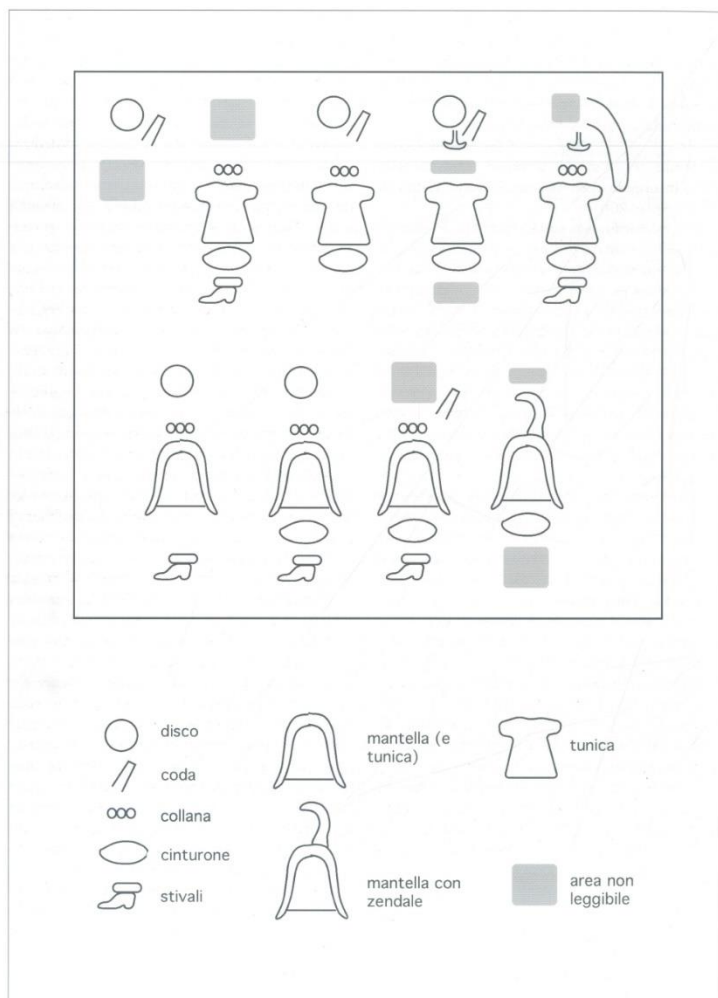


Figura 17. Variabili nell'abbigliamento femminile (Gambacurta, Zaghetto 2002, p. 288, fig. 124).

sacerdotesse. Gli stessi attributi sopra elencati possono suggerire diversi significati che però non siamo in grado di interpretare completamente; restano perciò aperte diverse ipotesi, che vedono in queste lamine la rappresentazione di devote che offrono una (propria?) immagine alla divinità, di partecipanti ad un rito di passaggio all'età adulta equivalente a quello maschile oppure di sacerdotesse ritratte in un'occasione specifica¹²⁶. Per l'esposizione di questi materiali, come per le lamine dei santuari di Reitia e Meggiaro, si rimanda al capitolo specifico riguardante l'allestimento.

È stata rinvenuta un'unica **statuetta** a fusione piena, anch'essa in bronzo, che presenta la medesima iconografia delle lamine figurate. La cosiddetta "dea di Caldevigo" è infatti una

¹²⁶ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, p. 289.

portano un lungo velo che copre anche la schiena oppure un'acconciatura conica rivolta verso l'alto; completano l'abbigliamento, pur non essendo sempre presenti contemporaneamente, una collana composta da elementi circolari (forse bugne, come si nota chiaramente in un caso), degli orecchini pendenti a forma di falce di luna e un disco decorato da portare sulla testa. L'interpretazione di queste figure femminili è più incerta rispetto a quella dei guerrieri, poiché il loro abbigliamento molto ricco suggerisce alternativamente che siano devote o

figura femminile abbigliata con una tunica decorata, un cinturone a losanga, stivali, collana, capelli raccolti in un'acconciatura che sembra adattarsi a supportare un disco oggi perduto, come sulle lamine. La tipologia del cinturone è databile tra V e metà IV a.C. e fornisce un termine *post quem* per la statuetta e per le lamine. Nonostante il nome, gli studiosi sono ora più propensi a vedere in lei non una divinità, bensì una devota di alto rango o una sacerdotessa, visto che non ha attributi specifici riferibili alla sfera divina, mentre ha tutti gli ornamenti propri di una donna di ceto elevato; oltretutto, nel Veneto antico non sono attestate rappresentazioni di divinità antropomorfe prima



Figura 18. "Dea" di Caldeviso (Gambacurta, Zaghetto 2002, p. 293, fig. 128).

della romanizzazione, che porta con sé modelli iconografici presto acquisiti anche in ambito sacro¹²⁷. La particolarità di questo reperto risiede quindi nel fatto di essere l'unica statuetta, di raffigurare una personalità di rilievo e di avere avuto probabilmente una collocazione inusuale rispetto alle altre statuette coeve. Infatti, i fori di fissaggio sono situati sulle punte dei piedi, i quali sono particolari perché inclinati, così da adattarsi ad un piano d'appoggio obliquo. Ne risulta che il bronzetto doveva essere fissato non sui consueti piedistalli piani in pietra o legno, come riscontrato in altri santuari e anche ad Este al Fondo Baratella, ma fungesse forse da "ornamento" di un oggetto particolarmente significativo, ipoteticamente un vaso rituale¹²⁸. Si intende conservare il supporto già esistente che permette alla statuetta di ruotare su sé stessa, così da poterne apprezzare pienamente la fattura; data la sua rilevanza, è posizionata su uno scaffale ad essa riservata, all'altezza dello sguardo.

¹²⁷ MAGGIANI 2002, pp. 82-83: in Veneto solo sotto l'influenza romana le divinità assumono caratteri antropomorfi e a Este la dea Reitia viene verosimilmente assimilata a Minerva e a Bona Dea, separandone quindi le molteplici sfere di competenza; similmente, gli dei venerati a Casale vengono identificati con i Dioscuri.

¹²⁸ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, p. 285.

Altri materiali in bronzo rinvenuti nel sito sono *pars pro toto* in forma di modelli, quindi non funzionali e di dimensioni ridotte, coerenti con le raffigurazioni delle lamine, ovvero sono punte di lancia e scudi, cinturoni e dischi. Tali oggetti altro non sarebbero che doni offerti dagli stessi individui raffigurati e perfettamente riconducibili alle rispettive sfere maschile e femminile. Si ipotizza inoltre che anche degli “astucci” in lamina bronzea siano da inserire entro lo stesso rituale che coinvolge gli oggetti sopra elencati: forse versione più durevole di uguali esemplari in tessuto, avrebbero contenuto un ulteriore dono per la divinità. Per suggerire la loro funzione di contenitori si può esporli insieme ad una ricostruzione contenente, ad esempio, frammenti di tessuto. Infatti, gli “astucci” provenienti da Meggiaro e Altino contenevano un *aes rude*, mentre quelli ritrovati vuoti contenevano verosimilmente materiali deperibili¹²⁹.

Gli unici **reperti lapidei** sono la già citata iscrizione dal Monte Murale, che potrebbe riportare il nome della divinità venerata nel santuario, e un cippo con una dedica che reca solo il nome dell’offerente. L’iscrizione è datata, in base alla stratigrafia e alla morfologia delle lettere, al V-IV a.C. e risulta confrontabile con altri cippi simili provenienti dal santuario di Reitia e che fungevano da base per offerte come i bronzetti¹³⁰. Entrambe trovano posto all’esterno della vetrina, su supporti appositi e con didascalie specifiche.

Infine, è pervenuto un unico fittile costituito da **elemento architettonico**, precisamente un’antefissa decorata a palmette e nastri databile sulla base del tipo e dello stile al V a.C., non esposta, la quale suggerirebbe che il santuario avesse una qualche forma di monumentalità¹³¹.

Per quanto riguarda la datazione, le lamine e la statuetta indicano un periodo compreso tra V e IV a.C., potendo spingersi per le primissime produzioni all’inizio del VI a.C., risultando in questo modo contemporanee all’attivazione del santuario di Meggiaro, le cui lamine figurate con singoli guerrieri con armamento oplitico sono confrontabili con quelle

¹²⁹ FOGOLARI 1988, p. 175.

¹³⁰ MARINETTI 2010, pp. 229-231.

¹³¹ GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002, pp. 285-286.

di Caldevigo, permettendo così di ipotizzare un parallelo nel culto del due siti, forse legati all'ambito iniziatico e certamente a quello militare.

3.5 Il santuario di Morlungo (SO)

In località Morlungo, a SO dell'antica Este, oltre il ramo meridionale dell'Adige che scorreva presso l'abitato e oltre la necropoli Capodaglio, vennero individuati nell'800 alcuni falli in bronzo, dodici in lamina e tre a fusione piena, di cui uno (perduto) con iscrizione latina a carattere votivo; questi materiali sono però di epoca romana¹³². Altri votivi sono un ventre femminile in lamina bronzea e uno analogo in argilla, un frammento di astuccio in lamina simile a quelli rinvenuti nel santuario di Reitia, un punteruolo in osso, un pugno e un coppa ad alto piede miniaturistici in argilla, alcuni oggetti iscritti, ovvero due frammenti fittili, una "coppella"/"trottola" e un peso da telaio. Dei materiali appena elencati ignoriamo completamente il contesto di rinvenimento, fatto che aveva portato ad annoverare tra gli oggetti "di culto" altri pertinenti invece alla necropoli Capodaglio, adiacente all'area dove si suppone ci fosse il luogo di culto. La mancanza di dati sul ritrovamento, inoltre, rende più difficile una datazione precisa, che in base alle tipologie dei reperti è compresa genericamente tra il IV e il II a.C.¹³³. Data la natura degli *ex voto*, principalmente rappresentazioni di organi sessuali, soprattutto maschili, si ipotizza che qui fosse venerata una divinità (o più divinità) deputata alla sfera salutare e alla fertilità, non solo umana ma anche della natura. È significativo, infatti, che siano presenti solo votivi raffiguranti organi riproduttivi, quasi esclusivamente maschili, i quali fanno pensare a culti più focalizzati sull'ambito della fertilità, come suggerirebbe un passo di Teopompo riferito da Eliano ¹³⁴ che ricorda un rituale veneto per propiziare la fertilità dei campi e al contempo riguardante i defunti. Tale descrizione si adatterebbe bene al contesto di Morlungo, poiché qui confinavano agro e necropoli, sfera della fertilità salutare e dell'Aldilà.

¹³² FOGOLARI 1988, p. 175.

¹³³ GAMBACURTA 2002, p. 272.

¹³⁴ Per un approfondimento riguardo al rituale dedicato ai corvi si veda MASTROCINQUE 1987, p. 129-136.



Figura 19. Votivi anatomici maschili e femminili (Baggio Bernardoni 1992, p. 322, fig. 248).

Per concludere, nonostante la scarsità degli elementi i materiali ritrovati sono significativi per la loro specificità, la quale avvalorata l'ipotesi di una ritualità specifica forse rivolta a propiziare la fertilità della terra e degli uomini; al momento non sono disponibili abbastanza dati per qualificare Morlungo come effettivo santuario, ma l'area dei rinvenimenti si inserirebbe coerentemente nel quadro più ampio della geografia dei santuari atestini, situati attorno alla città e alle sue necropoli in modo da segnare i confini. Secondo questa logica, Morlungo sarebbe deputato a segnare il limite sud-occidentale tra necropoli e campagna, indubbiamente connotato da un forte valore simbolico¹³⁵. In merito alla divinità di riferimento, non ci sono pervenute nessuna iscrizione né altre informazioni.

¹³⁵ MAGGIANI 2002, pp. 77-78.

3.6 Il santuario di *Heno---tos* (Meggiaro, NE)

Come è spiegato di seguito, l'unica iscrizione recuperata durante gli scavi è una formula di offerta che ha permesso di indentificare il probabile teonimo della divinità qui adorata. Le lacune non permettono di ricostruirlo per intero, tuttavia la posizione nella frase e la sua caratterizzazione al dativo avvalorano l'identificazione del termine *heno---toi* come il nome del dio, di genere maschile data la terminazione in -o. Per quanto riguarda l'etimologia, le incertezze sono molte, ma per la radice *heno-* si può supporre un significato quale "colpire, uccidere", peraltro coerente con il carattere militare ravvisabile nei materiali¹³⁶.

Gli scavi

In occasione di lavori per la realizzazione di nuovi impianti sportivi, i saggi preventivi e poi lo scavo seguiti dalla Soprintendenza nel 1999 portarono alla luce la zona più significativa dell'area sacra. Infatti, pur non potendo eseguire lo scavo su tutta l'estensione dell'antico santuario, vennero effettuati saggi nelle zone limitrofe e controllate le stratigrafie in punti-chiave, potendo così delimitare la superficie occupata dal santuario e ricostruirne l'evoluzione¹³⁷. A causa dell'impossibilità di svolgere uno scavo in estensione e di prolungare le indagini, gli strati più antichi sono stati indagati in misura inferiore e occorre perciò commisurare le informazioni ad esse relative. Diversamente, gli strati superiori erano stati intaccati dai lavori agricoli già in epoca antica.

Le strutture

Le prime attività in quest'area (fase I) sono datate all'ultimo quarto del VI a.C. e consistono nella realizzazione di uno spiazzo pianeggiante leggermente rialzato tramite la messa in opera di lastre in calcare; sono pertinenti a questa fase alcuni frammenti di ossa animali, di ceramica e lastre in calcare, rinvenuti a poca distanza dalla struttura¹³⁸. Successivamente (fase II, ovvero tra il 525 e il 450 a.C.), l'intera area viene livellata tramite apporti di sabbia e limo e sulla zona già lastricata viene realizzata una massicciata in lastre

¹³⁶ MARINETTI 2002, p. 183-184.

¹³⁷ BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002, p. 127.

¹³⁸ BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002, p. 128.

calcaree, larga 4,3 metri e lunga 17, orientata NO-SE come la precedente struttura in lastre; non è certa quale fosse la funzione di questa costruzione, tuttavia, gli spessori irregolari e la presenza di scomparti rettangolari anomali fanno ipotizzare che fosse una sorta di platea da cui assistere ai rituali piuttosto che una strada, come pure era stato proposto¹³⁹. A NE di questa struttura viene delimitata tramite otto blocchi perimetrali in trachite, dalla forma ovoidale e con le superfici esposte lisce, un'area rialzata su un podio sabbioso, interpretato come sacello. Il sacello, rettangolare (7,5x5 m) e anch'esso orientato NE-SO, è rimasto sgombro per tutto il periodo di attività del santuario e non sono stati riconosciuti materiali o strati di crollo, delineando quindi un ambiente privo di copertura e di pareti. Contestuali a queste strutture sono tre aree di cottura di forma sub-circolare (ca. 3 m di diametro ciascuna) situate a S e a SE rispetto al sacello, di cui due poco conservate; tutte sono caratterizzate dall'accumulo di strati di cenere entro la quale si trovano frammenti ossei, ceramici e oggetti in bronzo. A NE e a NO del sacello, invece, si riscontrano alcune piccole fosse contenenti resti ossei e pochi frammenti ceramici, nonché alcune buche di palo, i quali erano forse destinati all'ostentazione dei votivi. Entro la metà del IV a.C. cadono in disuso i due focolari sud-orientali e viene scavata una canaletta di scolo a SO, che in seguito cade in disuso come avviene per l'ultimo focolare attivo (fase III).

¹³⁹ BALISTA, GAMBACURTA, RUTA 2002; p. 115; RUTA SERAFINI, SAINATI 2002, p. 216.

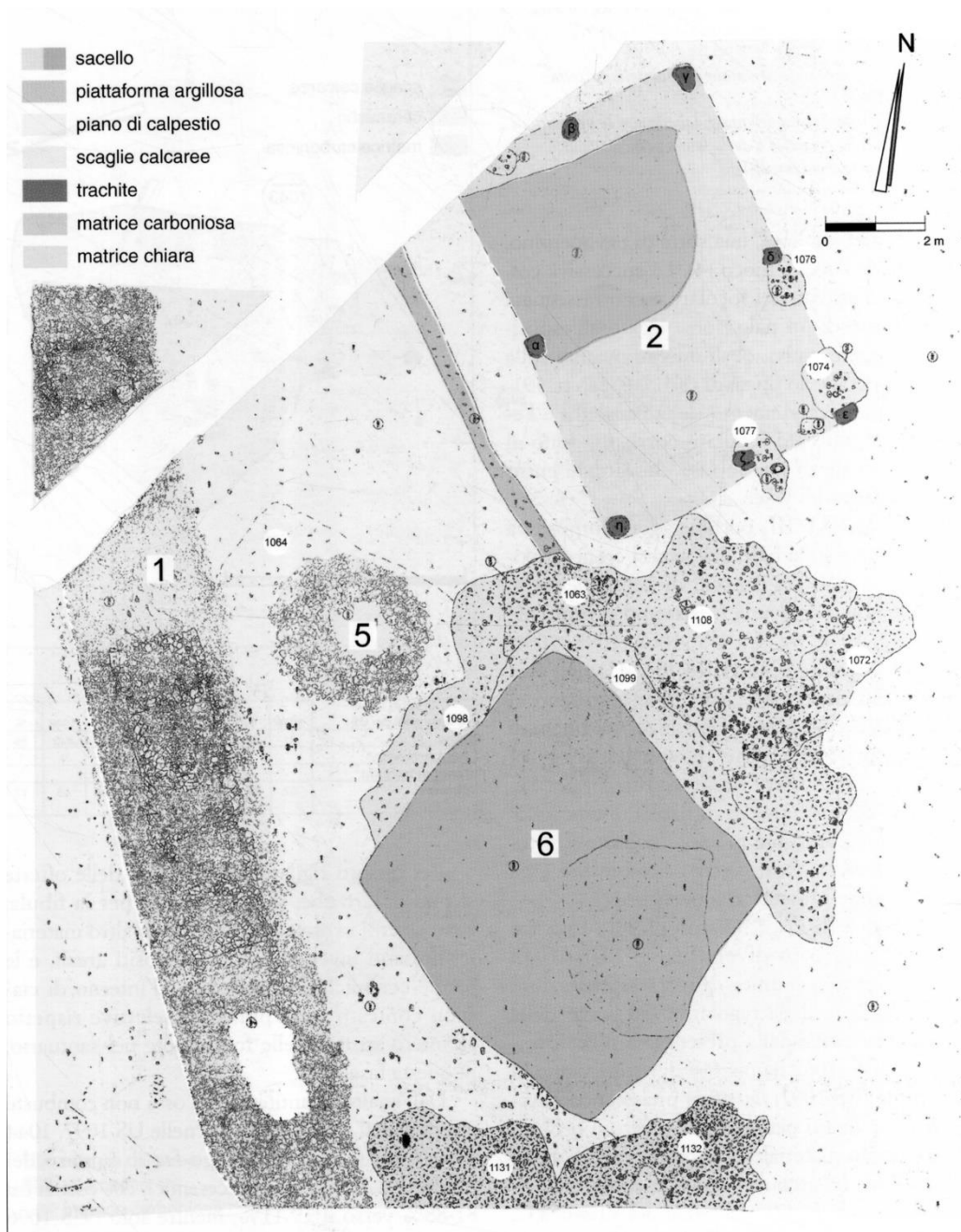


Figura 20. Santuario di Meggiaro, fase IV (Balista, Sainati, Salerno 2002, p. 134, fig. 43).

Nella fase IV (IV a.C.) l'intera area viene nuovamente spianata e viene realizzato un pozzo squadrato tra il sacello e la massicciata, con una lastra in calcare sul fondo, rivestito in trachite e con un parapetto in blocchi dello stesso materiale. Per livellare la zona del focolare meridionale si effettua un riporto di sabbia e argilla a creare una piattaforma di circa 6x6 m isorientata rispetto al sacello¹⁴⁰, attorno alla quale è dispersa un'alta concentrazione di frammenti ossei, ceramici, di lastre litiche e votivi in bronzo, il tutto

¹⁴⁰ BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002, p.136.

coperto da strati di terra già in antico per evitare che ostacolasse i successivi riti. Vengono ristrutturati anche la massicciata e il sacello. Accanto a ciascuno dei tre dei cippi che delimitano l'angolo est di quest'ultimo vengono deposti alcuni materiali, appartenenti a categorie specifiche e che potrebbero riassumere diversi momenti di un unico rituale particolarmente significativo in quanto sono le uniche tracce di attività in un'area (il sacello) sempre mantenuta inviolata.

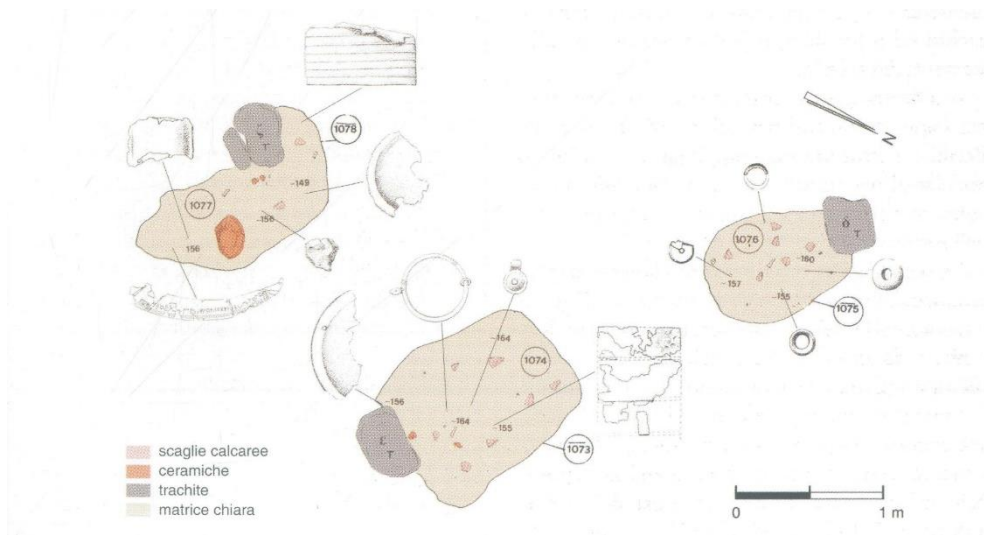


Figura 21. Strati e materiali di riempimento delle fossette di ciascuna trachite (Balista, Sainati, Salerno 2002, p. 137, fig. 49)

Data la particolarità di questo rituale, nella spaziosa vetrina dedicata al santuario di Meggiaro viene realizzata una ricostruzione in scala delle tre trachiti con i relativi depositi: nella fossetta riservata ai votivi deposti accanto alla trachite ζ erano deposti una lamina a forma di imbarcazione (?), iscritta e piegata ritualmente, altri votivi in metallo e un fondo di dolio inciso esternamente da una croce; presso la trachite ε erano invece deposti alcuni ornamenti in bronzo e molteplici frammenti di diversi tipi ceramici, oltre a ossa di maiale, di ovicaprini e di bue; la fossa relativa alla trachite δ, infine, presenta solo ornamenti, ossa di un feto di maiale e di un porcellino. L'insieme delle offerte copre tutto lo spettro dei materiali utilizzati/offerti nel santuario e in esse, nonostante la difficile interpretazione, sono ravvisabili alcuni elementi riconducibili ai riti del passaggio d'età maschile: la bulla e lo scudo, che simboleggerebbero rispettivamente la pubertà e l'età adulta. Restano invece ancora aperte le ipotesi interpretative per gli altri elementi dei depositi¹⁴¹. Si afferma (fase V) la nuova pratica di spargere i materiali risultanti dalle

¹⁴¹ RUTA SERAFINI, SAINATI 2002, pp. 220-222.

attività svolte nel santuario negli spazi tra una struttura e l'altra, ricoprendoli di volta in volta con della terra. Successivamente a queste attività, che

lasciano trasparire una minor cura e organizzazione degli spazi sacri, il santuario sembra rimanere inutilizzato fino alla fine del II a.C. (fase VI).

