

Politecnico di Milano
I Scuola di Architettura
Corso di Laurea Magistrale in Architettura

Il Museo della Civiltà Cristiana

Relatore: Prof. Pier Federico Caliarì

Correlatori: Prof. Francesco Leoni
Arch. Sara Ghirardini
Arch. Paolo Conforti

Laureanda: Linda Vera Krebs matr. 764235

A. A. 2012 – 2013

SOMMARIO

ABSTRACT

PARTE I. LE RAGIONI DEL PROGETTO

1. Un museo della civiltà cristiana
2. Luogo del progetto
 - 2.1. Perché Milano
 - 2.2. L'area di Porta Ticinese
 - 2.3. Il sedime dell'anfiteatro

PARTE II. LE QUESTIONI DEL PROGETTO

1. Stato di fatto
2. Il progetto architettonico
3. Il rapporto architettura – archeologia
3. L'allestimento

PARTE III. LA COLLEZIONE

1. Esposizione permanente
2. Esposizione temporanea

BIBLIOGRAFIA

ABSTRACT

L'analisi storica, a partire dal radicale ripensamento disciplinare e metodologico imposto dalla Scuola francese (Marc Bloch, Lucien Febvre, Jacques Le Goff, solo per citarne i principali esponenti), riunita intorno alla rivista *Les Annales*, ha fatto oggetto delle proprie indagini e delle proprie riflessioni la lunga durata, il lento incedere delle trasformazioni profonde che, attraverso i secoli, ridisegnano le mentalità, nel loro essere sintesi strettamente interrelata di dati economici, sociali, culturali, materiali.

Questo farsi multidisciplinare della Storia, abbandonando il terreno del ritmo incalzante degli eventi (guerre, battaglie, trattati,...) e l'orizzonte esclusivo delle grandi figure (condottieri, imperatori, papi,...), ha comportato una profonda mutazione negli strumenti di lettura e di analisi delle vicende umane: raccolte di serie statistiche ed elaborazione di dati quantitativi, esame di testimonianze della cultura materiale, comprensione delle strutture profonde sottese alle mentalità correnti,... diventano il terreno di ricerca primario per lo studioso. Un sistema articolato di apporti antropologici, economici, tecnici, spirituali, che si vengono a comporre in sintesi critiche di grande complessità, ma di maggior efficacia interpretativa del continuum del processo storico, rispetto a un approccio tradizionale, fondato e concentrato su soglie storiche puntuali, uniche e

luminose eccezioni su uno sfondo grigio e indifferenziato di poco o nessun conto.

E' in questo solco di riflessioni che la mia proposta di un Museo della Civiltà Cristiana intende inserirsi.

A partire dall'indiscutibile constatazione che la storia Europea (e non solo) è radicata nelle origini giudaico-cristiane che hanno permeato i suoi ordinamenti e il suo sentire, e che questo è uno degli imprescindibili fattori di lettura e comprensione della loro evoluzione, anche laddove sorti e costituitisi in loro antitesi, il progetto sviluppato intende porsi quale luogo, non di confessionale esaltazione o di fideistica rappresentazione di un credo, bensì di elaborazione critica del sapere, finalizzata a concorrere a una migliore comprensione della nostra eredità culturale profonda.

Senza, poi, contare, che nell'attualità stessa di un Pontificato retto da un Papa extraeuropeo, il tema del rapporto tra Occidente e "fine del mondo" si pone, forse per la prima volta, in termini radicalmente nuovi nel pensiero universalistico della Chiesa, evidenziando un rovesciamento di schemi e gerarchie, parte di un sistema di mentalità diffusa (anche esterno a un discorso religioso) fondata sulla primazia del primo termine (l'Occidente, per l'appunto) sul secondo. E' forse, dunque, anche per tale aspetto, l'ora di interrogarsi sulla Civiltà Cristiana, quale occasione di indagine storica di più ampia latitudine, sul rapporto tra Europa e altri continenti, e di "cartina al tornasole" di un riequilibrio mondiale in corso da tempo e ora sempre più evidente.