L'utilizzo dell'area riprende con la ristrutturazione del pozzo (fase VII), segnalato ulteriormente dalla costruzione da una pavimentazione in lastre litiche, e l'erezione di due piccoli pilastri con fondazioni in laterizi frammentati a NE del sacello, forse a supporto di una copertura. La fine del santuario è sancita dalla dedica di un servizio ceramico all'interno del pozzo, attorno alla seconda metà del I a.C. In epoca romana l'area del santuario viene convertita in agro e già in antico le arature provocano una prima distruzione delle stratigrafie più superficiali¹⁴².

I materiali

I votivi dedicati in questo santuario sono comparabili per alcuni aspetti in primo luogo con quelli di Caldevigo e in seconda battuta con quelli del santuario di Reitia, suggerendo un rapporto tra i rispettivi culti, in particolare per quanto riguarda le lamine figurate.

Le **lamine figurate** in bronzo sono sedici e, come a Caldevigo e nel fondo Baratella, sono rettangolari con fori di affissione e raffigurano guerrieri gradienti rivolti a sinistra; l'armamento comprende l'elmo a calotta crestato, lo scudo rotondo, una o due lance, eventualmente un corno musicale, il gonnellino e solo in un caso un elemento vegetale. Dato il supporto cronologico fornito dalla stratigrafia e grazie ai confronti stilistici con altri contesti è possibile datare le lamine ad un periodo compreso tra il 525 e il 350 a.C.¹⁴³. In merito all'interpretazione di tali oggetti, si rileva come per le lamine di Caldevigo e per alcune dal santuario di Reitia la possibile valenza di doni offerti in occasione di riti di

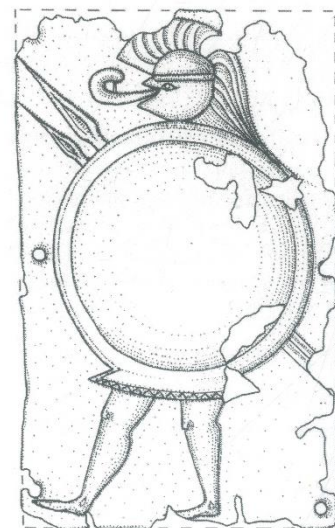


Figura 22. Lamina raffigurante un guerriero, Meggiaro (Zaghetto 2002, p. 146, n. 8).

¹⁴² RUTA SERAFINI 2005, pp. 445-449.

¹⁴³ BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002, p. 144.

passaggio d'età, ipotesi avvalorata dall'uniformità dell'iconografia¹⁴⁴. Inoltre, si è posto l'accento sulla differenza tra queste raffigurazioni di guerrieri e quelle del fondo Baratella, singoli individui nel primo caso e schiere di armati nel secondo. Questa considerazione, unita alla tipologia oplitica dell'armamento, fa supporre che queste dediche riflettano una struttura sociale di tipo urbano in cui ogni cittadino provvede al proprio equipaggiamento, pur uniformandosi ad una struttura più ampia e uniforme, appunto secondo il modello oplitico rispecchiato dalle armi¹⁴⁵. Alle raffigurazioni più antiche dell'arte delle situle, testimoni di una società di stampo aristocratico, incentrata su singole figure di spicco riconoscibili a livello iconografico dalla presenza del cocchio, dagli *emblemata* sugli scudi, dal cavallo e dalle teorie di guerrieri, si sostituirebbero quindi le figure delle lamine di Meggiaro e Caldevigo, le quali ritraggono solo guerrieri singoli con lo stesso armamento. Tale cambiamento farebbero perciò supporre la presenza di un nuovo assetto sociale. Inoltre, il fatto che solo nel santuario di Reitia siano dedicate anche lamine con due o più personaggi fa supporre che ci fosse una distinzione tra i luoghi destinati al culto che privilegiava l'appartenenza ad un gruppo, come nelle teorie di guerrieri, e luoghi, come Meggiaro e Caldevigo, in cui i devoti si presentavano essenzialmente come singoli individui, offrendo doni che raffiguravano solo sé stessi¹⁴⁶. Infine, è presente tra i materiali una lamina di forma ovale, lavorata a sbalzo e a cesello, decorata al centro con una belva che tiene tra le fauci una zampa, tema ricorrente nell'arte delle situle, e databile all'inizio del V a.C.

Altri **oggetti in bronzo** sono attestati fin dal primo periodo di utilizzo dell'area sacra e sono una fibula a drago e un pendaglio a cestello databili complessivamente tra la fine del VII e la seconda metà del VI secolo. Con l'ultimo quarto del VI a.C. si aggiungono molte nuove tipologie di offerte: fibule a sanguisuga, ad arco serpeggiante e Certosa; pendagli a secchiello con fondo profilato; bulle cuoriformi bivalvi; una placchetta realizzata a fusione e raffigurante una creatura fantastica. A questa fase appartiene anche un coltello di ferro forse usato per i sacrifici. Dalla seconda metà del V secolo si riscontra un significativo aumento del numero di armille e la comparsa tra le dediche di dischi decorati a sbalzo,

¹⁴⁴ Si veda quanto detto in precedenza per le lamine di Caldevigo e relative note.

¹⁴⁵ ZAGHETTO 2002, pp. 144-145; RUTA SERAFINI 2004, p. 278; per la particolare presenza dell'armamento oplitico nell'area atestina e a Vicenza, diversamente da quanto avviene nel resto del Veneto, si veda PASUCCI 1989-1990, p. 479.

¹⁴⁶ BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002, p.145.

presto connotati da una decorazione a cerchi concentrici e puntini che richiama molto da vicino i dischi portati dalle donne raffigurate sulle lamine di Caldevigo, di cui questi sembrerebbero delle copie miniaturistiche. Con la ristrutturazione dell'area che vede, tra gli altri interventi, la realizzazione del pozzo e la deposizione dei tre gruppi di offerte presso i cippi dell'angolo est del sacello ha avuto la fase che ha restituito il più alto numero di reperti. Compiono tra le offerte nuove tipologie di materiali, ovvero degli astucci in lamina bronzea decorati con un motivo romboidale e talvolta con delle bugnette che ripropongono la lavorazione delle vesti indossate dalle già citate figure femminili delle lamine di Caldevigo; dentro uno di essi è stato rinvenuto un *aes rude*, il quale, insieme ad altri esemplari era stato forse donato per il suo valore intrinseco, in quanto forme premonetali di scambio¹⁴⁷. Si ampliano le tipologie dei pendagli, tra i quali spiccano quelli con motivi ornitomorfi; si aggiungono all'elenco dei materiali anelli e armille e una lamina ritagliata forse a forma di *pedum*, un oggetto originariamente legato alle funzioni pastorali e divenuto poi simbolo di potere per il quale si trovano riscontri in Etruria¹⁴⁸. Da rilevare inoltre la presenza di vasellame cerimoniale in bronzo e di una lamina ritagliata a delineare il profilo di una barca, recante un'iscrizione incisa.

Vale la pena soffermarsi brevemente su questo votivo, in quanto è unico nel suo genere nel panorama veneto: la lamina, lacunosa a sinistra, sembra voler raffigurare un'imbarcazione non solo per via del suo profilo, ma anche per alcune incisioni decorative le quali sono state interpretate, pur con riserva, come due remi rivolti verso sinistra posti all'inizio dell'iscrizione e un timone rivolto verso destra a chiudere la composizione dalla parte opposta. Il motivo dell'imbarcazione è un *unicum* nel contesto atestino e non è chiaro se e quale relazione esiste tra il supporto e il contenuto del messaggio iscritto. La dedica, riconosciuta come tale per via della struttura della frase -oggetto parlante, dedicante, verbo, destinatario- e per il verbo riconducibile alla matrice *dona-*, con il significato di "donare", già attestato in altre iscrizioni venetiche quale la già citata Coppa di Lozzo¹⁴⁹, presenta numerose criticità e incertezze data la lacunosità del testo e le varianti grafiche. Per quanto riguarda il significato complessivo, l'iscrizione appare come una dedica, fatta secondo il modello dell'oggetto parlante, da parte di un *Volt[i]omnos* ad una divinità maschile il cui probabile teonimo è *Heno---toi*. Incerto, e forse non effettivo, è

¹⁴⁷ SALERNO 2002, p. 151.

¹⁴⁸ JANNOT 1993, pp. 229-230.

¹⁴⁹ MARINETTI 2002, p. 182; PROSDOCIMI 1988, pp. 282-284.

il rapporto tra la barca (?) e la dedica, ma il reperto resta significativo per l'unicità del supporto e per la comparsa di un nuovo teonimo prima sconosciuto, che arricchisce la nostra conoscenza dell'orizzonte del sacro dei veneti antichi. L'ultima fase di attività ha restituito le tipologie di materiali già citate, anche se è stato notato un aumento del numero di fibule. L'importanza di questa lamina la rende un oggetto da esporre in primo piano; infatti, essendo parte dei depositi relativi alle trachiti dell'angolo SE del sacello, è tra i primi oggetti che il visitatore osserva nella vetrina ed è accompagnato dal pannello riferito al sacello che contiene la spiegazione dell'iscrizione.

Per quanto riguarda la **ceramica**, essa rispecchia la ritualità che si svolgeva nel santuario, la quale consisteva in offerte di cibo e, soprattutto a partire dalla metà del IV secolo, in libagioni¹⁵⁰. Per queste ragioni fin dalla fine del VI secolo sono attestate olle, coppe e coppe su piede, tutte funzionali a preparare e presentare cibi; inoltre, le coppe su piede potevano anche essere utilizzate per contenere dei liquidi. A partire dall'ultimo quarto del VI a.C. si ampliano le tipologie presenti nel record archeologico e, oltre a quelle della prima fase del santuario, si riconoscono frammenti di dolio, tazzine, piccoli frammenti di forme greche quali *kylikes e skyphoi*. Da sottolineare la presenza di alcuni frammenti con una croce incisa sul fondo, interpretata come simbolo della destinazione specificamente votiva e rituale dei vasi e/o del loro contenuto; inoltre, tracce di scottatura sulle pareti esterne e di materiale carbonizzato su quelle interne testimonia il fatto che i cibi venissero preparati e probabilmente presentati negli stessi vasi che ci sono pervenuti. Appartengono sempre a questa fase, compresa all'incirca nei primi tre quarti del V secolo, le fosse contenenti votivi situate a NE e a NO del sacello, le quali presentano alcune associazioni di ceramiche complementari nelle loro funzioni: un contenitore-olla, uno scodellone/coperchio e una tazzina, ai quali si aggiungono di frequente frammenti di coppe su piede e resti animali. La combinazione di ceramiche funzionali, resti dei sacrifici e le caratteristiche delle deposizioni dei materiali, hanno fatto ipotizzare agli studiosi che questi siano le tracce di specifici rituali¹⁵¹. Nel periodo successivo, altre forme si aggiungono a quelle già in uso, rispecchiando probabilmente delle variazioni nel rituale in quanto aumentano sensibilmente i vasi potori legati alle libagioni, esemplificati da

¹⁵⁰ GREGNANIN 2002, p. 164.

¹⁵¹ GREGNANIN 2002, p. 165.

coppe e tazze, queste peraltro spesso miniaturistiche e quindi verosimilmente destinate fin dall'inizio all'ambito votivo. I depositi effettuati presso i tre cippi in trachite dell'angolo est del sacello presentano una specifica selezione di ceramiche, poiché sono quasi assenti le coppe piede, attestate invece frequentemente nelle altre aree, in due fosse su tre frammenti di fondo di dolio incisi con una croce sottolineano la specifica destinazione votivo-rituale degli oggetti e/o dei loro contenuti; la finalità rituale delle ceramiche è indicata anche dalle loro ridotte dimensioni. Nell'ultima fase d'uso del santuario si riscontra una diminuzione della quantità di ceramica ed è attestata con una certa frequenza la combinazione ceramica grezza-ceramica depurata-piatto in vernice nera. L'ultimo momento di attività del santuario è attestato dalla dedica di un servizio ceramico all'interno del pozzo che presenta alcune particolarità: sono circa 55 oggetti, alcuni non completi e altri di cui si conserva un solo frammento; sono riconoscibili in uguale numero tazze di considerevoli dimensioni e coppe-coperchio. Le differenze morfologiche e tecnologiche che caratterizzano questi oggetti, per i quali non ci sono precisi confronti, potrebbero sottolineare la loro specifica valenza sacra; la pratica di produrre vasellame dalle forme e dalle decorazioni specifiche per un dato uso è attestata anche in ambito funerario. È chiaro il forte valore simbolico-rituale di questo deposito, che sancisce la fine dell'utilizzo dell'area a scopo sacro, tuttavia non è possibile ricostruire con certezza la funzione dei diversi tipi contenitori: le tazze potevano contenere dei liquidi e le coppe del cibo solido, oppure un'unica pietanza era forse posta nella tazza e coperta dalla coppa-coperchio. Ne consegue che le modalità e il tipo delle offerte potessero essere variabili¹⁵².

Poche ceramiche selezionate sono esposte su un unico ripiano in modo da indicare la funzione dei diversi tipi, mentre parte del servizio contenuto nel pozzo viene sistemato in una bassa vetrina che ha effettivamente la forma di un pozzo (si veda il capitolo relativo alla proposta espositiva).

¹⁵² GREGNANIN 2002, p. 168.



Figura 23. Ceramiche dall'interno del pozzo (Gregnanin 2002, p. 167, fig. 68).

I **resti faunistici** sono di particolare rilevanza in questo contesto perché permettono di ricostruire alcune caratteristiche peculiari del culto. Infatti, essi costituiscono una parte importante del record archeologico per tutto il periodo di utilizzo del sito, concentrandosi in modo particolare nell'arco cronologico compreso tra la fine del VI e la metà del IV a.C., ovvero tra la creazione del sacello e la prima fase d'uso del pozzo (fasi II-IV compresa). I resti più antichi (fase II) sono stati rinvenuti nelle fossette rituali situate a NE del sacello, quelli della fase successiva provengono dal riempimento di una canaletta, mentre per la fase IV, che ha restituito il numero più elevato di reperti ossei (10.610 elementi), gli strati di riferimento sono gli scarichi nei pressi del sacello e quelli relativi ai riempimenti delle fosse pertinenti alle tre trachiti dell'angolo SE. Inoltre, sempre nella IV fase si costituiscono altri depositi all'interno del pozzo, caratterizzati dalla particolare presenza di resti di pesci, anfibi, tartaruga palustre e uccelli, non tutti esito di attività rituali bensì probabilmente finiti nel pozzo casualmente¹⁵³. Nel resto del santuario, peraltro come anche all'interno del pozzo, prevalgono nettamente i mammiferi. Tra questi, un solo elemento riferibile a una falange di cervo attesta la presenza di animali selvatici, mentre

¹⁵³ FIORE, TAGLIACCOZZO 2002, p. 193.

tra quelli domestici prevalgono i suini, in particolare individui anche molto giovani e nella maggior parte dei casi di sesso femminile (si è pensato che probabilmente alcune delle scrofe sacrificate fossero gravide), ovicaprini soprattutto adulti e bovini sia giovani che adulti, comunque piuttosto rari rispetto alle altre specie. Il fatto di scegliere degli animali molto giovani e persino delle femmine con i cuccioli ancora in grembo aveva evidentemente un significato molto forte, forse da ricollegare in parte con quello dei *suovetaurilia* e di altri riti romani¹⁵⁴.

Fatti salvi questi dati complessivi, le variazioni tra una fase e l'altra e tra diversi depositi della stessa fase invertono talvolta i rapporti sopracitati: nelle fasi II e III complessivamente prevalgono gli ovicaprini sui maiali; nella fase IV il rapporto si rovescia; nella fase V tornano invece a prevalere gli ovicaprini. Inoltre, si notano delle diverse preferenze per le età degli animali nei vari periodi, ma non sembrano esserci particolari criteri di selezione per le parti anatomiche, che venivano frantumate intenzionalmente anche in pezzi molto piccoli; tuttavia, non è possibile distinguere quali tra le parti di animale macellate venissero offerte e quali consumate. Rispetto alla prevalenza di animali domestici, si ipotizza che una delle ragioni potesse essere quella di sacrificare animali vivi e sani, requisiti non soddisfatti da animali selvatici cacciati e quindi feriti o morti¹⁵⁵. Da sottolineare infine la consistente e costante presenza di maialini e scrofe, che aveva evidentemente un significato fondamentale all'interno del culto. Sulla base di confronti con fonti romane, questi riti sarebbero da ricondurre a pratiche per propiziare la fertilità della terra e quindi la scelta di scrofe gravide rimarcherebbe il desiderio di abbondanza e fecondità che viene richiesto al dio (?) tramite i sacrifici¹⁵⁶.

Nel sito di Meggiaro, uno dei primi casi in Nord Italia, sono stati campionati alcuni **resti paleobotanici**, in particolare provenienti dall'interno del pozzo e riferibili soprattutto alla fine del IV a.C. (fase V del pozzo). Si sono riconosciute schegge e frammenti di rami, forse scarti di lavorazione, appartenenti a cinque specie diverse (frassino, pero/melo/biancospino, olmo, ontano, salice), mentre sono otto le specie individuate tra i frustoli di legno combusto, tra le quali spicca il nocciolo (57,55%), seguito dalla quercia (17,5%). Nonostante l'esiguità dei dati, è possibile dedurre che probabilmente non si

¹⁵⁴ Ov., *Fasti* 1, 669-672; Cato., *De re rust.* 134; Verg., *Aen.* 8, 81-85.

¹⁵⁵ Sulle caratteristiche degli animali scelti per i sacrifici: RIEMER 1998, pp. 291-294.

¹⁵⁶ FIORE, TAGLIACCOZZO 2002, pp. 196-197.

effettuava una selezione del legname, bensì si utilizzava quello più prossimo al santuario, senza tenere conto delle caratteristiche che rendono alcune essenze più adatte ad essere combuste. Oltre al legno, sono presenti anche semi e frutti, alcuni dei quali verosimilmente offerti durante i rituali; appartengono a questa categoria bacche, nocchie e lamponi e particolare attenzione hanno ricevuto i vinaccioli, circa 600 tra frammenti e interi, che testimonierebbero la produzione e il consumo di vino prodotto localmente grazie a specie di viti ancora in parte selvatiche. Contesti simili in cui per roghi votivi veniva utilizzato il legname più facilmente reperibile e in cui venivano offerti cereali o altri semi e frutti sono attestati in vari luoghi d'Europa e nel santuario di Reitia, a testimoniare che tali pratiche erano piuttosto diffuse in ambito centro-europeo e forse anche nel Nord Italia¹⁵⁷.

Da ultimo, ma certamente non per importanza considerato il valore storico-archeologico delle informazioni ottenute, riordiamo i risultati ottenuti da accurate analisi chimiche e osservazioni al microscopio effettuate su quattro campioni di materiale prelevato dall'interno di altrettanti pendagli a bulla, a cestello e a secchiello. Sono stati identificati in un caso resti di origine dentaria e negli altri tre frammenti di tessuto tegumentario, ovvero pelle. È palese l'importanza di questi dati, che aggiungono un nuovo tassello al quadro delle pratiche rituali e rispetto alle tipologie di offerte dei Veneti antichi, in particolare del santuario di Meggiaro¹⁵⁸.

I materiali sopra elencati erano contenuti in modo piuttosto omogeneo nei numerosi depositi presenti nel santuario, tuttavia si notano alcune differenze nei vari periodi che possono essere legate a cambiamenti nel culto. Infatti, i depositi più antichi sono collocati in fosse scavate a NE del sacello, e costituiscono contesti chiusi, probabilmente creati per specifici riti che comprendevano l'offerta di carni e cibi, forse consumati poi dai partecipanti; i resti dei pasti e il vasellame utilizzato per la preparazione veniva poi frammentato volontariamente, selezionato (delle coppe spesso si hanno solo steli e piedi) e deposto. I depositi più recenti sono invece aperti, ovvero i materiali risultanti dalle attività rituali e di manutenzione vengono ripetutamente sparsi nelle aree tra una struttura e l'altra, in modo via via meno controllato; in questo caso, i manufatti sembrano

¹⁵⁷ MOTELLA DE CARLO 2002; RIEMER 2005, p. 251.

¹⁵⁸ MASPERO, LAZZARO, CATTANEO, LOVISOLO 2002.

però essere separati per categorie, portando quindi ad una prevalenza di ceramiche in alcuni strati e di oggetti bronzei in altri. Le pratiche di pulizia degli spazi adibiti al culto sembrano venire meno verso la metà del III a.C., poiché i materiali vengono lasciati nei pressi delle strutture, coprendole in parte, e vengono coperti di terriccio. Solo il sacello e il pozzo non sono coinvolti in questo processo, almeno finché all'interno del pozzo non viene dedicato il servizio ceramico che sancisce la definitiva fine della frequentazione a carattere sacro del sito, nella seconda metà del I a.C. I manufatti, in netta prevalenza di manifattura locale, appartengono a molteplici classi, ma soprattutto le lamine raffiguranti singoli guerrieri con armamento oplitico mettono in relazione Meggiaro con il santuario di Caldevigo, attribuendo ad entrambi valenze legate all'ambito militare e forse alla sfera dell'iniziazione dei giovani all'età adulta tramite rituali molto specifici, quale potrebbe essere l'offerta di brandelli di pelle e denti all'interno di pendagli. Infine, è evidente che uno dei principali rituali svolti a Meggiaro prevedeva il sacrificio di scrofe, talvolta gravide, e di maialini molto giovani, necessariamente non coinvolti nella pratica del consumo delle carni. Questi sacrifici assumevano perciò un alto valore simbolico, che però è difficile ricostruire in assenza di altre fonti. Volendo comparare questi riti con i suovetuarilia e i fordicidia romani, essi potrebbero aver avuto lo scopo di purificare e celebrare-propiziare la fertilità dei raccolti e degli animali.

4. Il Museo Nazionale Atestino: la storia e gli allestimenti

4.1 Breve storia dell'Istituzione

I primi rinvenimenti casuali nella campagna atestina risalgono al XV secolo e, come era prassi all'epoca, le antichità recuperate vengono acquistate da vari collezionisti e diversi direi reperti finiscono specialmente a Vienna e a Modena a causa di vari passaggi di eredità. A partire dal '700 si formano però le prime raccolte private che risvegliano una particolare attenzione per l'antico passato di Este in personalità di spicco locali quali Giorgio Contarini, Isidoro Alessi e il padovano Tommaso Obizzi. Occorre attendere il 1834 perché, grazie all'impegno del consigliere del municipio atestino Vincenzo Francanzani e di donazioni di privati cittadini, venga raccolto un primo nucleo di materiali e venga istituito il *Museum Lapidarium* nella ex-chiesa dei Battuti. Molto apprezzato dalla popolazione del luogo e dell'Italia, il prestigio del Museo viene riconosciuto fin dall'inizio grazie a visite di personaggi illustri come Theodor Mommsen. In seguito, l'istituzione si identifica nella figura di Alessandro Prosdocimi, essendo egli non solo un esperto ma anche un attivo divulgatore delle novità atestine presso i colleghi di tutta Italia attraverso importanti riviste quali il *Bullettino di Paleontologia Italiana* e le *Notizie degli Scavi di Antichità*, per decenni vetrine privilegiate per le pubblicazioni atestine. Prosdocimi si incarica della tutela del Museo e del procedere dei numerosi scavi per i quali coinvolge la pubblica amministrazione e la cittadinanza, eseguiti con particolare attenzione per gli aspetti topografici, stratigrafici e deposizionali: vengono indagati i fondi Pelà, Capodaglio, Franchini, Costa Martini, Melati, in via Santo Stefano, a villa Benvenuti, che restituiscono importantissimi dati sulla società preromana. Altri scavi svolti in questi anni sono quelli nei terreni dei Nazari, seguiti da Francesco Soranzo senza la supervisione scientifica del personale del Museo e i cui ritrovamenti entrano a far parte della collezione privata dei proprietari del fondo, per poi essere in buona parte venduti al Museo preistorico di Roma. Inoltre, ulteriori difficoltà sono rappresentate dalle attività di scavo non sistematico operate nel proprio terreno da Luigi Baratella, il quale rifiuta la collaborazione di Prosdocimi e recupera prevalentemente i materiali di maggior interesse per poterli poi vendere. Nel frattempo il Museo cambia nome, diventando Museo Euganeo-Romano, e sede, data la mole sempre maggiore di reperti preromani e romani che vengono alla luce; prima la collezione "euganea" e poi quella romana vengono quindi trasferite nelle sale della chiesa di San Francesco. Fondamentali in questo periodo denso di scoperte furono

Alfonso Alfonsi, autodidatta nelle scienze dell'antichità, prima viceconservatore e poi direttore al Museo, e Gherardo Ghirardini, che lavora e viaggia per l'Italia e all'estero ma che non smette di seguire le novità del territorio atestino.

La crisi economica che colpisce il Comune alla fine degli anni '70 dell'Ottocento, aggravata da una disastrosa esondazione dell'Adige nel 1882, spingono il sindaco, dopo l'insistente sollecito della Commissione di Patronato che gestisce il Museo e i suoi fondi, a proporre ufficialmente al Ministero di rendere l'istituzione atestina un Museo Nazionale, al fine di avere a disposizione le finanze necessarie e mantenere le collezioni, la sede e le attività di scavo e ricerca. Seguono anni problematici per l'Istituzione dal momento che la transizione di statuto da Museo Civico e Nazionale divide le opinioni del Consiglio Comunale e per il fatto che occorre tempo per ristrutturare la nuova e più ampia sede del Museo, ossia il cinquecentesco Palazzo Mocenigo, in origine residenza di una nobile famiglia veneziana acquistata dal Comune già nel 1883. Così, il Museo Nazionale viene ufficialmente istituito nel 1887 e il trasporto dei materiali nel Palazzo avviene solo nel 1895. Prosdocimi, assistito da Alfonsi e con la supervisione e il consiglio di Ghirardini per incarico del Ministero, elabora un allestimento attento e ragionato: al piano superiore i reperti paleoveneti divisi topograficamente, con una sala destinata a ciascuna delle necropoli e l'ultima al santuario di Reitia; al piano terra, la collezione di antichità romane, organizzata per ambiti tipologici, le necropoli, le architetture e le statue, le iscrizioni atestine e infine quelle alloctone. Fortunatamente, nel 1907, cinque anni dopo l'inaugurazione del Museo Nazionale, la collezione Nazari viene acquistata con fondi statali e trova posto nelle sale. Negli ultimi anni che Prosdocimi trascorre lavorando al Museo viene affiancato da Alfonsi con il ruolo di conservatore, poi divenuto "reggente della direzione" al pensionamento dell'amico e collega. Alfonsi prosegue gli scavi a villa Benvenuti, a Casale e in tutto il Veneto per conto della Soprintendenza. Nel 1991 muore Prosdocimi e nei primi anni '20 anche Ghirardini e Alfonsi, "creatori del Museo Nazionale Atestino". Il testimone passa allora ad Alfonso Callegari, uomo di vasti interessi che all'epoca era ispettore onorario ai Monumenti, il quale non solo si prodiga per le attività di scavo a Morlungo e Caldevigo, recuperando altri importanti dati sulla società del Veneti antichi, ma si impegna inoltre a mantenere viva l'attenzione e le cure del Museo anche per i reperti di epoca successiva fino alle maioliche settecentesche, non ritenute dai più degne di interesse.

Giulia Fogolari è la prima direttrice del Museo, dal 1939 al 1963 quando diventa Soprintendente. Si occupa innanzi tutto di riorganizzare l'allestimento e i magazzini dopo gli inevitabili e dannosi mutamenti causati dalla guerra. Avvia il nuovo Inventario Generale e i restauri più urgenti, nonché attività di scavo e tutela, sempre con l'appoggio dell'assistente Giovan Battista Frescura, e organizza diverse mostre e collaborazioni con colleghi sia italiani che d'Oltralpe. Come i suoi predecessori, continua a rendere conto delle novità atestine in numerose pubblicazioni. Le succede per qualche anno alla direzione Maria Luisa Rinaldi, ugualmente impegnata nelle ricerche e nella tutela così come nel mantenimento della sede del Museo.

Seguono anni di grande impegno per portare avanti ricerche e collaborazioni con diversi enti italiani e internazionali. Anna Maria Chieco Bianchi ricopre l'incarico di Direttrice dal 1965 al 1985, apportando diversi cambiamenti negli spazi della sede, dalla creazione di una stanza appositamente dedicata ai catalogatori, all'impianto di riscaldamento centralizzato, all'acquisto dell'ala del palazzo all'epoca occupata dalle scuole elementari. Si ottengono significativi risultati per quanto riguarda lo studio dei materiali e dei contesti, anche grazie a svariate collaborazioni con studiosi esterni al Museo, italiani e internazionali. Per alcuni anni le attività di scavo sono limitate al controllo del territorio e ai saggi di verifica a causa della mancanza di fondi, già destinati alle attività inderogabili di schedatura, riordino e restauro dei materiali. La situazione critica del palazzo storico costringe il Museo a chiudere al pubblico dal 1979 al 1984 per svolgere consistenti lavori di ristrutturazione e con l'occasione si elabora un nuovo allestimento: undici sale totali che narrano il passato della città dai tempi preistorici e protostorici, al primo piano, fino all'età romana, rinascimentale e moderna, al piano terra.

Nuovi scavi e nuovi progetti iniziano con la direzione di Elisabetta Baggio Bernardoni, dal 1986, e vengono rivisti materiali e dati già in possesso del Museo, ma che riservano inaspettate sorprese. Tra questi, lo studio attento di una fistula in bronzo rivela che questa è una lamina reimpiegata iscritta con un testo probabilmente di natura pubblica, mentre una lapide romana mostra il sistema di "impaginazione" usato nell'antichità, ovvero le linee guida e le prove fatte sulla pietra prima dell'incisione definitiva (*ordinatio*). Inoltre, si rivolge maggiore attenzione ai visitatori, alle loro esigenze ed aspettative, e così si pensa ad esempio a lezioni divulgative e visite guidate, ad allestimenti esterni che coinvolgano anche gli studenti delle scuole e concerti.

Nel 1992 diventa direttrice Angela Ruta Serafini, allieva di Giulia Fogolari e già collaboratrice del Museo negli anni precedenti. Accanto alle importanti attività di ricerca e di scavo, tra cui citiamo i significativi lavori nella necropoli della Casa di Ricovero e al santuario di Meggiaro, le numerose mostre con le relative pubblicazioni e la partecipazione come sede a svariati convegni, viene profusa molta energia e creatività nella ricerca di nuovi metodi per coinvolgere il pubblico e renderlo partecipe delle conoscenze che nel Museo sono custodite e generate. Ricordiamo, a titolo di esempio, alcuni allestimenti alternativi, come la ricostruzione di una pira funebre per la mostra ...*"presso l'Adige ridente"*... (1998-1999) e le attività didattiche per bambini e ragazzi, oggi un appuntamento fisso dell'estate con i campi di *Archeobaleno*. Queste attività sempre più numerose, impossibili da elencare appropriatamente in questa sede, fanno sì che molte persone "non addette ai lavori" si avvicinino al Museo e alle sue collezioni, che sono "al servizio della società e del suo sviluppo" per comunicare le scoperte e la conoscenza di cui sono testimoni e custodi. A tale scopo, si è prestata particolare attenzione al modo e ai mezzi con cui si comunica ad un pubblico che viene riconosciuto come composito, per provenienza (parlante altre lingue), per conoscenze pregresse (dovute all'età e al proprio percorso personale), per interessi ecc., realizzando ad esempio diverse schede, più o meno approfondite, in più lingue, alcune dedicate nello specifico ai bambini, audioguide e filmati.

4.2 La sede di Palazzo Mocenigo

Il palazzo viene costruito alla fine del '500 nell'area del castello medievale ormai in rovina, di cui ingloba parte delle mura. Composto di due ali simmetriche "ad L" e situato lungo l'asse di ingresso della Porta Vecchia, da questo momento esso diviene un punto di riferimento architettonico e visivo nella città. Dapprima proprietà di una nobile famiglia veneziana, si componeva di molti ambienti, alcuni dei quali conservano ancora oggi parti di affreschi eseguiti da Giulio Carpioni. Con la fine del '700 un devastante incendio distrugge l'intera ala orientale, di cui non rimane traccia se non nei disegni, e i restanti spazi del palazzo, passato di proprietà, sono destinati a scuderie, magazzini e altre funzioni simili. L'edificio viene quindi ampiamente modificato dall'ing. Serafini negli ultimi anni dell'800, al fine di destinare l'ala ovest alle scuole elementari, mentre nella restante parte dello stabile ha da poco trovato sede il Museo Nazionale Atestino. I suoi interventi comportano un'estesa ricostruzione prettamente a carattere funzionale, senza tener conto del valore storico-architettonico del palazzo¹⁵⁹: lo scalone viene demolito e ricostruito; i solai rinforzati con soluzioni che danneggiano parte degli affreschi, peraltro intonacati numerose volte; vani per finestre e porte vengono aperti in modo regolare sul fronte dell'edificio; si pone rimedio ad una serie di problematiche di staticità che non mancano però di ripresentarsi.

A partire dagli anni '70 le scuole vengono trasferite e il palazzo storico diventa proprietà dello Stato. Si fa sempre più pressante la necessità di risolvere i problemi strutturali dell'edificio, tanto che resta chiuso per lavori dal '79 all'85. Inoltre, le attività sempre più numerose di raccolta, catalogazione e restauro dei materiali, nonché quelle di studio ed esposizione degli stessi, richiedono spazi appositamente attrezzati e funzionali, non presenti all'epoca in museo. Il progetto di restauro che viene quindi avviato cerca di recuperare la funzionalità degli ambienti pur nel rispetto e, dove possibile, nel recupero delle testimonianze del suo passato architettonico. Gli scavi nei seminterrati, ad esempio, oltre a permettere di realizzare delle sottofondazioni che stabilizzino l'edificio, vengono ristrutturati e musealizzati per mantenere visibili le diverse fasi di un complesso dalla storia secolare. Con questo progetto si riserva particolare attenzione alle esigenze di quotidiana gestione del museo, dagli spazi per i magazzini, a quelli per il personale e gli studiosi, alle necessità della crescente esposizione e dei visitatori. Il Museo in quanto

¹⁵⁹ PIZZETTA 2002, p. 130.

edificio risulta quindi in costante, sebbene a volte lento, miglioramento, con la prospettiva di renderlo all'altezza del ruolo che ricopre fin dalla sua fondazione come punto di riferimento per la ricerca e lo scambio di conoscenze.

4.3 Il Museo oggi

Ad oggi il visitatore viene accolto in un atrio d'ingresso in cui si trovano la biglietteria e l'adiacente deposito per borse e zaini, una bacheca che espone le principali pubblicazioni relative a Este e un video che introduce alle credenze dei Veneti antichi. L'esposizione¹⁶⁰ occupa il piano terra e parte del primo piano dello stabile, rispettivamente con la sezione romana e moderna e quella protostorica; questa suddivisione è stata ereditata dalle esposizioni precedenti e anche le tematiche delle varie sale sono rimaste in buona parte immutate, mentre reperti e didascalie sono stato aggiornati nel tempo. La visita inizia dal piano superiore, che si articola in cinque sale divise per cronologia e poi per temi: ad una prima sala sui reperti preistorici segue il racconto dei vari aspetti della vita dei Veneti antichi, concentrandosi dapprima sugli abitati, a seguire le necropoli e i santuari atestini, per concludere con una sala dedicata ad alcune rilevanti sepolture relative ad altri insediamenti del territorio. Scendendo al piano terra e passando di nuovo per l'ingresso si accede ad una prima sala dove sono esposti alcuni reperti che attestano la fase di romanizzazione, mentre i temi scelti per le sale successive di epoca prettamente romana sono la vita pubblica, le necropoli, la vita privata e, infine, una sala dedicata all'età medievale e moderna.

L'allestimento organizza i materiali secondo il criterio cronologico e, all'interno di questo, individua dei macro-temi che approfondisce ricostruendo, se possibile, i singoli contesti; questa logica è particolarmente evidente, ad esempio, nelle necropoli, dove singole vetrine sono dedicate a singole tombe.

I materiali sono conservati in vetrine dalla base grigia lucida, sospese o appoggiate a terra, che uniformano lo stile delle sale, mentre all'interno lo sfondo della vetrina è chiaro ed eventualmente inframezzato da scaffali in vetro, posizionabili su varie altezze; l'illuminazione è di solito interna alla vetrina. I singoli pezzi sono posti su supporti in plexiglas o legno chiaro, ciascuno fatto su misura. Supporti particolari sono riservati a pezzi di grandi dimensioni, come lapidi, cippi, anfore ed elementi architettonici. L'apparato esplicativo si compone di schede mobili in quattro lingue poste all'inizio di ogni sala e ogni vetrina presenta, al suo interno, un ulteriore pannello in italiano che fornisce informazioni riguardo agli specifici reperti in essa contenuti. Le audioguide,

¹⁶⁰ <http://www.atestino.beniculturali.it/index.php?it/150/la-visita-al-museo>

molto apprezzate, sono un ulteriore strumento di facile utilizzo e si attivano grazie ad un QR code, anch'esso all'ingresso di ogni sala. Si possono richiedere, inoltre, pieghevoli e guide stampate che accompagnino la visita e si possono prenotare visite guidate e attività didattiche specifiche per le scuole, da svolgere in un'aula dedicata.

5. La nuova proposta di allestimento

5.1 TripAdvisor per un'analisi dei visitatori

Come già detto in precedenza, per poter comunicare efficacemente è importante conoscere il meglio possibile i propri interlocutori, in questo caso il pubblico del Museo. Le indagini sui visitatori sono studi laboriosi e complessi, che prevedono strumenti specifici per la raccolta dei dati, quali questionari, interviste, osservazioni dirette. Non avendo a disposizione dati aggiornati, in questa sede si è utilizzato un metodo di indagine di recente sperimentazione il quale, anche se con i suoi limiti, può quantomeno fornire delle linee-guida generali per comprendere l'opinione dei visitatori in merito all'esperienza in Museo.

La metodologia in questione consiste nell'analisi delle recensioni del noto sito web TripAdvisor, prendendo a modello studi simili effettuati a partire dal 2015 sia in Nord America che in Europa¹⁶¹. Nel caso di un considerevole ammontare di dati, grazie ad un software appositamente programmato si utilizza il *topic modelling*, ovvero vengono selezionati singoli termini o gruppi di parole considerati significativi i quali permettono poi di raggruppare le recensioni in gruppi divisi per temi; il passaggio successivo consiste nella lettura delle recensioni organizzate secondo i temi di interesse e la seguente analisi delle informazioni ottenute. Così, definendo come significante la parola "bambini", il software raggrupperà tutte quelle recensioni che contengono questo termine e l'operatore potrà quindi leggere tutto ciò che i visitatori hanno scritto di positivo e negativo riguardo alla questione "bambini" in museo.

I vantaggi di questo metodo consistono nel poter accedere (gratuitamente) ad una grande quantità di informazioni direttamente fornite dai visitatori, quindi non mediate e riferite a tutti gli aspetti della visita, compresi alcuni strettamente tecnici come le file all'ingresso, le condizioni dei bagni, la difficoltà di trovare la sede ecc. Questo ampio ventaglio di commenti è uno spunto prezioso per i professionisti e gli operatori; tuttavia, bisogna essere consapevoli dei limiti di questo sistema, poiché il dato resta comunque parziale e rischia di essere non rappresentativo di alcuni fattori, ad esempio quello demografico, in quanto non analizza i visitatori ma la loro opinione sulla visita e sul museo¹⁶².

¹⁶¹ ALEXANDER, BLANK, HALE 2018, p. 157.

¹⁶² Ibidem, p. 164.

È piuttosto evidente come questo metodo sia più rappresentativo se applicato a grandi quantità di dati, tuttavia, anche nel caso del Museo Nazionale Atestino si è riscontrata una certa utilità nell'analizzare le recensioni. Dato il loro numero limitato (136 recensioni aggiornate a gennaio 2020), tutti i commenti sono stati letti integralmente. Volendo considerare un ampio spettro delle tematiche presenti in ogni categoria di voto (eccellente, molto buono, nella media, scarso, pessimo), sono stati inseriti nell'elenco riportato di seguito anche pareri meno frequenti; ne consegue che le opinioni meno ricorrenti e quelle dei gruppi meno numerosi tendano ad essere sovrarappresentate.

Ciascuno dei cinque livelli di valutazione è seguito dal numero di utenti che ha assegnato quel voto. Nella colonna di destra sono elencati i temi citati nelle recensioni, preceduti da un punto pieno se valutati come elementi positivi, da un punto vuoto se considerati negativi.

Voto	Recensioni
Eccellente: 89	<ul style="list-style-type: none"> ● Museo molto ricco di pezzi, anche di pregio ● Spiegazioni chiare; buona l'audioguida (ma più comoda con le cuffie; a volte non funziona) ● Prezzo basso ● Museo ordinato e pulito ● Personale gentile ● Varie iniziative anche all'esterno del museo e che coinvolgono la scuola (suggerimento: integrare il percorso con pannelli in giro per la città che descrivano Este antica) ● Bel palazzo storico come sede del museo ○ Pannelli solo in italiano; poche info in altre lingue ○ Assenza di sedie e panche ○ Assenza di un bookshop
Molto buono: 39	<ul style="list-style-type: none"> ● Reperti di pregio ● Allestimento classico, chiare le spiegazioni (schede di sala utili perché multilingue); apprezzate le audioguide, comprese nel prezzo ● Bel palazzo storico come sede del museo, con terrazza panoramica ● Personale gentile, ma nessuno parla inglese ○ Piccole dimensioni ○ Scolaresche rumorose durante la settimana

Nella media: 6	<ul style="list-style-type: none"> • Reperti paleoveneti di pregio • Allestimento classico, chiare le spiegazioni • Prezzo basso • Bel palazzo storico come sede del museo, con terrazza panoramica <ul style="list-style-type: none"> ○ Piccole dimensioni ○ Molto caldo d'estate ○ Reperti romani non significativi ○ "Personale di controllo" mette a disagio
Scarso. 1	Mostra <i>Meraviglie dello stato di Chu</i> : deludente causa pochi pezzi e non interessanti
Pessimo: 1	Nessuna informazione sulla mostra <i>Este in fiore 2014</i>
TOT: 136: 4,5/5	

Dai dati riportati nella tabella si riscontra che la maggior parte dei visitatori è molto soddisfatta dell'esperienza di visita e apprezza sia la qualità dei reperti che la chiarezza dell'esposizione, in particolare con il supporto delle audioguide. Il basso costo di ingresso e la sede del Museo, un palazzo storico in centro con relativo parco, sono altri due fattori che ricorrono come positivi. Diverse le opinioni sul personale di sala, anche se in prevalenza positive, mentre tra i suggerimenti sono elencati i pannelli in più lingue e un ampliamento delle esposizioni; infatti, diverse recensioni esprimono una certa delusione per le dimensioni ridotte del museo.

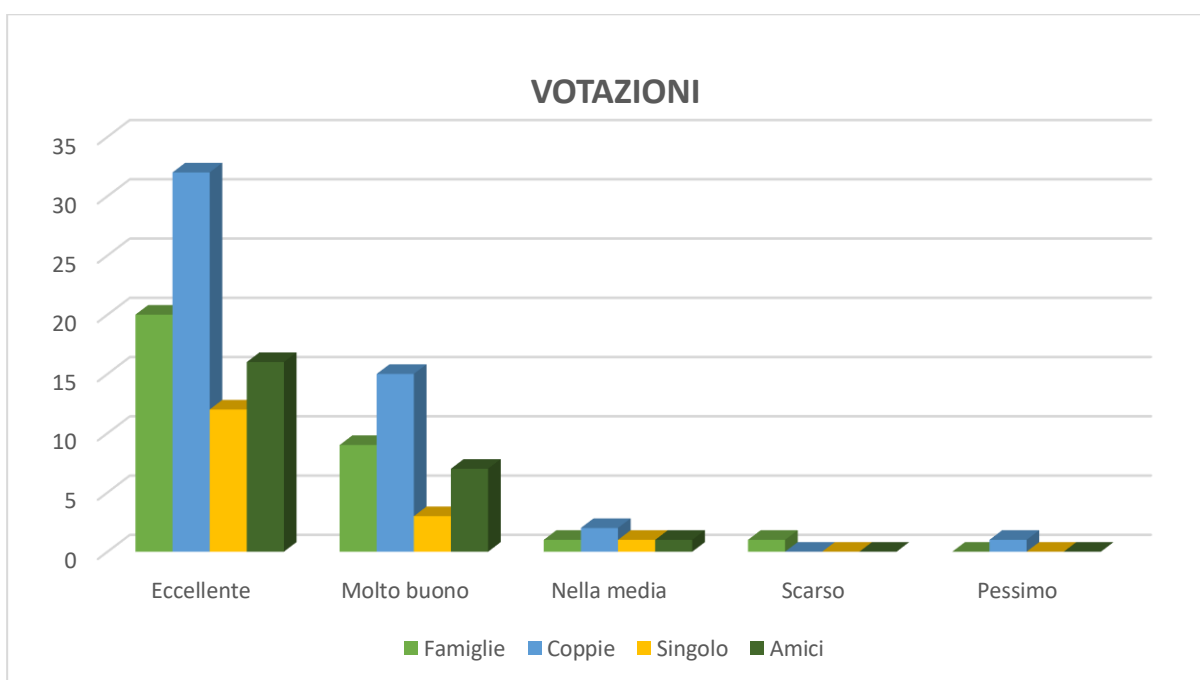


Figura 24. Risultati delle votazioni dei visitatori su TripAdvisor.

Pur non fornendo indicazioni specifiche sulle componenti demografiche, le opzioni di filtro integrate nel sito web permettono di estrapolare alcuni dati riguardo ai visitatori.

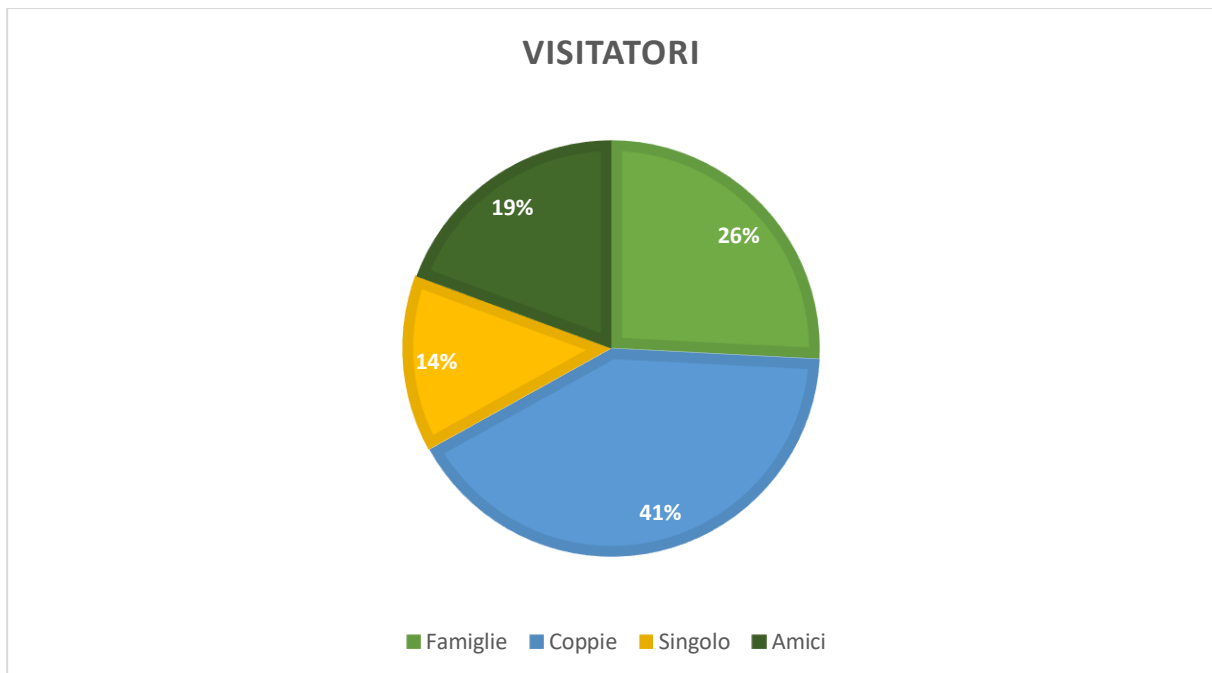


Figura 25. Composizione del pubblico sulla base dei dati di TripAdvisor.