Un Museo, in definitiva, non cristallizzato in un'esposizione data una volta per tutte ("la collezione") e autocentrata sul proprio specifico contenuto, ma aperto alla fecondazione multidisciplinare e diacronicamente rivolto a capire chi siamo, da quale passato proveniamo e a quale futuro siamo destinati.

PARTE I. LE RAGIONI DEL PROGETTO

1. Un museo della civiltà cristiana

La scelta di affrontare il complesso tema della progettazione di un museo dedicato alla storia della civiltà cristiana nasce, in primo luogo, da un'attenta riflessione sul significato che tale istituzione, al giorno d'oggi potrebbe positivamente assumere.

E peraltro, nel dibattito attuale, sull'opportunità di o meno di sottolineare le comuni radici cristiane nella cultura e negli ordinamenti politici dell'Europa, un museo dedicato alla civiltà cristiana potrebbe essere un utile fulcro di riflessione sotto il profilo della consapevolezza storica della nostra identità.

Millesettecento anni dopo l'Editto di Milano del 313 d.C., con cui l'imperatore romano d'Occidente, Costantino, sancì la libertà, per i cristiani, di professare la loro religione, ponendo di fatto fine alle persecuzioni che li avevano visti protagonisti nei secoli precedenti, la nascita di un polo museale, che si faccia interprete di più di duemila anni di storia del Cristianesimo, assume inevitabilmente un significato più profondo; la libertà di culto, ma a monte anche il concetto stesso di libertà, rappresenta tutt'oggi un tema incredibilmente attuale e delicato e necessita, per una sua lettura approfondita, di passare, prima di tutto, per la conoscenza di quanto ha contribuito, nei secoli, alla costruzione della storia della progressiva conquista di questo diritto universale.

Pur inserendosi accanto ad altre realtà culturali apparentemente simili presenti sul territorio milanese, tra cui ad esempio il Museo

Diocesano, nato con lo scopo di tutelare e valorizzare il patrimonio artistico della diocesi nell'ambito del contesto spirituale che l'ha ispirato, il Museo della civiltà cristiana ricerca una finalità diversa; allontanandosi da un contesto rigidamente circoscritto, a livello spaziale ma anche e soprattutto concettuale, esso vuole farsi testimone di una realtà molto più ampia e articolata, che abbracci la cristianità nella sua accezione più ampia e nel suo valore di rispetto della dignità umana.

Un progetto per un museo della Civiltà Cristiana impone, innanzitutto, una perimetrazione del tema che connoti il valore e il significato della proposta espositiva (e conseguentemente i contenuti di questa) in relazione a una orientata definizione dei termini Civiltà e Cristiana.

Civiltà è concetto che si è andato via via enucleando e meglio specificando, nel dibattito filosofico dall'Illuminismo in poi, soprattutto in ambito tedesco, rispetto a quello di Cultura, con cui condivide di fatto l'oggetto, ma dal quale si differenzia per accentuazione dei tratti di organizzazione istituzionalizzata colti nelle manifestazioni materiali, sociali e spirituali di un popolo o di una collettività.

Categoria di analisi, dunque, che sembra di maggiore pertinenza nel descrivere il principio di riconoscimento e di appartenenza, a lungo assolutamente dominante nella storia europea (dell'Evo antico, medio e moderno), alla cosiddetta Res Publica Christiana o Christianitas, ovvero al sistema geopolitico della comunità di popoli riuniti dalla professione di fede cristiana. Principio talmente forte da comportare, per "scomunica" (con maggiore incisività fino alla Riforma, ma anche successivamente), l'uscita

dal consesso di relazioni sociali di questa e, per chi li detenesse, la perdita dei diritti di sovranità e di mandato politico.