Vediamo quindi che tra chi ha lasciato un commento prevalgono nettamente le coppie, mentre le successive categorie più numerose sono le famiglie e i gruppi di amici; una discreta percentuale di persone visita invece il museo da sola. Dal personale del museo è stato riferito, inoltre, che molte scolaresche visitano il Museo in occasione delle gite scolastiche e quindi la percentuale di bambini e giovanissimi non è rispecchiata dal grafico.

È difficile definire la provenienza dei visitatori, in quanto non tutti i profili mostrano il luogo di origine, tuttavia, basandosi sulle lingue in cui sono scritti i commenti si riscontra che la maggior parte dei visitatori è italiana (127 recensioni); seguono le recensioni in inglese (8), francese (1), tedesco (1) e olandese (1). Sottolineiamo che questa composizione non rispecchia la provenienza dei visitatori, poiché alcune delle recensioni in inglese sono state scritte da profili che indicano come luogo d'origine Paesi non anglofoni, come la Romania e la stessa Italia.

Ai fini della proposta espositiva che è il tema di questo lavoro, i dati sopra riportati sono stati utili per delineare, seppur in modo approssimativo, la composizione dei visitatori del Museo e per comprendere cosa apprezzino dell'allestimento e delle collezioni. Si è quindi cercato di tenere in considerazione queste indicazioni per il nuovo allestimento della Sala IV, fermo restando che perché sia completo occorre l'apporto di specialisti di altri settori, quali architetti, grafici e tecnici.

Il presente elaborato si propone di presentare una nuova logica di allestimento per la sala IV, dedicata ai santuari veneti. La scelta della sala è stata dettata dal fatto che negli ultimi anni sono state acquisite nuove importanti informazioni riguardanti i luoghi di culto e si è pensato quindi di aggiornare l'allestimento. Date le competenze di chi scrive, il lavoro si è focalizzato sulla selezione dei materiali e sulla loro organizzazione museologica, quindi sui criteri di esposizione legati ai significati archeologici. A queste si aggiunge una bozza della collocazione delle nuove vetrine e dei reperti monumentali, con alcune indicazioni museografiche che si ritengono utili alla comprensione dei criteri museologici. L'apparato grafico e didascalico non è stato realizzato nei suoi contenuti, in quanto è strettamente legato agli aspetti museografici, qui non trattati in modo sufficientemente approfondito, e richiede competenze specialistiche.

5.2 Allestimento attuale

La Sala IV è uno spazio rettangolare di ca. 8,5x7 metri, collocato tra la sala dedicata all'abitato e quella riservata alle necropoli del territorio atestino. La parete meridionale (a sinistra per chi entra) è occupata da due ampie finestre, l'accesso alla sala è ubicato nella parete Est e quello alla sala successiva nella parete Ovest. Tutte le pareti sono occupate da vetrine e supporti che espongono principalmente i materiali provenienti dal santuario di Reitia, fonte più cospicua di ritrovamenti. L'esposizione segue un macro-criterio tipologico, ovvero gli oggetti sono divisi nelle vetrine in base alla tipologia di appartenenza, e all'interno di esso si delinea, dove possibile, lo sviluppo cronologico. Per gli obiettivi di questo lavoro non è necessario dilungarsi riguardo al contenuto delle singole vetrine, perciò si riassume brevemente il materiale dell'esposizione al fine di chiarire la logica secondo cui è stata pensata la collocazione degli oggetti.

Percorrendo la sala in senso antiorario il visitatore osserva in un'ampia vetrina ad L (**vetrina 1**) gli oggetti fittili, dalle ceramiche protostoriche di varie tipologie e le relative rese miniaturistiche, ad alcuni esempi di ceramica romana e i vari strumenti per la filatura, pesi da telaio, fusaiole, rocchetti. Segue una "parete attrezzata" (**parete attrezzata + vetrina 2**), ossia un apposito supporto in metallo composto di una base e di una parete con dei sostegni e delle guide per reggere principalmente gli elementi lapidei, ossia le basi iscritte per i bronzetti, le due colonne e il capitello del tempio di II-I a.C., le tre parti di balaustra (?); fanno eccezione il frammento di busto in terracotta di dimensioni simili al vero e una vetrinetta, contenente alcuni bronzetti infissi in una base in pietra¹⁶³ e altri di dimensioni maggiori della norma. Simmetrica alla vetrina 1, la **vetrina 3**, anch'essa a L, completa questa prima metà della sala; contiene grossomodo gli oggetti in metallo, in netta prevalenza bronzo, raggruppati in categorie di semplice identificazione: pinzette per la cura personale, ornamenti, lamine di scarto, ganci, anse ed altri elementi funzionali o particolari, quali alcuni elementi di carro; si aggiungono conchiglie, perle in vetro e ambra, balsamari. Alcuni di questi oggetti mostrano diverse varianti, al fine di evidenziare la presenza di devoti alloctoni, come mostrato dalle armille

¹⁶³ CHIECO BIANCHI 2002, pp. 24-25: la ricostruzione del gruppo di bronzetti che si osserva in museo è frutto di un ripensamento del precedente restauro; comunque, la base è certamente pertinente solo ad una delle statuette.

celtiche, oppure l'evoluzione cronologica, come nel caso delle fibule, delle quali sono stati scelti pochi esempi per ogni tipo, ordinati dal più antico al più recente.

Si passa poi ai votivi per destinazione, divisi anch'essi per macrocategorie. La **vetrina 4** è destinata ai bronzetti nelle loro varie fogge, fissati su lastre di plexiglass trasparente e collocati in basi appositamente create in legno chiaro. Trovano posto accanto alle statuette romane di Eracle e Minerva anche due frammenti raffiguranti la stessa dea in terracotta e pietra, evidentemente privilegiando il significato -l'essere anch'esse statuette di divinità- rispetto al materiale, diverso dal bronzo tipico per queste offerte. L'esposizione prosegue con una vetrina **(5)** dedicata ai restanti votivi, principalmente votivi anatomici, in lamina, a fusione piena e in terracotta, oppure scudi, armi verosimilmente appartenute ai bronzetti, dischi decorati, palette in bronzo e monete. Due vetrine non addossate al muro **(6 e 7)** ospitano e danno risalto agli strumenti scrittori, lasciando ampio spazio agli stili iscritti, e ad alcune lamine figurate, cercando di rendere conto delle diversità nelle raffigurazioni.

Il percorso all'interno della sala si conclude con uno spazio dedicato ad alcuni reperti significativi provenienti dai santuari di Caldevigo, Meggiaro e Morlungo (**vetrina 8**), nella fattispecie, alcune lamine figurate, alcuni dischi decorati e scudi, dei bronzetti, i votivi fallici e la lamina iscritta dal sacello di Meggiaro.

L'apparato esplicativo che accompagna il percorso si compone delle schede di sala multilingue, poste all'ingresso, e di ulteriori pannelli in italiano posti all'interno delle vetrine. Questi includono quasi sempre un testo affiancato da una grafica utile a completare le informazioni scritte. Altre grafiche a scopo decorativo ed esemplificativo sono quelle che affiancano la parete attrezzata, le quali riproducono in grande formato le raffigurazioni di due lamine, una con un guerriero e l'altra con una donna riccamente vestita. Come nelle altre sale, sullo stesso supporto delle schede di sala si trova anche il codice QR per avviare l'audioguida.

5.3 Premesse al nuovo allestimento

Ciò che si intende mostrare ai visitatori attraverso il nuovo, ipotetico, allestimento è una panoramica sui santuari atestini, andando dal generale al particolare. Infatti, percorrendo la sala si può venire a conoscenza innanzitutto della disposizione dei luoghi di culto attorno alla città, tale da formare una sorta di anello che ne segna (e forse protegge) i confini. In secondo luogo, avvicinandosi alle vetrine si possono leggere i nomi di tutte le divinità adorate, eccetto per il sito di Morlungo, e osservando i diversi votivi ci si rende conto delle differenze, come delle somiglianze, tra le tipologie di dediche, e quindi probabilmente di culti, tra i vari santuari. Più che sulle caratteristiche dei votivi, si cerca di ricostruire una visione d'insieme e delle possibili azioni che coinvolgevano gli oggetti, unici testimoni rimasti della cultura che chi entra in Museo vorrebbe conoscere: così, ad esempio, alcune fibule del santuario di Reitia accompagnano dei tessuti, come si pensa potesse accadere nell'antichità, e alcune delle ceramiche del pozzo di Meggiaro sono deposte sul fondo di una vetrina a cui ci si affaccia dall'alto, come un vero pozzo. A queste informazioni si aggiunge l'ordine cronologico del percorso che, svolgendosi in senso orario, mostra l'evoluzione dei reperti per ciascun santuario dal periodo più antico al più recente; tuttavia, chi volesse osservare le vetrine camminando in senso antiorario non avrebbe grandi difficoltà, poiché vedrebbe semplicemente il racconto a ritroso, dalle fasi di romanizzazione a quelle venete.

Per veicolare queste informazioni si propongono diversi mezzi. Per suggerire la topografia si è cercato, nei limiti del possibile, di posizionare i reperti di ogni santuario nel punto cardinale corrispondente alla posizione del sito reale e a ciascuno di essi è stato assegnato un colore, in modo che sia immediato distinguere l'appartenenza dei reperti. In ogni vetrina è presente almeno un pannello esplicativo con il testo¹⁶⁴ bilingue italiano-inglese e da una parte grafica, sia essa una ricostruzione o altro riferibile al contenuto della vetrina. Le didascalie sono ridotte al minimo in quanto a numero, dal momento che si prevede di indicare nomi e funzioni degli oggetti nei pannelli generali; tuttavia, per alcuni reperti come quelli iscritti, si pensa sia opportuno creare delle didascalie specifiche che aiutino la comprensione e permettano un approfondimento. Particolari novità rispetto all'allestimento precedente sono i video, come è spiegato nello specifico più

¹⁶⁴ Per i parametri dei testi in ambito museale si vedano i capitoli corrispondenti in DA MILANO, SCIACCHITANO 2015.

avanti, e la possibilità di toccare una ricostruzione in legno delle tavolette scritte. L'esperienza dinamica del video e quella tattile del materiale scritto hanno l'obiettivo di diversificare almeno in parte le modalità di apprendimento e di fornire delle opportunità per alleggerire la fatica della visita con degli "intervalli" che interrompono momentaneamente l'osservazione dei reperti (e la lettura delle spiegazioni); i contenuti sono comunque pertinenti al tema dell'esposizione e fungono da complemento a quanto raccontato con altri mezzi. Sempre allo scopo di permettere ai visitatori di riposarsi, una seduta circolare è posizionata di fronte alla vetrina 1, cosicché sia possibile sedersi e allo stesso tempo osservare alcuni reperti. Infine, le nuove tracce delle audioguide si integrano nella narrazione complessiva del Museo, nel segno della continuità e dell'utilizzo di uno strumento molto apprezzato dai visitatori.

Questi suggerimenti sia di tipo museografico che museologico costituiscono una proposta che dovrebbe in ogni caso essere adattata e discussa con altri specialisti, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto museografico, dalle dimensioni esatte delle mensole nelle vetrine alla gradazione dei colori delle vetrine.

5.4 La nuova proposta di allestimento

Nella nuova proposta di allestimento, dal punto di vista museografico, si è pensato di mantenere lo stile delle vetrine in accordo con quello delle altre sale, perciò si conserva il modello con le basi in metallo grigio scuro sormontate da vetri senza montanti. A differenza di quelle attuali tutte sospese da terra, eccetto la 6 e la 7, si propone di inserire alcune vetrine che arrivano fino a terra, così da ottenere più spazio e poter ricostruire, tramite soluzioni grafiche specifiche, le dimensioni di alcuni reperti, in particolare ceramiche. Gli scaffali interni rimangono in vetro e vengono riutilizzati i supporti in legno e plexiglass, cercando tuttavia di sostituire il più possibile quelli in metacrilato con altri in materiale naturale, al fine di ricollocare i votivi su supporti più plausibili, almeno nel materiale; questa soluzione non ha alcuna pretesa di essere una ricostruzione, la quale non sarebbe peraltro possibile dal momento che non ci sono sufficienti dati a disposizione. Un ulteriore accorgimento è quello di utilizzare colori diversi per distinguere immediatamente i vari santuari. A differenza di allestimenti come quello del Museo di

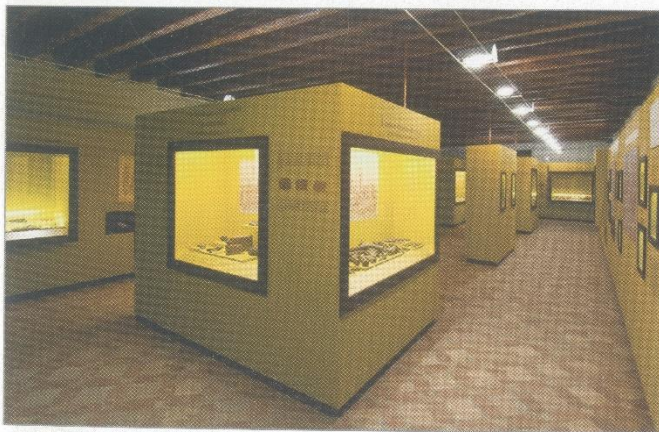


Figura 26. Sala del Museo Archeologico Nazionale di Adria
(*Archeomusei*, p. 158, tav. 5b).

Adria, dove le intere vetrine sono di colori differenti in base ai temi trattati, al fine di agevolare il visitatore nell'orientarsi nel macro-percorso dell'intera visita, nel caso di Este si vuole sì facilitare la comprensione delle collezioni, ma con meno impatto visivo, così da mantenere lo stile della sala in linea con quello del percorso complessivo.

Quindi, solo i pannelli dello sfondo e le basi interne delle vetrine sono colorati, preferibilmente in toni tenui, in modo da far risaltare i molti bronzi scuri.

Nell'allestimento proposto in questa sede si intende adottare una logica diversa rispetto a quella dell'esposizione attuale. Innanzitutto, la disposizione dei materiali vuole rispecchiare, per quanto possibile, la collocazione topografica dei santuari attorno alla città, sfruttando il fatto che la sala è orientata secondo i punti cardinali. Il santuario di Reitia è quindi esposto nella porzione meridionale della sala, come il fondo Baratella è a SE rispetto a Este; i santuari di Casale, Caldevigo e Morlungo, rispettivamente a NO, Nord e SO della città, sono posizionati in un'unica vetrina sulla parete settentrionale, avendo

restituito una quantità ridotta di reperti. Il resto della parete Nord e di quella orientale sono invece riservate a Meggiaro, santuario a NE del centro abitato. Tale scelta si basa sul fatto che la posizione dei luoghi sacri attorno all'insediamento, come a formare un anello "protettivo", è significativo a livello simbolico¹⁶⁵. Si cerca quindi con questa soluzione di suggerire all'interno dello spazio del Museo la corrispondenza topografica nel territorio, sebbene per ragioni di spazio non ci si possa attenere scrupolosamente a questo criterio, come avviene nel caso dei reperti di Morlungo, posizionati nella vetrina settentrionale. All'interno di questa macro-disposizione si segue poi un criterio cronologico nel caso di Reitia e stratigrafico per Meggiaro.

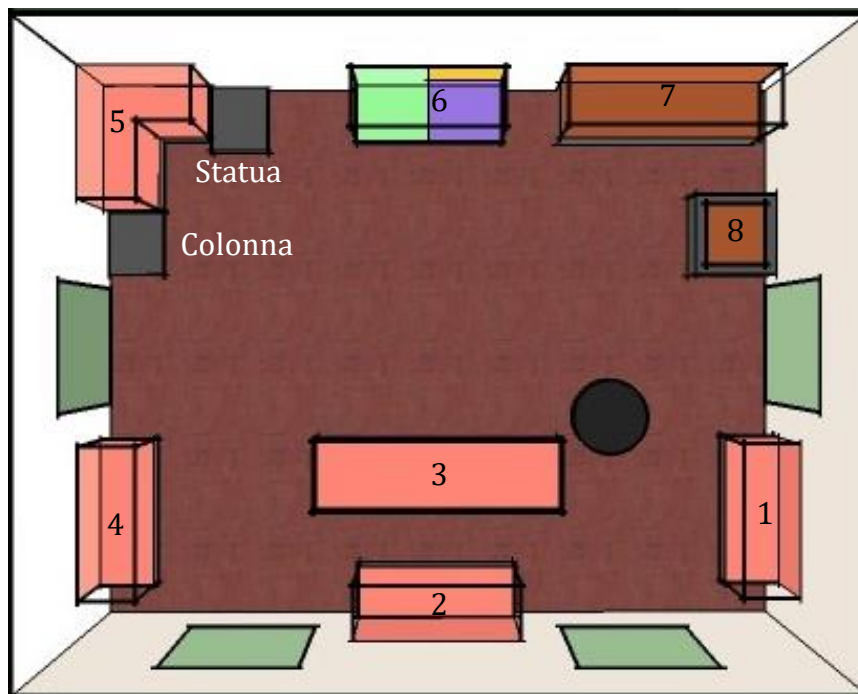


Figura 27. Pianta dell'ipotesi di allestimento con indicati i numeri delle vetrine e la destinazione dei supporti.

Vetrina 1 - Il sito del X-IX a.C. e la nascita del santuario di Reitia

Seguendo il percorso in senso orario, la vetrina 1 presenta i reperti delle prime fasi di utilizzo del sito del fondo Baratella fino alla fine del VI secolo. Si accenna al fatto che nel IX secolo a.C. vi fossero forse delle abitazioni, per poi divenire, con la seconda metà-fine del VII a.C. un luogo di culto. La vetrina è sospesa da terra, come quella attuale, e lo sfondo

¹⁶⁵ Si veda a questo proposito il paragrafo 3.1.

è di una tonalità rosa-salmone, colore facilmente associabile al femminile e quindi all'unica dea finora nota in ambito atestino, ma di una gradazione che non renda difficilmente distinguibili i contorni di alcune ceramiche di impasto chiaro. In questo periodo il rito prevalente è quello dei pasti rituali, svolti presumibilmente all'aperto, e sono state quindi selezionate alcune ceramiche da cucina appartenenti a questa fase. Si aggiungono anche le fibule di tipo Hallstatt C datate al VII secolo, le prime attestate nel santuario.

Essendo la vetrina piuttosto grande rispetto ai materiali citati, si intende sfruttare lo spazio per posizionare sulla parete di fondo un ampio pannello esplicativo, riassumendo graficamente l'evoluzione cronologica del santuario tramite una linea del tempo opportunamente elaborata.

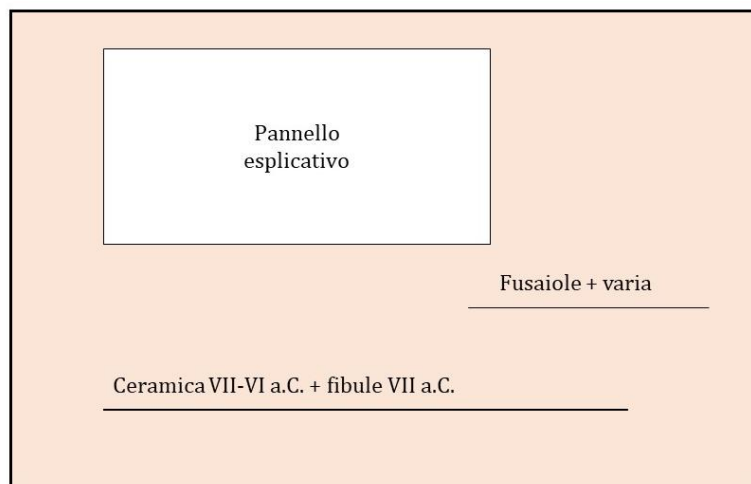


Figura 28. Vetrina 1, vista frontale.

Vetrina 2 - Il santuario di Reitia dal V al II a.C.: gli altari di ceneri

Sulla parete meridionale, tra le due ampie finestre, trova posto una sola vetrina, appoggiata a terra, lo sfondo e la base sempre rosa-salmone. Questa sezione, comprendente anche le vetrine 3 e 4, è dedicata alla principale fase di utilizzo del santuario in epoca veneta, dal V al II a.C. Essendo un periodo molto ricco di materiali, nell'esposizione si ricorre in parte alla suddivisione tipologica e in parte ad una disposizione ricostruttiva, al fine di mostrare non solo gli oggetti ma anche il loro utilizzo nella pratica rituale. Nella presente vetrina ci si concentra sugli altari di ceneri, realizzati e utilizzati in questi secoli, e alla relativa ritualità. Nella porzione superiore della vetrina, oltre al pannello esplicativo riguardante il rituale e la fase cronologica, si posizionano gli

esemplari integri delle ceramiche nelle loro diverse tipologie, accompagnate da una breve spiegazione in forma grafica e/o testuale delle loro funzioni. Per esemplificare almeno una parte del rituale, sulla base inferiore della vetrina si ricostruisce un piccolo cumulo (in un materiale da concordare con i restauratori) che ricordi un altare, per poi disporre attorno ad esso la ceramica distrutta intenzionalmente e alcuni oggetti in bronzo; accanto a questo, si realizza un altro cumulo identico che racconti dell'ultima cerimonia svolta presso gli altari e testimoniata dalla deposizione di alcune coppe rovesciate, quasi integre¹⁶⁶. In questo modo l'osservatore, scorrendo i reperti dall'alto verso il basso, vedrebbe i materiali prima e dopo l'offerta sugli altari. Sarebbe interessante inserire in questo contesto un QR code riconoscibile dagli smartphone, opportunamente segnalato, che permettesse di guardare un breve video appositamente realizzato. Dal momento che gli smartphone sono ormai piuttosto diffusi, ogni visitatore potrebbe accedere al video autonomamente e i costi del Museo per la manutenzione di questo apparato multimediale sarebbero minimi; in ogni caso, per garantire a tutti di poter vedere il contenuto pur non utilizzando un telefono, si potrebbe dotare il personale di sala di un tablet da fornire all'occorrenza. Per un esempio di ciò che intendiamo si rimanda alla vetrina 3.

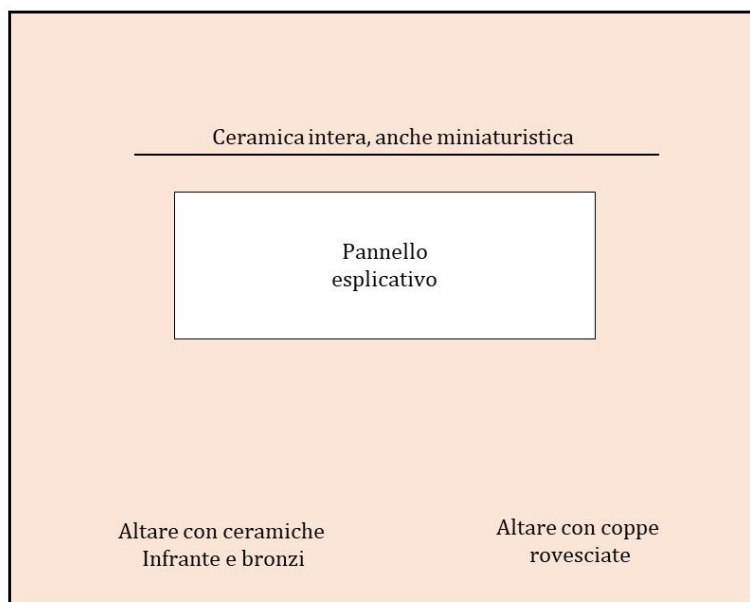


Figura 29. Vetrina 2, vista frontale.