Se, dunque, il Cristianesimo è stato la *koynè* spirituale entro cui si sono risolte in unità le tradizioni classica greco-romana, quella giudaica e il complesso di quelle barbariche franco-germaniche, esso è stato, anche e soprattutto, ordinamento universale (in termini di aspirazione) di strutturazione della società Europea e della sua mentalità (nonché delle terre da Essa colonizzate), caratterizzandola, per l'appunto, nella sua storia e nella sua evoluzione, come Civiltà Cristiana.

Nel riconoscimento di questa fattuale verità storica, cui non si intende attribuire alcuna valenza critica positiva o negativa, e, al contrario, nel rifiuto di "verità" ideologiche, simmetricamente ostili e tendenziose, volte a esaltare o negare giudizi di valore sull'apporto del Cristianesimo alla storia dell'Europa e del mondo, sta tutto e intero il significato di un momento didascalico formativo quale quello rappresentato da un allestimento museale dedicato al tema. Un allestimento, tuttavia, che - se utilizza la cifra di Civiltà Cristiana quale caratterizzante la propria titolazione - non intende focalizzare il proprio interesse sugli aspetti politico-istituzionali, pure centrali, come visto, nella definizione della suddetta categoria, quanto che si propone, come meglio illustrato in seguito, di richiamare l'attenzione del visitatore su alcuni elementi della sovrastruttura culturale di questa, rileggendoli e, per così dire, "riscoprendoli" alla luce del primigenio messaggio del credo Cristiano.

L'obiettivo, per certo ambizioso, è quello di offrire un momento di riflessione sul rapporto dialettico tra i diversi piani entro cui il Cristianesimo ha permeato la società occidentale, evolvendosi e risolvendosi in compiuta coincidenza con questa, cioè per

l'appunto in una Civiltà Cristiana: quello degli ordinamenti istituzionali (qui rappresentato dal medesimo contenitore museale, che non può sfuggire al dubbio critico contemporaneo sulla propria stessa natura retorica) e della sovrapposizione all'apparato rituale e simbolico del potere imperiale romano; quello della mentalità (nelle sue variazioni di lunga durata, testimoniate dagli oggetti di cultura materiali esposti); quella del messaggio originario, nella sua forza eversiva radicale e nel suo progressivo e strumentale stemperarsi, a volte sino alla necessità di una risemantizzazione di opere, oggetti, scritti universalmente (ma superficialmente) noti.

In tal senso il Museo della Civiltà Cristiana è anche il racconto di un "tradimento" e di contraddizioni, che qui si intendono rendere palesi e criticamente rilevabili, sia per tramite appunto di una riproposizione del significato originario di manufatti e scritti, sia grazie all'esposizione di opere condotte sul filo della provocazione, quando non della piena e aperta contestazione a un "Cristianesimo istituzione".

Più facile, invece, definire cosa si intende per museo, almeno in questa tesi. Soccorre, infatti, per tale termine, lo statuto dell'International Council of Museums, che lo individua come "un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto".

Non, quindi, una semplice "vetrina" di raccolta di materiali e apparati, bensì un centro di ricerca e di elaborazione del sapere che, a partire dai propri allestimenti e dalle proprie esposizioni,

offra un'opportunità concreta di analisi e divulgazione del sapere in esse racchiuso.

Circa, poi, la ragione di un Museo della Civiltà Cristiana a Milano, questo trova la sua prima motivazione (e anche occasione) nell'Editto Costantiniano di Milano, ovvero nell'atto politico (vero o presunto che sia, comunque ormai storico), che sancì la neutralità dell'Impero Romano in materia di religione e, a un tempo, segnò l'avvio dell'intreccio inestricabile fra Cristianesimo e ordinamento istituzionale delle comunità fra cui questo si andava diffondendo. Una sorta, dunque, di prima pietra della Civiltà Cristiana, quale si sarebbe successivamente sviluppata e radicata in tutta Europa e che qui, a Milano, vide la sua posa.