¹⁶⁶ Questa ricostruzione della posizione degli oggetti è possibile grazie ai dati degli scavi 1987-1991: *infra*, paragrafo 3.2; ICKLER 2013, pp. 209-210.

Vetrina 3 - Il santuario di Reitia dal V al II a.C.: la scrittura, le lamine figurate e la filatura

La vetrina 3 è particolare rispetto alle altre perché non è addossata al muro, bensì si trova di fronte alla vetrina 2, spostata verso il centro della sala. La sua particolarità consiste nel fatto di essere una cassettera, infatti, oltre al piano espositivo superiore, tre cassetti occupano lo spazio sottostante fornendo ulteriore superficie per esporre i materiali. Quest'unica vetrina sostituisce le attuali vetrine 6 e 7, con il medesimo scopo; vuole infatti essere un focus sulle lamine figurate e sulla scrittura, dando risalto alle tavolette e agli stili, i quali sono gli *ex voto* maggiormente rappresentativi dell'intero santuario, data la loro importanza.

Sul piano superiore, poste poco più in alto dell'altezza di un normale tavolo e protette da una teca, si trovano insieme ad alcune decine di stili le tavolette scritte meglio conservate e più significative, occupando circa metà della superficie; l'altra metà è riservata ad alcune lamine figurate, esemplificative delle diverse rappresentazioni possibili, dai guerrieri singoli o in gruppo, alle donne ammantate, ai cavalieri. I pannelli esplicativi non sono esposti accanto agli oggetti, ma dentro il cassetto poco profondo immediatamente sottostante. Lo scopo è duplice: da un lato si vuole lasciare spazio alla componente estetica nell'esposizione immediatamente visibile e, dall'altro, si spera di incuriosire e spingere il visitatore a scegliere di aprire i cassetti per scoprire cosa contengono. La validità di questa proposta è tutta da verificare, tuttavia l'idea dei musei, e dell'archeologia, come viaggio alla scoperta dell'ignoto e del meraviglioso è abbastanza ricorrente nelle varie analisi sui pubblici e potrebbe quindi essere interessante cercare di "sfruttare" questa aspettativa.

Il secondo cassetto contiene un'altra tavoletta e altri stili, in modo da esporre ulteriori varianti di questi ultimi; accanto potrebbe esserci una ricostruzione in legno e cera di una tavoletta, parzialmente iscritta così da riprodurre gli esercizi di scrittura che si vedono sulle tavolette metalliche. La parte contenente i reperti, fissati al ripiano, è coperta da un vetro, mentre la parte con la ricostruzione ne è priva per permettere ai visitatori di toccare e prendere in mano la tavoletta in legno, comunque assicurata al cassetto. Questa scelta è dettata dalla volontà di restituire la dimensione funzionale degli oggetti e di permettere al pubblico di interagire con essi, stimolando una modalità di apprendimento più "pratica" (sarebbero interessanti in questo senso delle attività specifiche, anche brevi, integrate nel percorso di visita guidato).

L'ultimo cassetto, comunque non al livello del pavimento ma un po' rialzato, contiene altri esemplari delle lamine figurate, in modo da ampliare il numero delle diverse iconografie esposte. Anche in questo caso tutti i materiali sono fissati e protetti da un vetro; i cassetti, inoltre, sono ammortizzati in modo da non sbattere al momento della chiusura ed evitare quindi gli urti.

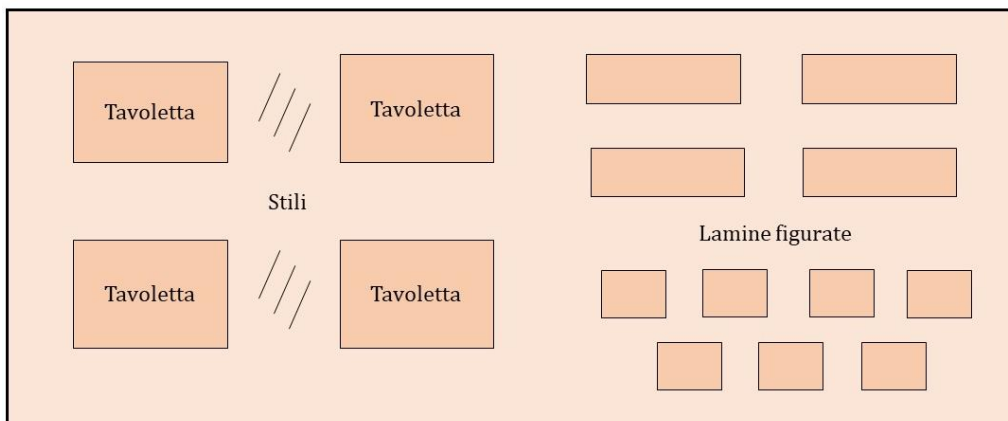


Figura 30. Vetrina 3, ripiano superiore, vista dall'alto.



Figura 31. Vetrina 3, cassetto 1; vista dall'alto.

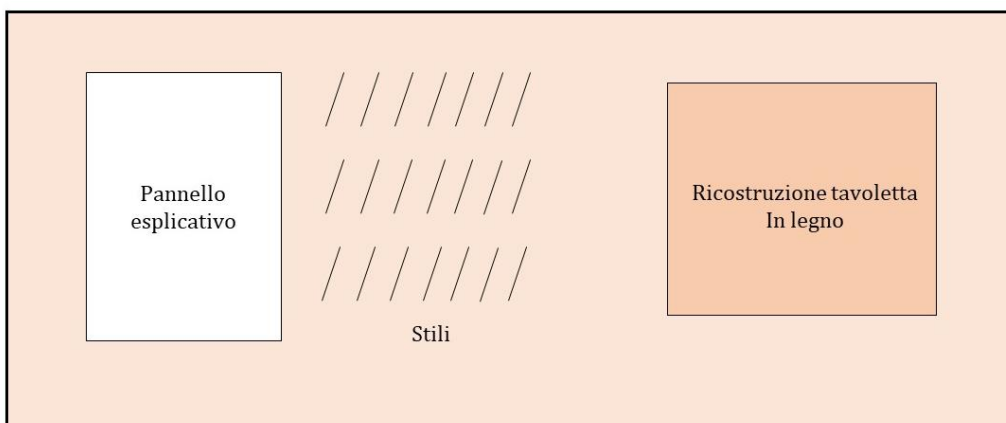


Figura 32. Vetrina 3, cassetto 2; vista dall'alto.

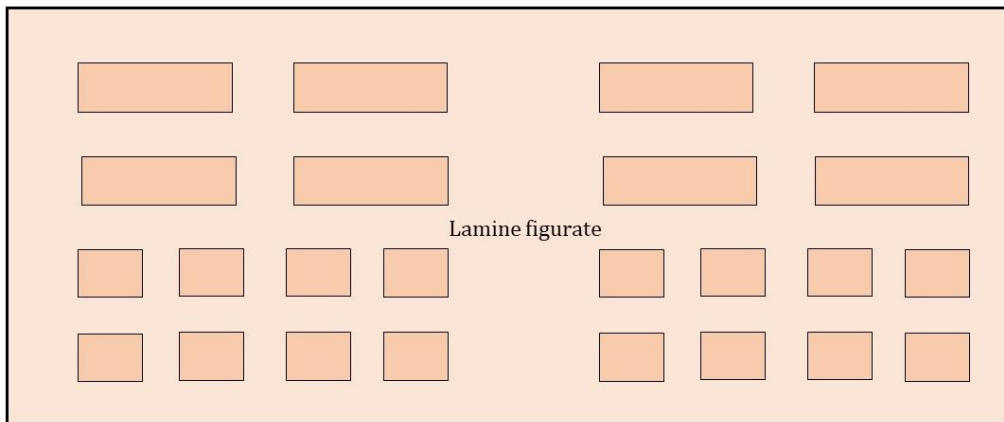


Figura 33. Vetrina 3, cassetto 3; vista dall'alto,

Vetrina 4 - Il santuario di Reitia dal V al II a.C.: i votivi per destinazione

Collocata sulla parete Ovest della sala, la vetrina 4 ospita i votivi bronzei sempre appartenenti al V-II a.C. Anch'essa una vetrina che arriva fino a terra, alla base si trovano dei rialzi di altezze differenti su cui sono fissati i pilastrini in pietra iscritti e relative didascalie. Sopra di essi, su due ripiani nella metà sinistra della vetrina, sono posizionati i bronzetti, scelti sia in base alle differenze reciproche, ad esempio un guerriero e un cavaliere, sia in base alla quantità di ciascun tipo: si vedono quindi più statuette di offerenti che di cavalieri, per rendere conto della preponderanza dei primi e della maggiore rarità dei secondi. Nella metà destra della vetrina, invece, sempre su due ripiani ma sfalsati rispetto agli altri, ci sono gli scudi, le armi miniaturistiche e i dischi decorati e più in basso i votivi anatomici. Come accennato nell'introduzione al capitolo, si propone di sostituire gli attuali sostegni trasparenti con altri in legno, più verosimili nel materiale, senza la pretesa di rappresentare una ricostruzione. L'apparato esplicativo è focalizzato sulla tipologia di votivi esposti.

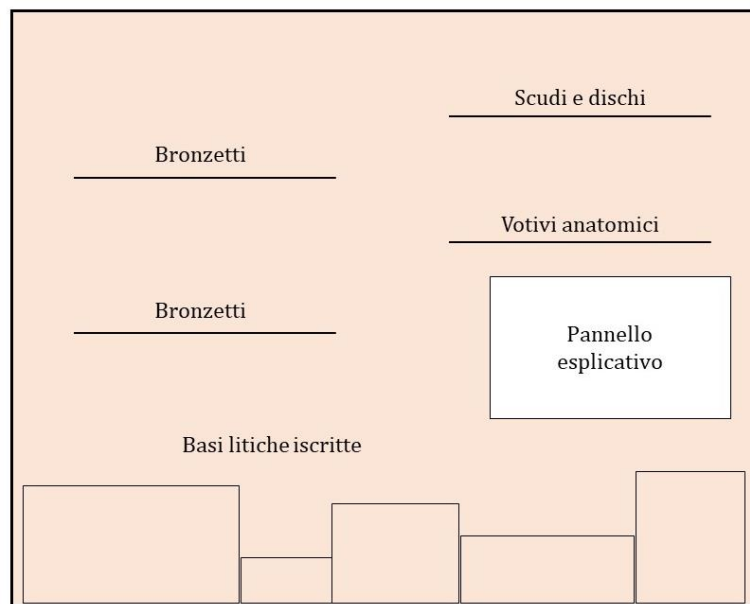


Figura 34. Vetrina 4, vista frontale.

Colonna e capitello – Il santuario di Reitia: la romanizzazione

Accanto alla porta che conduce alla Sala V, dall'altro lato rispetto alla vetrina 4, è collocata, sopra un supporto, la colonna meglio conservata di un edificio che era probabilmente una *porticus*, costruita nel II secolo a.C. Questo elemento architettonico, sormontato da un capitello pertinente allo stesso contesto, segna l'inizio della fase di romanizzazione nel santuario di Reitia. La posizione accanto alla porta ottimizza lo spazio e rimanda al fatto che anche in antico si passasse accanto alla colonna per accedere all'ambiente retrostante. Inoltre, essendo un elemento monumentale segna vistosamente il passaggio verso la romanizzazione, periodo di importanti cambiamenti tra cui la ricostruzione monumentale del santuario.

Vetrina 5 – Il santuario di Reitia: la romanizzazione

La vetrina 5 è una vetrina ad L, sospesa, e ospita i reperti provenienti dalla fase di romanizzazione. Nello scomparto adiacente alla colonna, un ampio spazio è lasciato alla grafica ricostruttiva dell'edificio di II-I a.C., a cui sono riferibili i resti architettonici, e all'inquadramento riguardante alla romanizzazione del sito; il resto dello spazio è occupato da alcuni reperti significativi per questo periodo, in particolare ornamenti, come le armille e le numerose fibule, tra cui prevalgono quelle celtiche, a testimonianza della

frequentazione diversificata a cui era soggetto il santuario. Le fibule inquadrabili in questa cronologia sono esposte appoggiate a dei tessuti, secondo l'ipotesi per cui venivano donate insieme ad essi. Accanto alle fibule sono posizionati gli strumenti per filare e tessere, al fine di suggerire il procedimento di creazione delle stoffe o delle vesti da offrire alla dea, che si suppone potesse avvenire all'interno del santuario; mentre si pensa che le fibule venissero donate insieme ai tessuti, è possibile che fusaiole, rocchetti e pesi da telaio venissero dedicati sia contestualmente sia in seguito. A proposito della filatura, proponiamo come esempio di supporto multimediale un video realizzato nell'ambito del progetto *Living Labs* per la creazione delle storie per l'app *Living Heritage*¹⁶⁷; si propone di creare video simili, accessibili tramite codici QR, che integrino la visita in modo "scherzoso" ma comunque pertinente¹⁶⁸. Viene lasciato un ripiano per le ceramiche romane e si cerca di mettere in risalto accanto ad esse i recipienti in vetro, pertinenti unicamente a questa fase.

L'altro lato della vetrina ospita invece, in basso, oggetti vari quali ganci in metallo, conchiglie, pinzette, aghi e un frammento di balaustra in pietra; i due ripiani superiori sono destinati uno alle monete e l'altro alle statuette di Eracle e Minerva, queste ultime forse *pendant* in scala ridotta della statua fittile a grandezza quasi naturale posta a destra della vetrina. L'ultimo elemento della vetrina è un pannello esplicativo con un'ipotetica grafica ricostruttiva della statua.

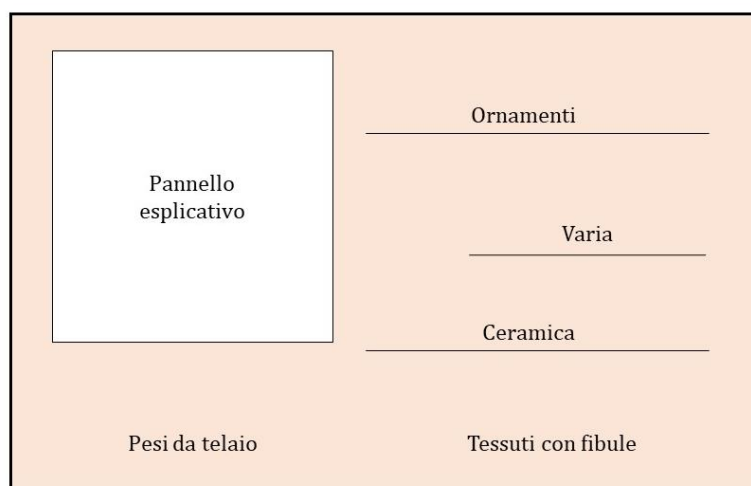


Figura 35. Vetrina 5, parete Ovest; vista frontale.

¹⁶⁷ DE FELICE 2014.

¹⁶⁸ *Fila la lana*, dalla serie *Pazzi da museo* del progetto *Living Labs*: <https://www.youtube.com/watch?v=zEzsAkLR2s4>.

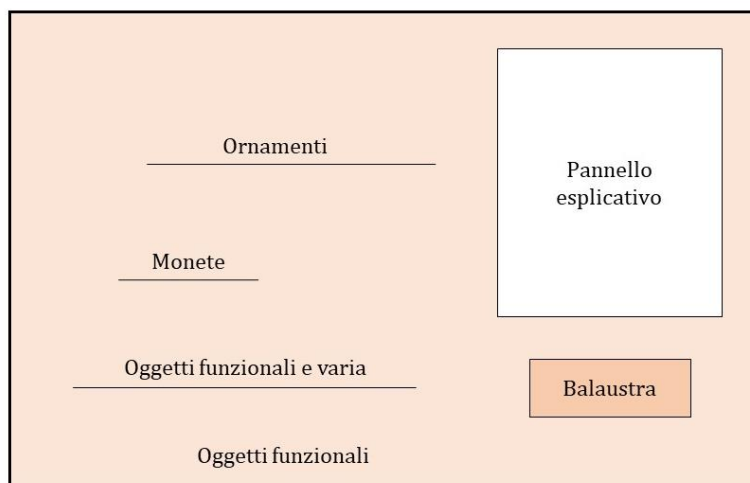


Figura 36. Vetrina 5, parete Nord; vista frontale.

Statua fittile – Il santuario di Reitia: la romanizzazione

Concludono il percorso riguardante il santuario di Reitia alcuni frammenti di una statua fittile di grandezza quasi naturale, probabilmente seduta, che si pensa potesse essere la principale divinità venerata all'interno del santuario in epoca romana. Dal momento che Pora Reitia venne assimilata a Minerva, questi frammenti sono forse da riferire ad un simulacro della dea, di cui peraltro sono presenti statuette in fittili e in metallo, anche prezioso. Purtroppo, la statua è molto frammentaria: si riconoscono la parte posteriore della testa, velata e con un segno che potrebbe essere il punto di appoggio di uno schienale, e un piede; occorre perciò creare un supporto *ad hoc* che permetta una ricostruzione attendibile e allo stesso tempo esteticamente accettabile.



Figura 37. Dea in trono e Minerva dal santuario di Reitia (Baggio Bernardoni 1992, p. 322,

Vetrina 6 – Caldevigo, Morlungo, Casale

In un'unica vetrina sono raccolti i materiali di tre differenti santuari, dal momento che il loro numero non è elevato. Per non creare confusione, la vetrina è divisa in tre scomparti chiaramente riconoscibili dai colori dello sfondo: verde per Caldevigo, a ricordare il limite con l'area boschiva; giallo per Morlungo, volendo richiamare il colore dei campi coperti di grano; lilla-violetto per Casale, in quanto si vuole far risaltare il bronzo della Coppa di Lozzo. La metà sinistra della vetrina è interamente dedicata a Caldevigo, con al centro un pannello esplicativo "contornato" da tre ripiani, rispettivamente, dal basso verso l'alto: le lamine, selezionate tra le più leggibili e in diverse varianti; la cosiddetta dea di Caldevigo; i restanti oggetti, ovvero astucci in lamina e dischi decorati. I cippi iscritti provenienti dalla zona attorno al santuario sono collocati all'esterno della vetrina, a sinistra, su supporti dedicati.

La metà destra della vetrina è ulteriormente ripartita in senso orizzontale, ciascuna sezione con un proprio pannello (i testi sono brevi, per non sovraccaricare di informazioni il visitatore). La parte superiore è dedicata a Morlungo ed espone, su due ripiani, i votivi fallici. La parte inferiore mostra solo la coppa di Lozzo, dal momento che la maggior parte dei reperti è riferibile al periodo pienamente romano, durante il quale a Casale è attestato un santuario dedicato ai Dioscuri, e sono quindi collocati al piano terra del Museo, nella sezione romana. Spetta al testo che accompagna la coppa invitare il visitatore ad approfondire la storia del santuario al piano inferiore.

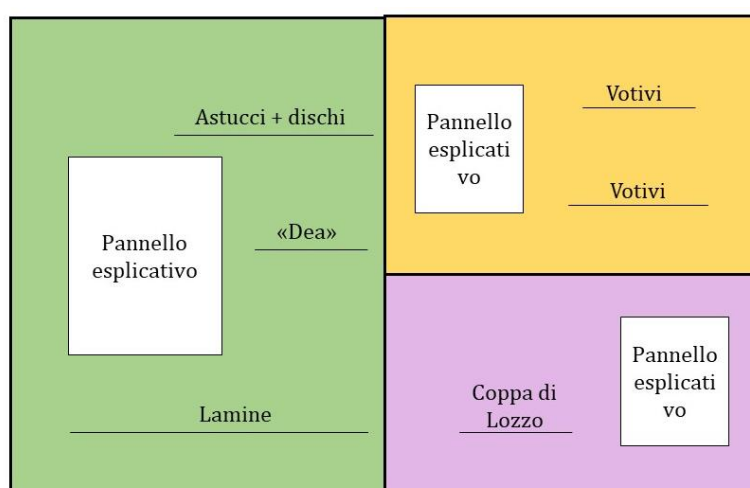


Figura 38. Vetrina 6, vista frontale.

Vetrina 7 - Meggiaro

L'ultima vetrina occupa il restante spazio della parete settentrionale e arriva fino al pavimento. Essendo dedicata al santuario scavato più di recente, e quindi con criteri stratigrafici, si è optato per una logica espositiva che rispecchi questo dato. Ad un pannello esplicativo sono quindi affiancati due ripiani che ripropongono la sequenza stratigrafica di tre US significative in quanto hanno restituito un gran numero di reperti, che peraltro coprono tutto lo spettro delle tipologie dei rinvenimenti. Le US in questione sono l'US 1020, più in alto in quanto più recente (fase V del santuario) e le US 1076 e 1108 (fase IVa), sul ripiano sottostante al precedente. Volendo riproporre visivamente l'idea dei depositi di materiali mescolati e sepolti, gli oggetti su questi scaffali sono posizionati un po' alla rinfusa, possibilmente su della sabbia o su un materiale che ne abbia l'apparenza. Data l'ingente quantità e l'importanza, a livello di significato rituale, dei resti faunistici ritrovati, sarebbe opportuno che almeno una parte venisse esposta, così da restituire un quadro più completo dei rinvenimenti; tuttavia, è necessario verificare la disponibilità dei materiali e il loro stato di conservazione. Per permettere di vedere anche gli oggetti interi, lo spazio alla base della vetrina è dedicato ai reperti integri o integrati da ricostruzioni. L'angolo sinistro della vetrina, in basso, è riservato ad una ricostruzione in scala 1:10 delle tre trachiti dell'angolo SE del sacello, significative per via delle fossette con materiali votivi scavate accanto a ciascuna di esse; i reperti si posizionano quindi in relazione alla trachite di riferimento. Il pannello sovrastante, oltre alla grafica ricostruttiva, spiega l'importanza di questi materiali come indicatori di uno specifico rituale non diversamente documentato. La parte destra della vetrina, invece, espone su due scaffali i vasi integri contenuti nel pozzo (si veda di seguito) al fine di mostrarne le diverse tipologie e

caratteristiche. Il colore per il santuario di Meggiaro e per il relativo pozzo potrebbe essere un maggesi/siena, così da richiamare il colore della terra.

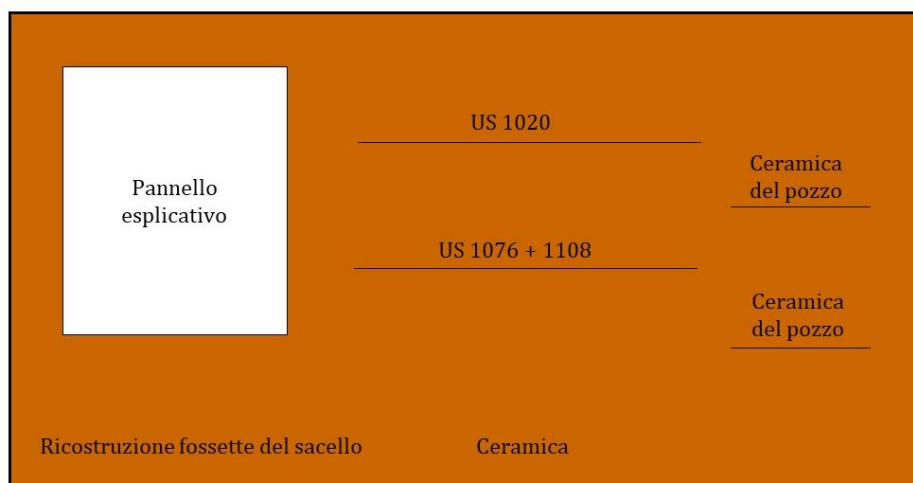


Figura 39. Vetrina 7, vista frontale.