2. Luogo del progetto

2.1. Perché Milano

La scelta del capoluogo milanese quale sede per il Museo della civiltà cristiana non è, ovviamente, casuale; la città stessa è, infatti, testimone del ruolo fondamentale che essa ha occupato nella storia del cristianesimo antico, sia per quanto riguarda la sua diffusione sia in merito al processo di maturazione delle sue strutture e dottrine.

I reperti più antichi rinvenuti nell'area urbana milanese risalgono alla media e tarda età del Bronzo, tuttavia, la fondazione di un primo vero insediamento viene attribuita a popolazioni di origine celtica, insediatesi nella zona più alta della città a partire dal V secolo a.C. Per i due secoli successivi Mediolanum rappresenta un importante centro politico – religioso, sotto il dominio degli Insubri, fino alla fine del III secolo a.C., quando venne conquistata dai Romani. Nel 286 d.C., per volontà di Diocleziano, Milano viene nominata capitale dell'Impero Romano d'Occidente, sotto l'auctoritas di Massimiano.

Annoverata, insieme a Roma e Costantinopoli, tra le capitali cristiane dell'impero romano, Milano conserva numerose testimonianze di necropoli paleocristiane risalenti al III e IV secolo, in prossimità delle quali, dopo l'editto di Milano del 313 d.C., vennero costruite le prime basiliche. Ad esse si aggiunsero, successivamente, quelle realizzate per volere del Vescovo di

Milano, Ambrogio (Treviri, 340 ca. - Milano, 397), considerato una delle personalità più importanti della Chiesa del IV secolo. Il suo operato ha lasciato segni profondi anche nella diocesi ed in particolare sulla liturgia: egli, infatti, introdusse nella chiesa occidentale elementi tratti dalle liturgie orientali, in particolare inni e canti. Tali riforme furono mantenute anche dai suoi successori e costituirono il nucleo del cosiddetto "Rito Ambrosiano", che sopravvisse all'uniformazione in un unico rito romano voluta dal Concilio di Trento, conservando il carattere universale e di incontro fra culture che l'aveva contraddistinto fin dalle sue origini.

2.2. L'area di Porta Ticinese

Il quartiere che si estende lungo il corso di Porta Ticinese presenta, tra quelli sviluppatisi all'esterno della cerchia delle mura romane, la più alta concentrazione di testimonianze monumentali: le basiliche di San Lorenzo e Sant'Eustorgio, la torre del Carrobbio, il complesso di Santa Maria della Vittoria, sorto sui resti dell'anfiteatro romano (I secolo a.C. – I secolo d.C.), qui presente al centro dell'attuale isolato compreso tra le vie De Amicis, Conca del Naviglio e Arena. Un'analisi delle testimonianze rimaste permette di ricostruire l'evoluzione storica del quartiere in epoca romana: il suo sviluppo sembra in stretta relazione con le attività commerciali favorite dalle vie di comunicazione extraurbana, dalla rete di canali navigabili e dal porto fluviale – collocato in corrispondenza dell'attuale piazza Vetra – e con le attività legate all'edificio da spettacolo. L'area era attraversata da un importante tracciato stradale che usciva dalla città attraversando la porta *Ticinensis* delle mura romane, per poi biforcarsi in direzione di *Ticinum* (Pavia) e *Habiate* (Abbiategrasso), seguendo il tracciato degli attuali corso di Porta Ticinese e via Cesare Correnti. I reperti emersi durante gli scavi in via Lanzone e in via Cesare Correnti attestano la presenza di un'edilizia residenziale di prestigio localizzata nella fascia extraurbana delimitata dall'attuale cerchia dei Navigli; un'area facilmente accessibile tramite le principali direttrici di collegamento tra il centro della città e il territorio circostante, ma allo stesso tempo in posizione tranquilla e appartata dalla confusione del centro. La scelta di collocare l'anfiteatro, risalente al I sec. d.C., nell'area esterna alla cerchia dei Navigli è giustificata dall'esigenza di evitare un'eccessiva vicinanza alla

zona residenziale suburbana, a cui avrebbe potuto recare disturbo, e dalla presenza dei collegamenti fluviali, che agevolavano il trasporto dei materiali da costruzione e l'afflusso del pubblico per gli spettacoli. Gli scavi nell'area del monastero di Santa Maria della Vittoria hanno evidenziato una strada in ghiaia, che collegava la via verso *Ticinum* con l'edificio da spettacolo, in corrispondenza dell'estremità del suo asse maggiore.