Vetrina 8: il pozzo di Meggiaro

L'ultimo elemento dell'intera esposizione, anche in termini cronologici, per quanto riguarda il santuario di Meggiaro, riporta il visitatore alla porta sulla parete Est ed è una ricostruzione in scala ridotta del pozzo. Esso viene costruito nel IV secolo a.C., tuttavia la sua importanza in questo contesto è dovuta al fatto che è il destinatario del rituale che sancisce l'abbandono del santuario, nella seconda metà del I a.C. Il rituale svolto come ultima dedica prevedeva l'offerta di vivande gettate insieme ai recipienti all'interno del pozzo, il quale ha così restituito tazze di considerevoli dimensioni e coppe-coperchio, con morfologie particolari, in quanto realizzate appositamente a scopi rituali. Essendo un contesto dal significato rilevante, si è pensato di valorizzarlo dedicandogli una vetrina a parte, la quale ha effettivamente la foggia di un pozzo di forma quadrata, come era la struttura in antico. Posta su una base leggermente più larga, la vetrina è rivestita di pietre finte lungo i lati e chiusa sopra da una lastra di vetro, collocata più in basso rispetto ai bordi nelle "pietre", a simulare la superficie dell'acqua; all'interno, i frammenti delle tazze e delle coppe giacciono sul fondo (si può eventualmente rendere più realistica e suggestiva la ricostruzione tramite delle luci intermittenti a diversi intervalli simulino i riflessi dell'acqua). Per ovviare al fatto che in questo modo i vasi non si vedono, alcuni esemplari integri sono collocati all'interno della vetrina 7 e opportunamente segnalati.

Accanto all'istallazione, una breve didascalia accompagna un'immagine ricostruttiva del rituale.

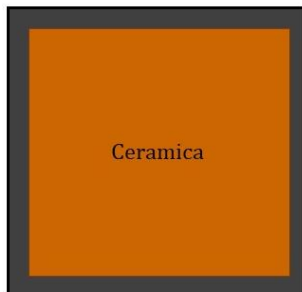
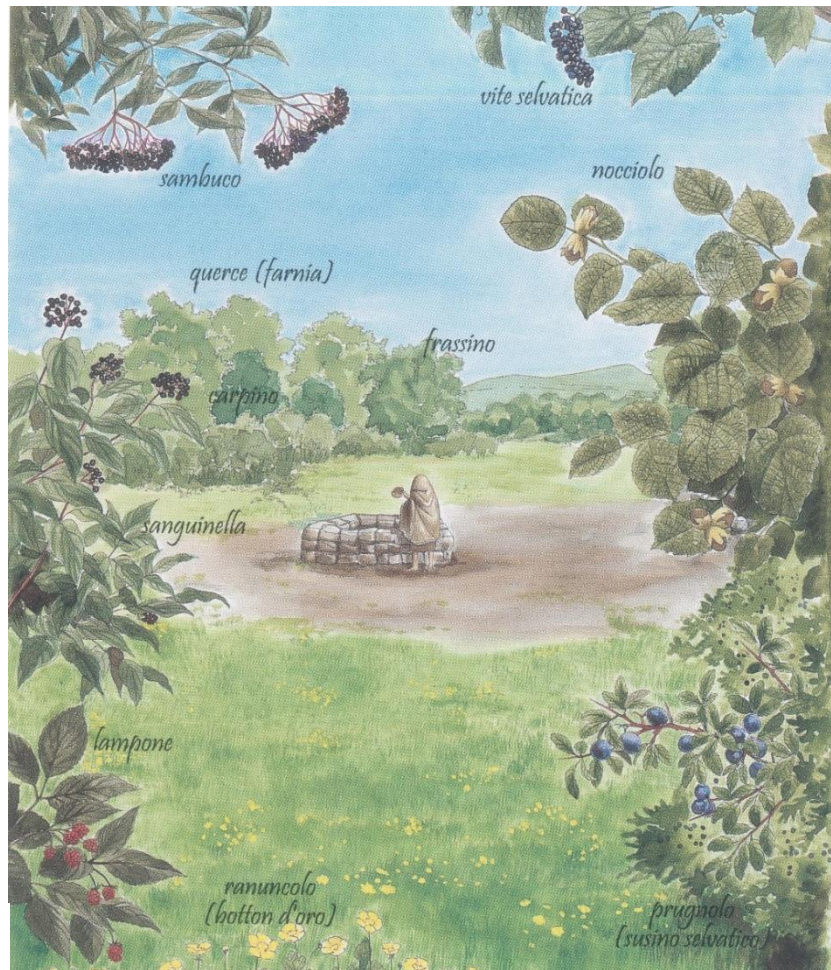


Figura 40. Vetrina del pozzo, vista dall'alto.

Figura 41. Il pozzo di Meggiaro (Ruta Serafini 2002, p. 125).



NOTA: L'Appendice riporta gli elenchi dei materiali selezionati per l'esposizione. La selezione è più ampia del necessario, in modo da avere a disposizione più opzioni tra cui scegliere. Si è scelto di organizzare gli elenchi dividendo i santuari e, al loro interno, le tipologie di materiali, in modo da rendere più semplice il reperimento dei singoli oggetti; per i materiali di Meggiaro è inoltre segnalata l'US di provenienza.

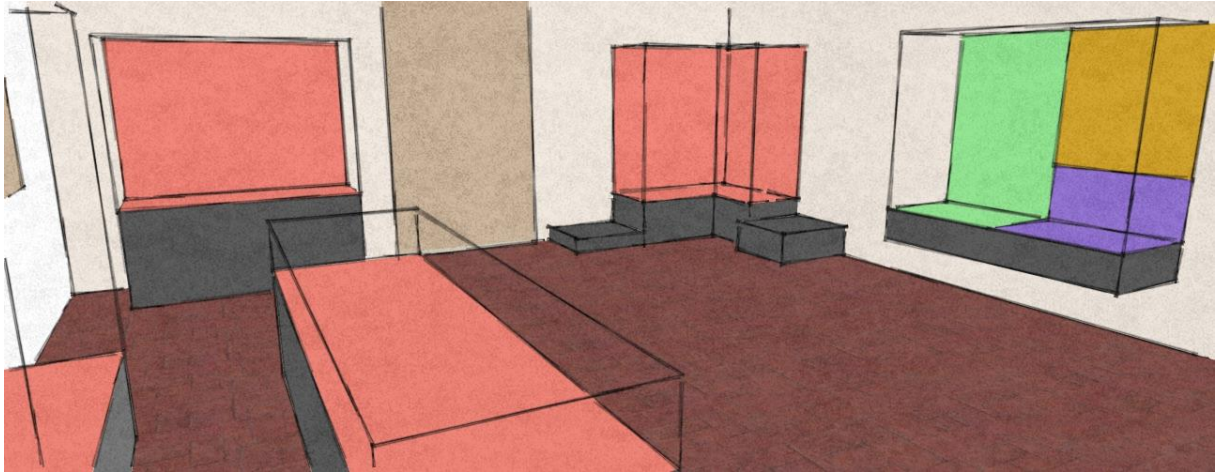


Figura 42. Prospettiva sulle vetrine 4 3 5.

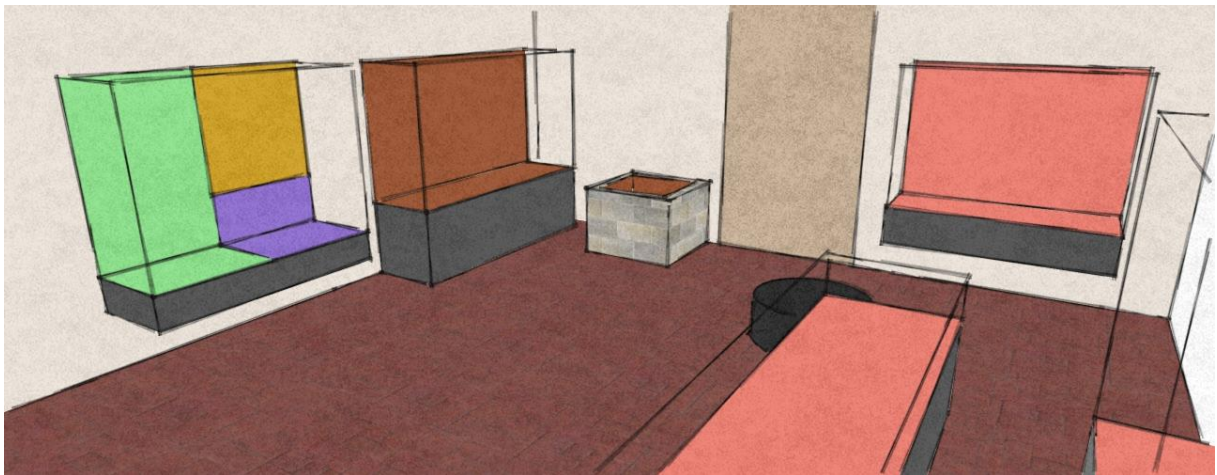


Figura 43. Prospettiva sulle vetrine 6-8 e 1.

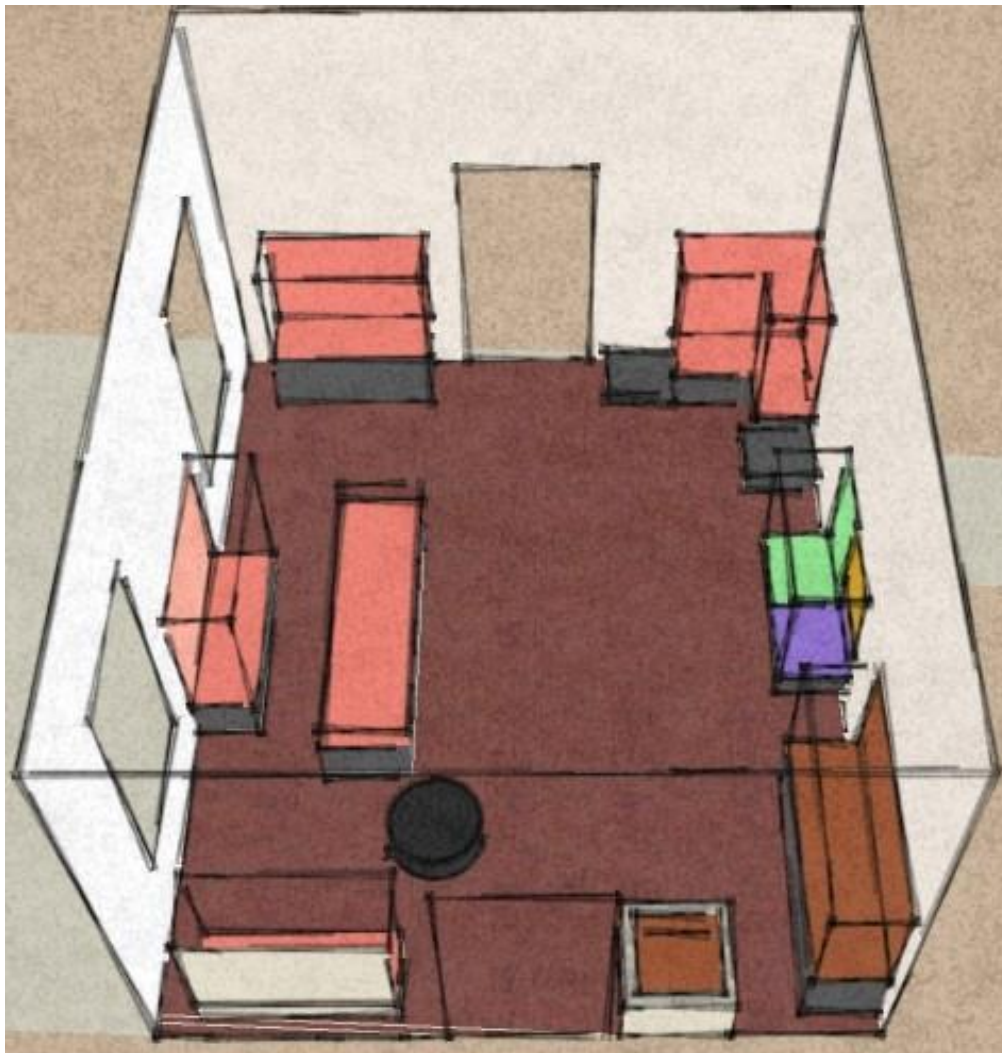


Figura 44. Sala IV.

Conclusioni

Nel corso della ricerca si sono riscontrate alcune tematiche di particolare rilevanza che hanno costituito i punti-chiave di approfondimento del lavoro. Innanzitutto, la necessità di selezionare i materiali da esporre ha creato non poche difficoltà data la quantità significativa di reperti di interesse; tuttavia, si è dovuto considerare lo spazio fisico disponibile e la rappresentatività che si è voluta dare a ciascun santuario. Di conseguenza, il sito di Reitia ha visto ridotto in modo piuttosto drastico il numero dei reperti esposti, quasi dimezzati, al fine di poter fare spazio all'altro luogo di culto che ha restituito una mole consistente di rinvenimenti, ossia Meggiaro. Nel caso di quest'ultimo il problema è in parte di natura opposta, poiché la quantità di materiali è abbastanza elevata, anche se non paragonabile a quelli di Reitia, ma talvolta in cattivo stato di conservazione; si è quindi optato per inserire nell'elenco dei possibili reperti da esporre anche alcuni molto frammentari o meno leggibili, riservandosi di verificare in occasione dell'eventuale realizzazione del progetto quali sia meglio escludere.

Un secondo aspetto che ha influito in modo considerevole sull'elaborazione della proposta allestitiva è stato il voler mantenere un'estetica coerente con quella delle altre sale del Museo, per non interrompere la continuità del percorso complessivo. Ne è conseguita la scelta di conservare il modello delle vetrine, seppur con delle varianti nelle dimensioni, e della generale atmosfera data dai colori tenui; anche i supporti comunicativi sono, in parte, conformi a quanto già presente nell'allestimento attuale, proprio al fine di non creare contrapposizioni nette tra la sala dei santuari e il resto dell'esposizione.

Infine, ferma restando l'intenzione che vede il nuovo allestimento inserirsi armoniosamente nel percorso di visita già esistente, si è pensato di apportare alcune novità che aggiornassero non solo le informazioni relative ai rinvenimenti archeologici, ma anche le modalità comunicative, sulle quali molto si è riflettuto nell'ambito degli studi museali degli ultimi anni, in particolare grazie all'apporto delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie. Volendo quindi adottare un linguaggio comunicativo che fosse sia multimediale, non necessariamente in senso digitale, che transmediale¹⁶⁹ sono stati scelti diversi mezzi che supportassero il visitatore durante il percorso di visita. In base a quanto riscontrato dall'analisi svolta sul pubblico del Museo, per quanto parziale, la maggior parte dei visitatori risultano essere degli adulti (categorie "coppie", "amici", "singolo"), si

¹⁶⁹ LIMONE 2012, pp. 68-71.

è lasciato considerevole spazio ai testi, privilegiando i pannelli discorsivi rispetto alle didascalie, e integrandoli con altri linguaggi quali l'audioguida, i video e la manipolazione degli oggetti, nel caso della tavoletta scrittoria in legno. Quest'ultimo accorgimento vorrebbe anche in qualche modo sopperire alla rimozione della parete attrezzata oggi presente sulla parete Nord della sala, la quale ha il pregio di esporre un discreto numero di reperti al di fuori delle vetrine, fatto non troppo comune per i manufatti non architettonici e modo per eliminare il filtro necessario ma limitante costituito dal vetro delle teche. Per quanto riguarda il pubblico più giovane, si è considerato che venga verosimilmente accompagnato in Museo da genitori o insegnanti e che abbia perciò modo di accedere ai contenuti delle esposizioni tramite la loro mediazione; inoltre, sono già previsti percorsi di visita e laboratori appositamente pensati per bambini e ragazzi, i quali possono comunque apprezzare anche durante una normale visita elementi in essa integrati, come i video.

Appendice

I seguenti elenchi riportano i materiali selezionati per l'ipotetico allestimento, i quali sono stati scelti in seguito ad un controllo autoptico, quando possibile, oppure tramite un confronto con i cataloghi pubblicati e le singole schede di reperto consultate in archivio. La selezione proposta è ampia rispetto allo spazio effettivamente a disposizione, tuttavia si è voluto fornire un ventaglio di opzioni tra cui fosse possibile scegliere al momento dell'eventuale messa in opera del progetto.

I reperti sono divisi per santuario di appartenenza; per facilitare la ricerca dei singoli oggetti, inoltre, per i santuari più consistenti sono state indicate delle ulteriori suddivisioni in base alla classe di materiale. L'ordine e i criteri di distinzione sono i medesimi del capitolo 3, ossia i primi reperti sono i bronzi e a seguire la pietra e i fittili.

Fondo Baratella - Reitia	
Bronzi - Strumenti scrittori	
I.G.	Descrizione
16001	Tavoletta alfabetica in lamina di bronzo, con iscrizione votiva venetica, frammentaria
16004	Tavoletta alfabetica ansata in robusta lamina di bronzo con iscrizione votiva venetica
16002	Tavoletta alfabetica in lamina di bronzo, con iscrizione bilingue, frammentaria
16000	Tavoletta alfabetica in robusta lamina di bronzo con iscrizione votiva venetica
16241	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici
16373	Chiodo votivo in bronzo, capocchia trapezoidale ornata, anellino infilato
16308	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, anellino infilato
16159	Chiodo votivo in bronzo con lettere ripetute e segni irregolari
16078	Chiodo votivo in bronzo con lettere ripetute
16161	Chiodo votivo in bronzo con segni irregolari
16351	Chiodo votivo in bronzo, capocchia a due fori laterali ed uno centrale

16370	Chiodo votivo in bronzo, capocchia forma irregolare forata
16326	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, anellino infilato
16195	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, anellino a spirale infilato
16219	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, grosso anello infilato
16290	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici
16280	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, anellino e pendaglietti infilati
27313	Chiodo votivo frammentario in lamina bronzea
16374	Chiodo votivo in lamina bronzea, anellini e pendaglietti infilati nei fori
16042	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione sinistrorsa
16352	Chiodo votivo in bronzo, inornato
16120	Chiodo votivo in bronzo con lettere ripetute
16368	Chiodo votivo in bronzo, inornato
16176	Chiodo votivo in bronzo con ornati geometrici, con anellini e pendaglietti
16076	Chiodo votivo in bronzo iscritto, anellino e pendagli inseriti in uno dei forellini
16082	Chiodo votivo in bronzo con lettere ripetute
27353	Due chiodi votivi in bronzo, testa a paletta triangolare, forata, sagomata dentelli
27360	Chiodo votivo in bronzo, testa triangolare, forata, decorata
27333	Chiodo votivo in bronzo, testa sormontata da dischetto forato
27363	Due chiodi votivi in bronzo, testa a paletta triangolare, forata, incisioni
27329	Due chiodi votivi, testa triangolare a dentelli
27335	Chiodo votivo in bronzo, testa sagomata e forata
27454	Chiodo votivo in bronzo, testa a dischetto forato e anello infilato
27359	Chiodo votivo in bronzo, testa sormontata da dischetto forato

27330	Chiodo votivo in lamina bronzea, testa a paletta triangolare con dentelli
27317	Chiodo votivo frammentario in osso
27332	Chiodo votivo in bronzo, testa sormontata da dischetto forato
13331	Due chiodi votivi in lamina bronzea, testa a paletta circolare o triangolare, forata
27365	Due chiodi votivi in lamina bronzea, testa a paletta rettangolare forata
27324	Dodici chiodi votivi in bronzo, testa a paletta tringolare
27337	Due chiodi votivi, testa a paletta ovale forata
27385	Chiodo votivo in bronzo, testa a paletta ovale forata
27320	Tre chiodi votivi in lamina bronzea
27303	Chiodo votivo in bronzo, testa a paletta triangolare forata
16050	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16056	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16038	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16045	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16061	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16060	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
16038	Chiodo votivo in bronzo con iscrizione
27324	Ottantadue chiodi votivi bronzei con testa a paletta
27316	Punteruolo in osso
Bronzi- Lamine figurate	
I.G.	Descrizione
16521	Lamina ritagliata raffigurante una devota
16527	Lamina ritagliata raffigurante il busto di una devota, frammentaria

16522	Lamina ritagliata raffigurante una devota, frammanetaria
16502	Lamina raffigurante una devota
16517	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16507	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16505	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16508	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16515	Lamina raffigurante una devota, lacunosa
16479	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16513	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16503	Lamina raffigurante una devota, frammentaria
16504	Lamina raffigurante una devota, frammentaria, in oro
16471	Lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero
16458	Lamina bronzea raffigurante teoria di due guerrieri
16461	Lamina bronzea frammentaria raffigurante teoria di guerrieri
16439	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero
16437	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donna offerente
16453	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero
16467	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero
16438	Lamina bronzea raffigurante teoria di due guerrieri
16451	Lamina bronzea rettangolare raffigurante teoria di tre guerrieri
16445	Lamina bronzea rettangolare raffigurante teoria di tre guerrieri e una donna
16443	Lamina bronzea rettangolare, frammentaria, raffigurante teoria di due guerrieri e una donna
16466	Lamina bronzea raffigurante teoria di guerrieri e donne

16536 + 43493	Lamina bronzea rettangolare incompleta raffigurante teoria di tre cavalieri (o più?)
16537	Frammento di lamina bronzea raffigurante teoria di cavalieri
16538	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante cavaliere
16642	Lamina bronzea rettangolare raffigurante teoria di tre cavalieri
16641	Lamina bronzea rettangolare raffigurante teoria di quattro cavalieri
43528	Lamina bronzea ritagliata raffigurante testa femminile
16556	Lamina bronzea quadrangolare frammentaria raffigurante cavaliere
27135	Lamina bronzea rettangolare: teoria di sei cavalieri
16560 + 16566, 16603 + 16617	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16574 + 16575	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16577	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16580	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16558	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16567	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16553	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16628	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16626	Lamina raffigurante cavalieri, frammentaria
16747	Lamina quadrangolare in argento raffigurante parte superiore di un volto
16734	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante una testa femminile
16707	Lamina bronzea raffigurante un volto
16777	Lamina bronzea rettangolare raffigurante due occhi
16722	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto
16730	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto

27076	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto
16704	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto
16719	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto
16724	Lamina bronzea frammentaria, quadrangolare, raffigurante un volto
16720	Lamina bronzea quadrangolare raffigurante un volto
16836	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante sezione inferiore di una figura femminile
48481	Lamina bronzea ritagliata raffigurante un guerriero
3883	Lamina bronzea raffigurante parte inferiore di guerriero con scudo
48414	Lamina bronzea raffigurante guerriero con coltello (?)
48403	Lamina bronzea raffigurante guerriero in atto di <i>lustratio</i>
16753	Lamina bronzea ripiegata raffigurante una donna offerente
43525	Lamina bronzea rettangolare raffigurante testa femminile
16435	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri con armi e gonnellino
43568	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero con armi e gonnellino
43582	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero
43587	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero con scudo piccolo
43588	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero con scudo piccolo
16470	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri e una donna
43597	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero
16571	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri all'assalto
16588	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri all'assalto
16601	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerriero all'assalto
16563	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri all'attacco, piegata e raddrizzata

16587	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri su due file
16586	Lamina bronzea rettangolare raffigurante guerrieri all'attacco
16478	Lamina bronzea rettangolare raffigurante coppia di pugili
16676	Lamina bronzea rettangolare raffigurante coppia di pugili
16017	Lamina bronzea rettangolare raffigurante tessitrice
43684	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donne senza mantello
43689	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donna con lungo mantello
43690	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donna con lungo mantello
43693	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donna con lungo mantello
43695	Lamina bronzea rettangolare raffigurante donne con cappuccio (?)
43702	Lamina bronzea rettangolare raffigurante busto di donna
16758	Lamina bronzea raffigurante arti inferiori maschili, bordo decorato
43534	Lamina bronzea ritagliata raffigurante arti inferiori maschili
16750	Lamina bronzea rettangolare raffigurante occhi
43703	Lamina bronzea rettangolare raffigurante occhi
43705	Lamina bronzea rettangolare raffigurante occhi
Bronzetti	
I.G.	Descrizione
16525	Statuetta bronzea schematica, in spessa lamina.
11034	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
11047	Statuetta bronzea raffigurante devota
11049	Statuetta bronzea raffigurante devota
11015	Statuetta bronzea raffigurante donna orante