2.3. Il sedime dell'anfiteatro

La peculiare dinamica evolutiva della città di Milano ha avuto come diretta conseguenza, nel corso dei secoli, la quasi totale scomparsa delle strutture edilizie più antiche, delle quali rimangono poche e frammentate testimonianze; queste, rese ancor più difficilmente riconoscibili dalla complessa stratificazione urbana, rimangono, inoltre, per la maggior parte nascoste, quasi a creare una sorta di città parallela, sotterranea e invisibile, la cui esistenza può essere svelata solamente attraverso un rigoroso confronto della cartografia storica e i riscontri diretti di scavi archeologici.

Non disponendo di testimonianze dirette riguardanti l'anfiteatro romano, la sua esistenza e l'esatta collocazione sono rimaste per secoli molto incerte e dibattute.

Una delle prime testimonianze sull'esistenza dell'edificio risale al XIV secolo, quando il frate domenicano Galvano Fiamma, uno dei primi studiosi ad interessarsi alla ricostruzione storica della Milano antica, descrivendo nella sua opera *Chronicon Maius* i principali edifici pubblici di Milano, fa riferimento a due anfiteatri: uno, l'Arena, situato nella piazza tra Santa Tecla e Santa Maria Maggiore (oggi piazza del Duomo), l'altro, l'*Amphyteatrum*, sito nell'area del Brolo di Santo Stefano (oggi la zona tra le chiese di Santo Stefano e San Nazaro).

Nel XVII secolo una nuova ipotesi, formulata da Giovanni Antonio Castiglioni, porta a tre il numero degli anfiteatri milanesi: lo studioso si basa sul toponimo di *Viarenna*, teorizzando per la prima volta una relazione tra la denominazione di *via Arena* e la reale collocazione dell'anfiteatro.

Durante i secoli successivi la cartografia subisce un processo di profonda trasformazione, testimoniando il passaggio dalle rappresentazioni prospettiche a “volo d’uccello” di stampo rinascimentale, come ad esempio quella realizzata dall’incisore francese Lafrery nel 1573, a quelle planimetriche, tra cui un primo esempio è costituito dalla *Pianta della città di Milano*, creata da Francesco Maria Richini nel 1603. Questo approccio, più realistico e scientifico, contribuisce in modo sostanziale anche all’approfondimento delle ricerche storico-archeologiche relative alla città.

Sebbene già nel Settecento l’ipotesi dell’effettiva esistenza dell’anfiteatro fosse diffusa e generalmente accettata, le prime indicazioni sulla possibile localizzazione all’interno dell’area compresa tra via De Amicis, Conca del Naviglio e Arena vennero pubblicate verso la fine dell’Ottocento e solo negli anni ’30 del Novecento furono condotti i primi saggi di scavo, in seguito al rinvenimento, durante lavori stradali, di un muro curvilineo (anno 1931). Ulteriori indagini, effettuate nel 1936 ad opera della Commissione per la *Forma Urbis Mediolani*, portarono all’individuazione dell’ellissi più interna. Una successiva campagna di scavi, durante gli anni Settanta, permise di scoprire una serie di muri radiali di fondazione e due tratti di muri esterni curvilinei (strutture in conglomerato di ciottoli, gettate nello scavo senza casseforme). Tali ritrovamenti permisero, per la prima volta, di stabilire le dimensioni complessive dell’edificio, che raggiungevano 155 x 125 m per gli assi e 41 x 71 m circa per l’arena.