11045	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente con brocca
11042	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
11040	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente con brocca
11082	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
11046	Statuetta bronzea raffigurante devota
11110	Statuetta bronzea raffigurante devota
11010	Statuetta bronzea raffigurante guerriero
11019	Statuetta bronzea raffigurante guerriero offerente
11002	Statuetta bronzea di uomo offerente
11024	Statuetta bronzea raffigurante atleta
11026	Statuetta bronzea raffigurante cavaliere schematizzato
11029	Statuetta bronzea raffigurante cavaliere su cavallo
11030, 16770, 27079	Statuetta bronzea raffigurante cavaliere su cavallo al galoppo; a cui sono stati aggiunti per esposizione uno scudo (I.G. 16770) ed una punta di lancia (I.G. 27079)
27061	Parte inferiore di una statua fittile
11068	Statuetta bronzea raffigurante Minerva
11069	Statuetta bronzea raffigurante Minerva con patera
11072	Statuetta bronzea raffigurante Eracle in assalto
11071	Statuetta/pendaglio in argento di dea assisa in trono
11070	Statuetta in argento raffigurante Minerva con lancia e scudo
11073	Statuetta "applique" bronzea raffigurante Eracle giacente
11020 + 1283	Statuetta bronzea raffigurante devoto offerente su pilastro con iscrizione
11025	Statuetta bronzea di uomo offerente

11086	Statuetta bronzea raffigurante gladiatore (?) in assalto
11023	Statuetta bronzea raffigurante guerriero in assalto
11016	Statuetta bronzea raffigurante guerriero offerente
11021	Statuetta bronzea raffigurante guerriero
11018	Statuetta bronzea raffigurante guerriero offerente
11006	Statuetta bronzea raffigurante uomo offerente
11005	Statuetta bronzea di uomo offerente
27056	Statuetta bronzea schematica raffigurante un offerente (?)
11001	Statuetta bronzea raffigurante uomo adorante
11009	Statuetta bronzea raffigurante guerriero
11000	Statuetta bronzea virile
11084	Statuetta bronzea raffigurante uomo orante
11033	Statuetta bronzea raffigurante cavallino
11031	Statuetta bronzea raffigurante cavaliere
11017	Statuetta bronzea raffigurante guerriero offerente
11038	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
11039	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
11048	Statuetta bronzea raffigurante donna offerente
1282	Blocco di pietra di Nanto quadrangolare su cui sono fissate statuette di bronzo
Votivi anatomici	
I.G.	Descrizione
11055	Parte inferiore di statuetta bronzea femminile
11007	Ex voto raffigurante parte inferiore di figurina virile

11056	Parte inferiore di gamba in bronzo
11088	Ex voto raffigurante gamba fino a metà coscia
11057	Piede destro in bronzo
11053	Piccolo busto bronzeo raffigurante devota
11054	Piccolo busto bronzeo raffigurante devota
11051	Piccolo busto bronzeo raffigurante devota
16779	Scudo votivo in lamina bronzea di forma circolare
16769	Scudo ellittico frammentario, in spessa lamina bronzea
16775	Scudo ellittico lacunoso, in robusta lamina bronzea
16782	Scudo votivo in lamina bronzea di forma circolare
16785	Scudo votivo in lamina bronzea di forma circolare, decorato
27078	Spada miniaturistica votiva in bronzo
27080	Lancia miniaturistica votiva in bronzo
27081	Lancia miniaturistica votiva in bronzo
16803	Disco votivo in lamina bronzea, decorato, frammentario
27082	Frammento di disco votivo, lamina bronzea, decorato
16796	Disco votivo in lamina bronzea, decorato
16801	Disco votivo in lamina bronzea, decorato
16794	Disco votivo in lamina bronzea, decorato
11058	Ex voto: mano in bronzo
11075	Ex voto raffigurante organo sessuale virile
11076	Ex voto raffigurante organo sessuale virile
16768	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante sagoma di piede

16762	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante un braccio
16764	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante una mano
16757	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante una gamba, decorata
16754	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante sezione inferiore di figura femminile, decorata
16761	Fr. lamina bronzea rettangolare, raffigurante sezione inferiore di figura maschile
16752	Lamina bronzea ritagliata, raffigurante sezione inferiore di figura, decorata
16776	Lamina bronzea rettangolare raffigurante mammelle femminili
11060	Gamba di cavallo in bronzo
27065	Ex voto bronzeo raffigurante zampa di cavallo
11074	Statuetta bronzea raffigurante cagnolino
11105	Piccolo serpente bronzeo avvolto a spira
27068	Ex voto bronzeo raffigurante coda di cavallo
27070	Ex voto bronzeo raffigurante coda di cavallo
27075	Ex voto bronzeo raffigurante coda di cavallo
27099	Spiedo votivo miniaturistico in bronzo, foro nel mezzo dove è inserito un anellino
27100	Spiedo votivo miniaturistico in bronzo
27092	Paletta votiva miniaturistica, decorata
27091	Paletta votiva miniaturistica, in lamina bronzea
27094	Paletta votiva miniaturistica, inornata
27088	Parte terminale di manico di paletta in bronzo
27087	Parte terminale di manico di paletta in bronzo
27090	Parte terminale di manico di paletta in bronzo

Statuaria fittile	
I.G.	Descrizione
27041	Frammento di braccio fittile (civ. 1206)
27039	Frammento di piede fittile (civ. 1204)
27044	Piccolo gallo fittile
43880	Grande frammento di statua fittile rappresentante una figura femminile velata
Monete	
I.G.	Descrizione
27106	Dracma d'imitazione massaliota in argento
27105	Dracma d'imitazione massaliota in bronzo
27104	Dracma d'imitazione massaliota in bronzo
27114	Moneta in argento, denario/CN.LVCR
27115	Moneta in argento, denario/LEGX
27107	Moneta in argento, Vittoriato
27118	Moneta in argento, quinario/ASIA RECEPTA
27109	Moneta in argento, Denario/POSTVMI
27108	Moneta in argento, Vittoriato
27113	Moneta in bronzo, semisse repubblicano
27103	Moneta in bronzo, da Ariminum
27110	Moneta in bronzo, Asse/C.SCR
27112	Moneta in bronzo, Asse/Àncora
27111	Moneta in bronzo, Asse/SAR
27121	Moneta in bronzo, Asse/COS III

27125	Moneta in bronzo, Asse/Nerone
27122	Moneta in bronzo, Asse
27120	Moneta in bronzo, Asse/TPXX (?)
27128	Moneta in bronzo, Asse/COS VIII
27119	Moneta in bronzo, Asse/PROVIDENT
27130	Moneta in bronzo, dupondio/COS V
27129	Moneta in bronzo, dupondio/COS XI CENS
27126	Moneta in bronzo, Asse/LIBERTAS PVBLICA
27124	Moneta in bronzo, Asse/LIBERTAS AVGVSTA
27132	Moneta in bronzo, Asse/PIETAS AVG
27127	Moneta in bronzo, Asse/COS V CENS
27123	Moneta in bronzo, Asse/TPXII
27116	Moneta in bronzo, Asse/L.SVRDINVS
27117	Moneta in bronzo, Asse/C.GALLIVS LVPERCVS
27131	Moneta in bronzo, dupondio/COS III
Oggetti di ornamento	
I.G.	Descrizione
99	Modello di fibula in lamina bronzea decorata, ago formato dalla lamina ravvolta
27472	Fibula in bronzo tipo Certosa, manca l'ardiglione
27473	Fibula in bronzo frammentaria, tipo alpino orientale a balestra, staffa a protome di animale, decorazioni incise, manca l'ardiglione
27474	Fibula in bronzo tipo alpino orientale, staffa a protome di animale, decorazioni incise, integra
27489	Fibula in bronzo di schema medio La Tène, arco in filo decorato, integra

27490	Fibula in bronzo di schema medio La Tène, molla bilaterale a quattordici avvolgimenti
27491	Fibula in bronzo di schema medio La Tène, molla bilaterale a trentuno avvolgimenti
27548	Fibula in bronzo tipo "Almgren 65", arco decorato, integra
27717	Fibula in bronzo di schema tardo La Tène, molla bilaterale a otto avvolgimenti
27804	Fibula in bronzo frammentaria, tipo Jezerine, arco nastriforme decorato
27827	Fibula in bronzo tipo Maniago, arco in lamina triangolare inornato, integra
27854	Piccola fibula a cerniera in argento, arco in lamina sagomata, integra
27866	Fibula in bronzo frammentaria, tipo Aucissa, a cerniera
27878	Fibula a tenaglia in ferro, arco semicircolare a sezione rettangolare, staffa con apofisi piegata a riccio
c. 963	anello oro? Dal civico: ig. Dal 40928 al 40936
c. 958	Inginocchiato- dal civico: anello di verghetta piatta, ornato diam cm 1,7
c. 969	anello bronzo, incisa figura di donna
c. 971	Anello bronzeo con castone bianco trasparente
40937	Anello digitale in argento
40935	Anello digitale in argento
40936	Anello digitale in argento
13262	Anello digitale in argento
40934	Anello digitale in argento
40933	Anello digitale in argento
40931	Anello digitale in argento
40930	Anello digitale in argento
40929	Anellino digitale in argento

40928	Anellino digitale in argento
40888	Anello digitale in filo di bronzo
40889	Anello digitale in bronzo
40890	Anello digitale in bronzo
40891	Anello digitale in bronzo
40892	Anello digitale in bronzo
40882	Anello digitale in filo di bronzo
40883	Anello digitale in filo di bronzo
40881	Anello digitale in bronzo
40948	30 anelli in verghetta bronzea
40946	Sei anelli in verghetta bronzea
30003	Due frammenti di grossa armilla in vetro color giallognolo
29998	Armilla in fettuccia bronzea con anello infilato
29992	Armilla in fettuccia bronzea, frammentaria, estremità a testadi serpente, decorata
29993	Frammento di armilla, verghetta bronzea ritorta, terminazione testa serpente
29994	Frammento di armilla, verghetta bronzea ritorta, terminazione testa serpente
29991	Frammento di armilla in bronzo, estremità tamponi a zoccolo cavallo
29989	Armilla in verghetta bronzea, estremità a tamponi, ornata da incisioni e costolature
29988	Piccola armilla in bronzo, ravvolta a spirale, estremità ornata da segmenti incisi
29987	Piccola armilla in filo di bronzo, estremità piegate a meandro saldate dal filo avvolto
29954	Armilla in verghetta bronzea, rastremata verso le estremità
29943	Armilla in filo bronzeo a sezione rettangolare, estremità piegate ad uncino
29956	Armilla in verghetta bronzea a sezione circolare, con estremità ravvicinate

29972	Armilla a viticci in verghetta bronzea, estremità sovrapposte e attorcigliate
29973	Armilla a viticci in bronzo, estremità attorcigliate
29970	Armilla in verghetta bronzea, estremità modellate a testa di serpente con incisioni
27947	Cavigliera in bronzo ad ovuli cavi
27948 + 43454	Cavigliera in bronzo ad ovuli cavi
43438	Frammento di torques in bronzo
43440	Frammento di torques in bronzo
senza ig	Laminelle d'oro
41000	Spillone frammentario in bronzo
40998	Spillone frammentario in bronzo, capocchia a 5 globetti
40996	Spillone frammentario in bronzo, ornato
41005	Spillone in osso
41006	Spillone in osso
41004	Spillone (?) in vetro
41002	Spillone (?) in bronzo
41007	Spillone in osso
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.
senza ig	Perla in p.v.

senza ig	Grossa perla
c. 1054 - IG ???????	Perla di corniola
senza ig	Perla a fiore
43441	Perla p.v. blu
43442	Perla p.v. blu
43443	Perla p.v. blu
43444	Perla p.v. blu
43445	Perla p.v. blu
senza ig	Perla p.v. blu
senza ig	Perla color nero
senza ig	Perla color nero
senza ig	Perla color nero
senza ig	Scettro
senza ig	Scettro
43435	Pendaglio bronzeo ad anello con appendice a coda di rondine
43433	Pendaglio bronzeo ad anello con appendice a coda di rondine
c. 977 = 44016/44017	Pendaglio bz, bulla
c. 976 = 44016/44017	Pendaglio bz, bulla
Varia	
I.G.	Descrizione
senza ig	pinzetta bronzo
c. 981	Pinzetta
13262	Pinzetta

43436	Asticciola in legno forata
senza ig (43885?)	Fusaiola blu
senza ig	Fusaiola piombo
senza ig	Fusaiola piombo
senza ig	Fusaiola piombo
senza ig	Fusaiola piombo
senza ig	Una fusaiola bronzo
senza ig	Una fusaiola bronzo con pendaglio
13331	Frammenti bronzo fuso
senza ig	Anfora bronzo
c. 988	Ansa di vaso, bronzo
c. 989	Ansa di vaso, bronzo
senza ig	Manufatto/ansa?
senza ig	Manufatto/ansa?
senza ig	Manufatto/ansa?
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino
senza ig	Gancio/uncino

senza ig	Aes rude
senza ig	Aes rude
senza ig	Aes rude
senza ig	Aes rude
senza ig	18 conchiglie
???	Grosso ago in bronzo, intero
40990	Frammento di ago in bronzo
40988	Frammento di ago in bronzo
40995	Frammento di ago in bronzo
40992	Frammento di ago in bronzo
40994	Frammento di ago in osso
41008	Ago (?) in osso
41059	Spatola frammentaria in osso
senza ig	Chiave bronzo
Ceramica	
I.G.	Descrizione
13263	Orciolo, argilla grigia
13242	Piccola coppa, ceramica grigia
13243	Coppetta, ceramica grigia
13262	Orciolo, argilla grigia
13256	Coppa, ceramica grigia
13268	Bicchiere, argilla grigia
13267	Bicchiere, argilla grigia

13266	Olletta, ceramica grigia
13253	Coppetta, ceramica grigia
13245	Coppetta, ceramica grigia
13248	Coppetta, ceramica grigia
13259	Coppa, ceramica grigia
13226	Scodellina miniaturistica
13221	Scodellina miniaturistica
13231	Scodellina miniaturistica
13220	Vasetto miniaturistico
13235	Olletta miniaturistica
13221	Vasetto miniaturistico
13212	Coppa miniaturistica
13238	Scodellina miniaturistica
13219	Olletta miniaturistica
13228	Scodellina miniaturistica
13234	Vasetto miniaturistico
13230	Scodellina miniaturistica
13216	Olletta miniaturistica
13239	Coppetta miniaturistica
13237	Scodellina miniaturistica
13223	Scodellina miniaturistica
13227	Scodellina miniaturistica
13214	Olletta miniaturistica

13213	Olletta miniaturistica
13298	Fusaiola
13299	Fusaiola
13300	Fusaiola
13301	Fusaiola
13302	Fusaiola
13303	Fusaiola
43848	Frammento di coppa in vetro, parete costolata
13290	Brocca
13291	Skyphos
13292	Coppa
13294	Pisside
13297	Skyphos frammentario
13241	Balsamario fittile
27030	Lucerna fittile, decorata
27031	Lucerna fittile, decorata
13328	Rocchetto, finemente decorato da stampiglie e cordicella
Elementi architettonici	
I.G.	Descrizione
1269	Frammento di pilastro e capitello in pietra di Nanto con iscrizione votiva e due zampe di cavallo in bronzo
1272	Frammento di capitello in pietra di Nanto con lettere venetiche
1287	Tre frammenti di architrave in pietra di Nanto, modanati

1285	Capitello cilindrico in pietra di Nanto, pertinente alla colonna ig.1284
1284	Rocchio di colonna in pietra di Nanto

Casale - Alkomno	
I.G.	Descrizione
31349	Coppa di Lozzo

Caldevigo	
I.G.	Descrizione
27179	Astuccio in lamina bronzea ripiegata, decorato
27177	Astuccio in lamina bronzea ripiegata, decorato
27182	Astuccio in lamina bronzea ripiegata, decorato
27154	Lamina bronzea figurata ornata da cornice riprodotte un guerriero. Intgra
27176	Lamina bronzea accartocciata raffigurante guerriero
27155	Piccola lamina bronzea figurata riprodotte guerriero inciso
27156	Lamina bronzea raffigurante guerriero, frammentaria
27160	Lamina bronzea raffigurante guerriero, frammentaria
27161	Lamina bronzea raffigurante guerriero, frammentaria
27169	Lamina bronzea raffigurante guerriero, frammentaria
27139 + 2714	Frammento di lamina raffigurante figura muliebre (due framm)
27138	Lamina bronzea figurata riprodotte figura muliebre
27151	Lamina bronzea figurata riprodotte parte inferiore di figura femminile
27152	Lamina bronzea figurata riprodotte gonna a campana decorata

27149 + 27139	Lamina bronzea figurata ritagliata, riprodotte un cinturone a losanga
27136	Lamina bronzea figurata riprodotte figura muliebre
27252	Lamina bronzea rettangolare su cui è inciso un occhio
27253	Lamina bronzea frammentaria su cui è inciso un occhio
27227	Scudo votivo rotondo con fori di affissione
27232	Lancia votiva in bronzo, cuspide triangolare ad alette
27226	Frammento di scudo votivo in lamina bronzea
27236	Punta di lancia in bronzo, a foglia, decorazione incisa
27231	Lancia votiva in bronzo, cuspide a foglia, piegata
27235	Punta di lancia in lamina bronzea rinvolta a cono
27233	Punta di lancia in lamina bronzea rinvolta a cono
27237	Punta di lancia votiva in lamina bronzea
27188	Disco votivo in bronzo, decorato
27195	Disco votivo in bronzo, decorato
27194	Disco votivo in bronzo, frammentario, decorato
27197	Disco votivo in bronzo, decorato
27205	Disco votivo in bronzo, decorato
65517	Cippo iscritto
1267	Cippo funerario in trachite con iscrizione venetica, frammentario (Es 75)

Morlunco	
I.G.	Descrizione
27276	Ex voto in lamina bronzea circolare che riproduce un ventre femminile

27287	Ex voto in bronzo che riproduce un fallo, anello per l'affissione
27288	Ex voto in bronzo che riproduce un fallo, anello per l'affissione
27277	Ex voto in lamina bronzea ovale che riproduce un fallo
27278	Ex voto in lamina bronzea che riproduce un fallo
27279	Ex voto in lamina bronzea che riproduce organi genitali maschili
27280	Ex voto in lamina bronzea che riproduce organi genitali maschili
27281	Ex voto in lamina bronzea che riproduce un fallo
27283	Ex voto in lamina bronzea triangolare che riproduce un fallo
27285	Ex voto in lamina bronzea che riproduce un fallo

Meggiaro - Heno---tos	
Bronzi e ornamenti	
I.G.	Descrizione
64320	Lamina "a barca" con iscrizione votiva. US 1077
64412	Frammento di lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero. US 1001
64413	Lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero con gonnellino. US 1108
64419	Lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero con corno musicale. US 1145/1072
64421	Frammento di lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero. US 1167
64422	Ritaglio in lamina bronzea raffigurante un guerriero. US 1108/1072
64425	Frammento di lamina bronzea rettangolare raffigurante un guerriero con corno musicale e motivi vegetali. US 1108
64427	Ritaglio in lamina bronzea raffigurante un guerriero con grande scudo. US 1025
64306	Lamina ovale decorata a sbalzo con belva fantastica. US 100

64169	Frammento di placchetta zoomorfa in bronzo. US 1128
64168	Placchetta zoomorfa, lacunosa. US 1099
64308	Frammento di lamina bronzea decorata a incisione. US 1072
64337	Disco miniaturistico in lamina bronzea decorato. US 1132
64359	Disco miniaturistico in lamina bronzea decorato. US 1145
64341	Disco miniaturistico in lamina bronzea decorato. US 1141
64164	Disco miniaturistico in lamina bronzea decorato. US 1099
64390	Due scudi miniaturistici in lamina bronzea. US 1108
64415	Lamina con scudo senza guerriero. US 1132
64309	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 1020
64373	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 11080
64322	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 1077
64339	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 1085
64165	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 1108/1072
65209	Scudo miniaturistico in lamina bronzea. US 1074
64166	Astuccio in lamina bronzea. US 1072
64346	Astuccio in lamina bronzea. US 1145
64377	Astuccio in lamina bronzea decorato. US 1108
64211	Aes rude. US 1145
64212	Aes rude. US 1077
64151	Fibula a piccola sanguisuga, bronzo. US 1020
64152	Fibula ad arco serpeggiante, bronzo. US 1097
64154	Fibula Certosa, bronzo. US 1020

64155	Fibula Certosa, bronzo. US 1020
64372	Fibula Certosa, bronzo. US 1108
64156	Fibula Certosa, bronzo. US 1020
65215	Fibula Nauheim, bronzo. US 1168
64317	Armilla in ferro. US 1072
64345	Armilla in bronzo. US 1145
64361	Armilla in bronzo. US 1146
64342	Armilla in bronzo con anello mobile. US 1133
64391	Armilla in bronzo con anello mobile. US 1108
64298	Armilla in bronzo con anello mobile. US 1020
64158	Armilla in bronzo con capi sovrapposti. US 1099
64159	Armilla in bronzo. US 1108/1072
64160	Armilla in bronzo. US 1145/1072
64157	Armilla in bronzo con pendaglio. US 1074
64328	Pendagli in bronzo a terminazione bifida. US 1020/1099
64167	Pendaglio in bronzo a terminazione antropo-zoomorfa. US 1108=1072
64161	Pendaglio a cestello, bronzo. US 1035
64354	Pendaglio a secchiello, bronzo. US 1145
64379	Pendaglio a secchiello, bronzo. US 1108
64307	Pendaglio a secchiello, bronzo. US 1072
64330	Pendaglio a secchiello, bronzo. US 1123
64162	Pendaglio a secchiello, bronzo. US 1123
64310	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1020

64301	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1020
64163	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1072
64296	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1020
64311	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1072
64325	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1108
64352	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1145
64381	Pendaglio a bulla, bronzo. US 1108
64326	Vago in pasta vitrea. US 1108
64363	Due vaghi in pasta vitrea. US 1145
64384	Vago in pasta vitrea. US 1123
65216	Vago in pasta vitrea. US 1072
64314	Vago in pasta vitrea. US 1020
64388	Vago in pasta vitrea. US 1087 B
64331	Vago in pasta vitrea. US 1131
65219	Vago in ambra. US 1131
64336	Vago in ambra. US 1076
64303	Pendente a conchiglia. US 1020
65217	Pendente a conchiglia. US 1131
64318	Anello digitale in bronzo. US 1072
65220	Anello digitale in bronzo. US 1145
64355	Anello di cintura in bronzo. US 1147
Ceramica	
64380	Tazza in bronzo. US 1108

65206	Cista miniaturistica in bronzo. US ?
64376	Cista miniaturistica in bronzo. US 1108
64293	Coperchio miniaturistico in bronzo. US 1020
64170	Coltello in ferro, lacunoso. US 1081
65222	Frammento di ascia in bronzo. US 1139
65065	Piede di coppa. US 1083
65085	Piede di coppa. US 1046
65106	Piede di coppa. US 1063
65194	Piede di coppa. US 1009
65071	Piede di coppa decorato. US 1025
65073	Piede di coppa a stralucido. US 1152
65195	Piede di coppa a stralucido. US 1009
65115	Frammento di orlo di coppetta. US 1108
65067	Frammento di stelo di coppa. US 1083/1084
65075	Frammento di piede di coppa + stelo US 1153
65124	Frammento di piede di coppa. US 1020
65122	Frammento di orlo di coppa. US 1020
65062	Frammento di orlo di coppa.
65157	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65158	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65159	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65160	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65161	Frammento di orlo di coppa. US 1168

65162	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65163	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65147	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65148	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65149	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65150	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65151	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65152	Frammento di orlo di coppa. US 1168
65166	Frammento di orlo di coppa. U 1168
65175	Frammento di coppa. US 1168
65163	Coppa in ceramica grigia. Dal pozzo (US1168)
65190	Piede di olla a stralucido. US 1009
6518	Frammento di orlo di olletta. US 1020
65081	Frammento di orlo di olla con decorazione a rilievo. US 1083A
65119	Frammento di orlo di olla. US 1107
65114	Frammento di orlo di olla. US 1108
65082	Frammento di orlo di olla. US 1087
65096	Frammento di orlo di olla. US 1072
65186	Frammento di orlo di olla cordonato. US 1009
65110	Frammento di tazza. US 1132
65100	Frammento di tazza. US 1072
65198	Frammento di tazza decorato. US 1009
65203	Frammento di tazza decorato. US 1009

65101	Ansa di tazzina. US 1072
65184	Frammento di tazza gigante. US 1009
65199	Frammento di tazza. US 1009
65201	Ansa di tazza gigante. US 1009
65127	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65128	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65129	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65130	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65131	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65132	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65134	Tazza. Dal pozzo (US 1168). Altri 6 esemplari
65135	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65136	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65154	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65155	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65156	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65167	Frammento di Tazza. Dal pozzo (US 1168). Atri 3 esemplari
65169	Frammento di Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65170	Frammento di Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65137	Frammento di Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65138	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65140	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65145	Tazza. Dal pozzo (US 1168)

65142	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65145	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65144	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65143	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65141	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65133	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65171	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65172	Frammento di tazza. Dal pozzo (US 1168)
65196	Frammento di tazza ludidata. US 1009
65083	Frammento di scodellone-dolio. US 1087
65139	Tazza. Dal pozzo (US 1168)
65080	Frammento di scodellone-dolio. Con virgole a rilievo. US 1123
65112	Fondo di dolio. US 1077
65117	Frammento di dolio. US 1033. In alternativa a 65120 (US 1020)
65146	Coppa-coperchio. Dal pozzo
65157	Coppa-coperchio. Dal pozzo
65189	Frammento di bicchiere. NY 1009
65183	Frammento di situliforme. US 1009. In alternativa a 65083
65165	Fondo di vaso. Dal pozzo 1168
65076	Piede con resti di ingobbio rosso. US 1153-1072
65164	Mortaio. US 1168
65202	Frammento di fornello. US 1009
65304	Fusaiola fittile. US 110. Altri 10 esemplari

65310	Fusaiola fittile. US 1108/1098. Altri 5 esemplari
	Resti ossei faunistici.

Bibliografia

ALEXANDER, BLANK, HALE 2018 = Alexander V.D., Blank G., Hale S.A., *TripAdvisor Reviews of London Museum: A New Approach to Understanding Visitors*, in *Museum International*, January 2018, pp. 154-165.