Recenti studi, in merito alla dibattuta questione della pertinenza o meno all’edificio romano del materiale architettonico visibile sotto

alle basiliche di S. Lorenzo, S. Aquilino e S. Ippolito, nonché dei conci in ceppo inclusi nei muri di rinforzo della cinta urbana, hanno permesso di appurare che i materiali impiegati per le opere di fondazione degli edifici laurenziani provengono sicuramente da un unico edificio di destinazione spettacolare, sulla base sia della qualità dei materiali sia delle particolarità tecniche; dal momento che si può scartare il teatro, realizzato “in conci a bugnato privi di lesene o semicolonne, ben diversi da quelli visibili sotto S. Lorenzo”, è l’anfiteatro, localizzato in zona, ad essere chiamato in causa. Inoltre, la possibilità di effettuare un’esaustiva opera di rilevamento e di ricomposizione del materiale ha permesso di ricostruire l’aspetto originario dell’edificio: esso presentava una loggia porticata al pianterreno e una facciata a tre ordini architettonici, per un’altezza complessiva di 38,40 m circa, con la classica successione di ordini in progressione verticale a partire dal basso: dorico, ionico, corinzio e attico fenestrato fornito di mensole per l’appoggio delle travature per il *velarium*. Di seguito vengono riportati alcuni parametri dimensionali dell’edificio:

- asse maggiore: 155 m (520 piedi romani c.a.);
- asse minore: 125 m (420 piedi romani c.a.);
- asse maggiore arena: 71 m (240 piedi romani c.a.);
- asse minore arena: 40,5 m (137 piedi romani c.a.);
- numero arcate: 88;
luce arcate: 5,05 m (17 piedi romani c.a.);
- ala: paraste corinzie
terzo ordine: corinzio
secondo ordine: ionico
primo ordine: dorico

- altezza totale: 38,38 m (130 piedi romani c.a.);
- volumetria complessiva del corpo di fabbrica originario: 19.000 mc c.a.

Relativamente alla questione delle cause che determinarono la parziale demolizione dell'anfiteatro, le ipotesi più accreditate sembrano avere un legame diretto con l'edificazione della basilica di S. Lorenzo e la relativa necessità di reperire una grande quantità di materiale da costruzione.

Tuttavia questo episodio sembra avere anche una valenza ulteriore: la scelta di demolire uno degli edifici più rappresentativi del mondo pagano, infatti, sembra dichiarare la volontà di affermazione del mondo cristiano, che, distruggendo il luogo che per secoli è stato testimone della sua persecuzione, vuole cancellare il simbolo più atroce della civiltà romana e sancire la propria supremazia su di essa.

Tale decisione, comunque, non avrebbe compromesso la stabilità e la praticabilità dell'edificio; l'ipotesi più diffusa è quella secondo cui l'anfiteatro cadde in rovina dopo l'assedio dei Goti del 401 d.C., anche se recenti studi estendono la durata dello spoglio fino al VII secolo. A questa fase risalirebbe l'abbandono dell'edificio, l'interruzione definitiva di ogni tipo di attività e un suo utilizzo intensivo come cava. Si ritiene, quindi, che l'anfiteatro, anche se parzialmente smantellato, venne utilizzato, per qualche forma di assemblea o spettacolo prima dello spoglio definitivo, iniziato nel VI secolo.

Ancora irrisolto, invece, è il problema della data di costruzione dell'edificio, non essendo emersi dati probanti; essa viene comunque fatta risalire al I secolo d.C., per l'importanza acquisita dalla città e per analogia con altri centri cisalpini.

PARTE II. LE QUESTIONI DEL PROGETTO

1. Stato di fatto

Attualmente la sistemazione delle rovine rinvenute all'interno dell'area di progetto (l'isolato compreso tra le vie De Amicis, Conca del Naviglio e Arena) è stata organizzata attraverso la realizzazione del *Parco archeologico dell'anfiteatro romano di Milano*, spazio progettato dagli architetti Rizzi e Casnati per la Soprintendenza Archeologica della Lombardia ed aperto al pubblico nel giugno del 2004.