ANZELLOTTI 2019 = Anzellotti E., *Cultura effimera e derive dell'evoluzione museale*, in (a cura di) Invernizzi S., Maillet A., Villa G.C.F., *Dove va il museo*, Elephant & Castle, n. 21, 2019.

Archeomusei. Musei archeologici in Italia, (a cura di) Tiné V., Zega L., Firenze, 2013.

BAGGIO BERNARDONI 1992 = Baggio Bernardoni E., *Este romana. Impianto urbano, santuari, necropoli*, in (a cura di) Tosi G., *Este antica. Dalla Preistoria all'età romana*, Este, 1992, pp. 305-356.

BAGGIO BERNARDONI 1992 = Baggio Bernardoni E., *Este romana. Impianto urbano, santuari, necropoli*, in (a cura di) Tosi G., *Este antica. Dalla Preistoria all'età romana*, Este, 1992, pp. 305-356.

BAGGIO BERNARDONI 2002 = Baggio Bernardoni E., *Un santuario occidentale? Un problema aperto*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 276-280.

BALISTA, GAMBA 2013 = Balista C., Gamba M., *Le città dei Veneti antichi*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2013, pp. 67-78.

BALISTA, GAMBACURTA, RUTA SERAFINI 2002 = Balista C., Gambacurta G., Ruta Serafini A., *Sviluppi di urbanistica atestina*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 105-126.

BALISTA, RINALDI 2002 = Balista C., Rinaldi L., *Gli antichi percorsi dell'Adige a Este*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 17-36.

BALISTA, RUTA SERAFINI 1998 = Balista C., Ruta Serafini A., *La necropoli della Casa di Ricovero. Storia della ricerca*, in (a cura di) Bianchin Citton E., Gambacurta G., Ruta Serafini A., *... "presso l'Adige ridente" ...*, Padova, 1998, pp. 17-28.

BALISTA, SAINATI, SALERNO 2002 = Balista C., Sainati C., Salerno R., *Lo scavo, le strutture, i depositi*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 127-141.

BIANCHIN CITTON 2002 = Bianchin Citton E., *Le origini di Este: da comunità di villaggio a centro veneto*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 89-104.

BIETTI SESTIERI, DE MIN 2013 = Bietti Sestieri A.M., De Min M., *Il Veneto fra l'età del bronzo finale e il VII secolo a.C.*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2013, pp. 44-50.

BUCHI 1993 = Buchi E., *Venetorum angulus. Este da comunità paleoveneta a colonia romana*, Verona, 1993.

BUCCHI 2002 = Bucchi M., *Scienza e società*, Bologna, 2002.

CAPUIS 1993 = Capuis L., *I Veneti. Società e cultura di un popolo dell'Italia preromana*, Milano, 1993.

CAPUIS 1999 = Capuis L., *Gli aspetti del culto: tra continuità e trasformazione*, in (a cura di) Cresci Marrone G., Tirelli M., *Vigilia di romanizzazione. Altino e il Veneto orientale tra II e I sec. a.C.*, Roma, 1999, pp. 153-170.

CAPUIS, CHIECO BIANCHI 1992 = Capuis L., Chieco Bianchi A.M., *Este preromana. Vita e cultura*, in (a cura di) Tosi G., *Este antica. Dalla Preistoria all'età romana*, Este, 1992, pp. 41-108.

CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2010 = Capuis L., Chieco Bianchi A.M., *Lamine figurate I. Figural Verzierte Votivbleche. Santuario di Reitia a Este*, Mainz, 2010.

CAPUIS, CHIECO BIANCHI 2013 = Capuis L., Chieco Bianchi A.M., *Principi e aristocrazie*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2013, pp.59-66.

CAPUIS, GAMBACURTA 2015 = Capuis L., Gambacurta G., *Il Veneto tra IX e VI secolo a.C.: dal territorio alla città*, in (a cura di) Leonardi G., Tiné V., *Preistoria e Protostoria del Veneto*, Firenze, 2015, pp. 449-459.

CASINI 2012 = Casini S., *Il museo educativo dalla parte della ricerca: conoscere per progettare*, in *Oltre il silenzio delle cose. Professionisti in dialogo per la comunicazione educativa dei musei*, Atti della XV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale, Treviso, 2012, pp. 85-100.

Catone, *De re rustica*, trad. di Hooper W.D., Ash H.B., Norwich, 1934.

CELI 2012 = Celi M., *Mostrare: non è solo questione di... show! Dagli stili di Korb ad Alimenta*, in *Oltre il silenzio delle cose. Professionisti in dialogo per la comunicazione educativa dei musei*, Atti della XV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale, Treviso, 2012, pp. 101-117.

CHIECO BIANCHI 2002 = Chieco Bianchi A.M., *Le statuette di bronzo dal santuario di Reitia a Este. Die Bronzestatuetten aus dem Reitia-Heiligtum von Este*, Mainz, 2002.

CHIECO BIANCHI, RUTA SERAFINI 2002 = Chieco Bianchi A.M., Ruta Serafini A. (a cura di), *1902-2002. Il Museo di Este: passato e futuro*, Treviso, 2002.

CIOLFI, BANNON 2002 = Ciolfi L., Bannon L.J., *Designing Interactive Museum Exhibits: enhancing visitor curiosity through augmented artefacts*, ECCE11 -Eleventh European Conference on Cognitive Ergonomics, Catania (Italy), settembre 2002.

COCCOLUTO 2015 = Coccoluto M., *Tra archeologi e comunità, un rapporto complesso*, in (a cura di) Dal Maso C., Ripanti F., *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano, 2015, pp. 141-150.

Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, Faro, 27.X.2005, Council of Europe Treaty Series, No. 199.

DA MILANO, SCIACCHITANO 2015 = Da Milano C, Sciacchitano E., *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Roma, 2015.

DÄMMER 2002 = Dämmer H.W., *Il santuario sud-orientale. Le indagini recenti*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 248-269.

DE FELICE 2015 = De Felice G., *Pazzi da museo*, in (a cura di) Dal Maso C., Ripanti F., *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano, 2015, pp. 109-118.

DE MICHELIS 2004 = De Michelis M., *Architettura e museografia: funzioni urbanistiche e nuove tendenze dei musei contemporanei*, in (a cura di) Varosio F., *Musei d'arte e di architettura*, Milano, 2004, pp. 17-24.

DE MIN 2005 = De Min M., *Il mondo religioso dei Veneti antichi*, in (a cura di) De Min M., Gamba M., Gambacurta G., Rauta Serafini A., *La città invisibile. Padova preromana. Trent'anni di scavi e di ricerche*, Bologna, 2005, pp. 113-121.

DE PASCALE 2017 = De Pascale A., *Archeologia e divulgazione: limiti, confini, orizzonti*, in (a cura di) Cupitò M., Vidale M., Angelini A., Donadel V., *Beyond limits. Studi in onore di Giovanni Leonardi*, Padova, 2017, pp. 725-736.

FIORE, TAGLIACOZZO 2002 = Fiore I., Tagliacozzo A., *I resti ossei faunistici*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 185-197.

FOGOLARI 1988 = Fogolari G., *La cultura*, in (a cura di) Fogolari G., Prosdocimi A.L., *I Veneti antichi. Lingua e cultura*, Padova, 1988, pp. 15-196.

GAMABCURTA, ZAGHETTO 2002 = Gambacurta G., Zaghetto L., *Il santuario settentrionale* in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 283-295.

GAMBA 2009 = Gamba M., *La dea del Summano*, in (a cura di) Gamba M., Salerno R., Santorso (Vicenza), *Monte Summano. Indagini preliminari 2008*, in *QdAV*, XXV, 2009, pp. 100-102.

GAMBA, MAGRO 2008 = Gamba M., Magro S., *Raccontiamoci al Museo. Percorsi e laboratori dentro e fuori il Museo Nazionale Atestino*, in *Comunicare l'archeologia. Ricerca e interazione in dieci anni di didattica*, Este, 2008, pp. 51-73.

GAMBACURTA 1999 = Gambacurta G., *Acqua, città e luoghi di culto nel Veneto preromano*, *Ocnus*, 7, 1999, pp. 179-186.

GAMBACURTA 2002 = Gambacurta G., *Un santuario sud-occidentale?*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 270-275.

GAMBACURTA 2013 = Gambacurta G., *Uomini e dei*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2017, pp. 106-111.

GAMBACURTA, CIPRIANO 2018 = Gambacurta G., Cipriano S., *Varia I. Kleinfunde aus dem Reitia-Heiligtum von Este*, Mainz, 2018.

GAMBACURTA, ZAGHETTO 2002 = Gambacurta G., Zaghetto L., *Il santuario orientale*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 283-295.

GREGNANIN 2002 = Gregnanin R., *La ceramica*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 164-179.

GUARCELLO, NOSARI 2019 = Guarcello E., Nosari S., *I musei del futuro e la narrazione: l'esperienza museale come pratica di pretesto*, in (a cura di) Invernizzi S., Maillet A., Villa G.C.F., *Dove va il museo*, Elephant & Castle, n. 21, 2019.

HUBER 2000 = Huber A., *L'allestimento come progetto d'identità*, in (a cura di) Pinna G., Sutura S., *Per una nuova museologia*, Atti dei convegni internazionali "L'immateriale valore economico dei musei", Milano, Museo nazionale della scienza e della tecnica Leonardo da Vinci 29 aprile 1998, "La funzione educativa del museo", Bergamo, Accademia Carrara, 16 dicembre 1998, S. Donato Milanese, 2000, pp. 138-145.

ICKLER 2013 = Ickler S., *Die Ausgrabungen im Reitia-Heiligtum von Este. Gli scavi 1987-1991*, Mainz, 2013.

JANNNOT 1993 = Jannot J.R., *Insigna potestatis – Les signes du pouvoir dans l'iconographie de Chiusi*, in *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Atti del XVII Convegno di Studi etruschi ed italici Chianciano Terme 28 maggio-1 giugno 1989, Firenze, 1993, pp. 217-238.

LATTANZI 2004 = Lattanzi V., *Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini"*, in *Il museo come luogo di incontro. La didattica museale delle identità e delle differenze*, Treviso, 2004, pp. 85-93.

LIMONE 2012 = Limone P., *Ambienti di apprendimento e progettazione didattica*, Roma, 2012.

LOCATELLI, MARINETTI 2002 = Locatelli D., Marinetti A., *La "coppa" dello scolo di Lozzo*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 281-282.

MAGGIANI 2000 = Maggiani A., *Etruschi nel Veneto in età orientalizzante e arcaica*, in *Hesperia* 12, Roma, 2000, pp. 89-97.

MAGGIANI 2001 = Maggiani A., *Elementi etrusco italici nei santuari del Veneto*, in *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale*, Roma, 2001, pp. 121-138.

MAGGIANI 2002 = Maggiani A., *Luoghi di culto e divinità a Este*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 77-88.

MALNATI 2002a = Malnati L., *Il ruolo di Este nella civiltà degli antichi Veneti*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 37-44.

MALNATI 2002b = Malnati L., *I Veneti nell'Italia preromana*, in *Akeo. I tempi della scrittura. Veneti antichi. Alfabeti e documenti*, Treviso, 2002, pp. 65-72.

MARCOLLI 2013 = Marcolli M.G., *Proposte progettuali per il Museo di Preistoria e Protostoria della Valle del fiume Fiora. La comunicazione strategica per il Museo: dal logo alla digital transformation* Diploma accademico, Accademia di Belle Arti di Brera, A.A. 2012/2013.

MARINETTI 1992 = Marinetti A., *Este preromana. Epigrafia e lingua*, in (a cura di) Tosi G., *Este antica dalla Preistoria all'età romana*, Padova, 1992, pp. 125-172.

MARINETTI 2002 = Marinetti A., *L'iscrizione votiva*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 180-184.

MARINETTI 2008 = Marinetti A., *Culti e divinità dei Veneti antichi: novità dalle iscrizioni*, in *I Veneti antichi. Novità e aggiornamenti*, Atti del Convegno di studio, Isola della Scala 15 ottobre 2005, Sommacampagna (VR), pp. 155-182.

MARINETTI 2009 = Marinetti A., *Da "Altno-" a Giove. La titolarità del santuario. La fase preromana*, in (a cura di) Cresci Marrone G, Tirelli M., *Altnoi. Il santuario altinate. Strutture del sacro a confronto e i luoghi di culto lungo la via Annia*, Atti del convegno, Venezia 4-6 dicembre 2006, Roma 2009, pp. 81-127.

MARINETTI 2010 = Marinetti A., *Un nuovo cippo votivo con iscrizione dal Colle del Principe (Este)*, in *QdAV XXVI*, Regione del Veneto, 2010, pp. 229-232.

MARINETTI 2013a = Marinetti A., *Aklon: i nomi sulla pietra*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2013, pp. 250-258.

MARINETTI 2013b = Marinetti A., *Parole dal passato: tra insegnamento e pratica*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2017, pp. 302314.

MARINETTI, PROSDOCIMI 2006 = Marinetti A., Prosdocimi A.L., *Novità e rivisitazioni nella teonimia dei Veneti antichi: il dio Altino e l'epiteto s'ainati-*, in *...Ut ... rosae ... ponerentur. Scritti di archeologia in ricordo di Giovanna Luisa Ravagnan*, QdAV serie speciale 2, 2006, pp. 95-103.

MARINI CLARELLI 2011 = Marini Clarelli M.V., *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Urbino, 2011.

MASPERO, LAZZARO, CATTANEO, LOVISOLO 2002 = Maspero A., Lazzaro A., Cattaneo C., Lovisolo A., *Analisi del contenuto dei pendagli*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 204-205.

MASTROCIINQUE 1987 = Mastrocinque A., *Santuari e divinità dei Paleoveneti*, Padova, 1987.

MELLER 2012 = Meller H., *Die Fibeln II. Studien zu den Spätlatèneformen - Le fibule II. Studio delle forme del Tardo La Tène. Santuario di Reitia a Este*, Mainz, 2012.

MOTELLA DE CARLO 2002 = Motella De Carlo S., *I resti botanici nel pozzo*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 198-203.

MOTTOLA MOLFINO 2004 = Mottola Molfino A., *Lavorare nei musei*, Torino, 2004.

MOTTOLA MOLFINO 2009 = Mottola Molfino A., *Il museo non è un libro... e nemmeno un videogioco: come far parlare le opere*, in (a cura di) Andreini A., *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Atti del Convegno 17 ottobre 2008, Regione Toscana, 2009, pp. 19-26.

NIZZO 2015 = Nizzo V., *Archeologia partecipata*, in (a cura di) Dal Maso C., Ripanti F., *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano, 2015, pp. 263-276.

Ovidio, *Opere*, IV, *Fasti e frammenti*, (a cura di) Stock F., Torino, 1999.

PASUCCI 1989-1990 = Pasucci P., *I depositi votivi paleoveneti*, in *Anathema*, Roma, 1989-1990, pp. 465-486.

PRETE 198 = Prete C., *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, 1998.

PROSDOCIMI 1988 = Prosdocimi A.L., *La lingua*, in (a cura di) Fogolari G., Prosdocimi A.L., *I Veneti antichi. Lingua e cultura*, Padova, 1988, pp. 225-422.

PROSDOCIMI, TADIOTTI 1981 = Prosdocimi G. Tadiotto G. (a cura di), *Stele figurate e iscrizioni nn. 63-83*, in *Padova preromana*, Padova, 1981, pp. 299-307.

PUCCI 2018 = Pucci G., *Al museo. Raccontare storie per fare comunità*, in *Il Manifesto - Alias Domenica*, 29 aprile 2018.

RIEMER 2005 = Riemer H., *Die Aschenaltäre aus dem Reitia-Heiligtum von Este. Gli altari di ceneri del santuario di Reitia a Este*, Mainz, 2005.

RIPANTI 2015 = Ripanti F., *Archeologo cantastorie*, in (a cura di) Dal Maso C., Ripanti F., *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano, 2015, pp. 185-192.

RODARI 2009 = Rodari P., *Certo che li leggono! Evidenze sulla lettura nei testi nelle esposizioni dagli studi sui visitatori*, in (a cura di) Andreini A., *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Atti del Convegno 17 ottobre 2008, Regione Toscana, 2009, pp. 27-36.

ROMAN 2017 = Roman S., *Il museo: confine tra le culture del passato e quelle del presente*, in (a cura di) Cupitò M., Vidale M., Angelini A., Donadel V., *Beyond limits. Studi in onore di Giovanni Leonardi*, Padova, 2017, pp. 771-778.

ROSATI 2016 = Rosati C., *Amico museo. Per una museologia dell'accoglienza*, Firenze, 2016.

Royal Ontario Museum, *Allestimento e comunicazione. Criteri per la progettazione*, in (a cura di) Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, 1985, pp. 131-148.

RUTA SERAFINI 1995 = Ruta Serafini A., *Museo Nazionale Atestino (Este, Padova)*, in Broglio A. (a cura di), *Paleolitico, Mesolitico e Neolitico dell'Italia nord-orientale*, Guide Archeologiche, 4, Forlì, 1995, pp. 10-25.

RUTA SERAFINI 2002 = Ruta Serafini 2002, *Gli strumenti per scrivere: stili e lamine alfabetiche*, in Akeo. *I tempi della scrittura. Veneti antichi. Alfabeti e documenti*, Treviso, 2002, pp. 93-100.

RUTA SERAFINI 2004 = Ruta Serafini A., *Il mondo veneto nell'età del Ferro*, in (a cura di) Marzatico F., Gleirscher P., *Guerrieri principi ed eroi fra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, Trento, 2004, pp. 277-284.

RUTA SERAFINI 2005 = Ruta Serafini A., *Este: il santuario orientale in località Meggiaro*, in (a cura di) Comella A., Mele S., *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana*, Bari, 2005, pp. 445-472.

RUTA SERAFINI, SAINATI 2002 = Ruta Serafini A., Sainati C., *Il "caso" Meggiaro: problemi e prospettive*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 216-223.

SAINATI 2013 = Sainati C., *La sacralità del confine: i segni*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2017, pp. 224-226.

SALERNO 2002 = Salerno R., *I bronzi e gli altri votivi* in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 149-163.

SASSATELLI 2004 = Sassatelli G., *Gli Etruschi nella valle del Po: il nuovo potere "cittadino" e i magistrati*, in (a cura di) Marzatico F., Gleirscher P., *Guerrieri principi ed eroi fra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo*, Trento, 2004, pp. 263-276.

SCALTRITTI 2012 = Scaltritti M., *Sulla fruizione difficile dei beni archeologici*, in (a cura di) Scaltritti M., *Comunicare i beni archeologici*, Milano, 2012, pp. 15-26.

SIGNORE, BANDIERA 2017 = Signore G.M., Bandera A., *3D imaging e nuove modalità di fruizione e didattica museale*, in Rui M. (a cura di), *Design the future! Extended abstracts della Multiconferenza EMEMITALIA 2016*, Genova, 2017, pp. 981-992.

SOLIMA 2000 = Solima L., *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione dei musei statali italiani*, Roma, 2000.

SOLIMA 2008a = Solima L., *Individuo, condivisione, connettività: la dimensione polisemica del pubblico della cultura*, in (a cura di) De Biase F., *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Milano, 2008, pp. 48-57.

SOLIMA 2008b = Solima L., *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e traiettorie di ricerca*, tratto da (a cura di) Bollo A., *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Milano, 2008.

STEFANINI 2013 = Stefanini A., *Le emozioni: patrimonio della persona e risorsa per la formazione*, Milano, 2013.

STEIN 1985 = Stein C.S., *Il museo d'arte di domani*, in (a cura di) Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, 1985, pp. 87-92.

SWAIN 2007 = Swain H., *An Introduction to Museum Archaeology*, New York, 2007.

TINE' 2013 = Tiné V., *Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001-2011: il punto di vista dell'archeologo*, in (a cura di) Tiné V., Zega L., *Archeomusei. Musei archeologici in Italia 2001-2011*, Padova, 2013, pp. 9-14.

TIRELLI 2013 = Tirelli M., *I santuari di pianura*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2017, pp. 317-340.

VALLICELLI 2013 = Vallicelli M.C., *Venuti da molto lontano: le importazioni*, in (a cura di) Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A., Tiné V., Veronese F., *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Venezia, 2013, pp. 260-279.

VIGNOLA 2015 = Vignola L., *Antico per tutti con l'archeologo sociale*, in (a cura di) Dal Maso C., Ripanti F., *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano, 2015, pp. 119-130.

VILLA 2019 = Villa G.C.F., *Il museo del futuro, nel passato del museo*, in (a cura di) Invernizzi S., Maillet A., Villa G.C.F., *Dove va il museo*, Elephant & Castle, n. 21, 2019.

Virgilio, *Eneide*, trad. e intr. di Calzecchi Onesti R., Torino, 1967.

ZAGHETTO 2002 = Zaghetto L, *Le lamine figurate*, in (a cura di) Ruta Serafini A., *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso, 2002, pp. 142-148.

ZAGHETTO 2005 = Zaghetto L., *Il santuario di Altichiero nei luoghi di culto del Veneto*, in (a cura di) Gorini G., Mastrocinque A., *Stipi votive delle Venezie. Altichiero, Monte Altare, Musile, Garda, Riva*, Roma, 2005, pp. 91-104.

Sitografia

<http://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>

<http://www.atestino.beniculturali.it/index.php?it/150/la-visita-al-museo>

<https://www.colleendilen.com/2015/01/14/the-critical-role-of-reputation-in-nonprofit-success-data/>

<https://www.iltrentinodeibambini.it/museo-retico-archeotrekking-laboratori-e-tante-scoperte/>

<https://www.museumnext.com/article/museum-branding-that-stands-out-from-the-crowd/>

<https://www.museumsassociation.org/museums-journal/comment/01102019-definition-just-start-of-conversation>

<https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/22082019-rift-over-icom-definition>