Pur rappresentando un significativo esempio di valorizzazione del patrimonio archeologico per la città di Milano, l'intervento non ha raggiunto il livello di completezza auspicato; gli scavi, infatti, sono stati condotti solo parzialmente, ed hanno permesso di portare alla luce solamente sette degli ottantotto muri radiali di fondazione dell'antico edificio.

Nel complesso dell'ex-convento di Santa Maria della Vittoria, ora sede della Soprintendenza per i beni archeologici della regione Lombardia, è stato allestito un nuovo Antiquarium, intitolato all'archeologa Alda Levi, in cui è stata allestita l'esposizione dei reperti più significativi rinvenuti nel quartiere di Porta Ticinese.

L'area archeologica, di piccole dimensioni, è posta ad una quota inferiore rispetto a quella della strada, risultando del tutto invisibile dall'esterno e di difficile accesso. La lettura di quella che anticamente era l'imponente architettura dell'anfiteatro è affidata all'esposizione di poche rovine frammentate, di per se poco eloquenti, e a sporadici pannelli didattici.

Complessivamente la sistemazione attuale risulta piuttosto frammentaria, incapace di fornire un'efficace lettura delle complesse ed articolate strutture dell'antico edificio, che, unitamente ad una riflessione progettuale di respiro urbano, consentirebbe a quest'area di aprirsi alla città, di diventare non solo parte integrante del contesto antropizzato, ma essa stessa un importante polo attrattivo.

2. Il progetto architettonico

Il progetto architettonico si colloca, per così dire, nel punto di intersezione tra tre fattori di elaborazione principali: il tema del Museo, con l'inevitabile riflessione sul valore semantico e retorico da attribuirsi all'edificio (qui, resa più criticamente complessa dallo speciale oggetto del Museo e dalla sua ricchissima tradizione architettonica: la Civiltà Cristiana); il sito, nella propria valenza simbolica per la città e nella sua dimensione urbana, ma anche nel suo contingente stato di fatto (tra cui, preminente, la presenza di resti archeologici); il museo come macchina espositiva e allestitiva, con le sue ragioni prestazionali, funzionali e più concretamente logistiche.

Per quanto attiene il primo punto, il mio progetto ha assunto un registro fondato su due concetti essenziali:

1. che, in relazione alle già ricordate finalità del museo, ovvero al suo essere luogo di ricerca e non di confessionale esaltazione o anche solo rappresentazione, tale enunciato dovesse essere declinato con piena evidenza nell'architettura dell'edificio.

2. che - comunque -, per essere istituzione e centro di sapere, fondato nella e sulla storia della Città e della cultura che l'ha permeata, il contenitore fosse chiamato a una

generosità di relazioni architettoniche, che lo connotassero come polo a scala urbana.

Ne è derivata, dunque, una cifra linguistica caratterizzata da nessuna concessione a facili riferimenti formali o simbolici della tradizione Cristiana e della sua architettura, ma semmai da un'astrazione "silenziosa", capace di comunicare, per tal tramite, il senso di una pausa... di un luogo di approfondimento e di studio. Metaforica raffigurazione della "longue durée" (ancora mi richiamo alla Scuola de Les Annales) sottesa al tema, ma anche principio compositivo che, distanziandosi da una più minuta scrittura di disegno dei fronti, esalta il ruolo iconico dell'insieme e, a un tempo, rinuncia volutamente a eccessi di eloquenza, per essere rispettoso della strutturazione dell'intorno costruitasi intorno agli eccezionali nuclei monumentali di San Lorenzo e di Sant'Eustorgio.

Relativamente al secondo punto, cioè alla valenza simbolica per Milano e alla dimensione urbana del progetto, questo ha assunto il sedime dell'Arena romana (primo luogo di martirio dei Cristiani in città, in epoca romana) quale principio geometrico generatore, estrudendosi da esso, non per rappresentare una sorta di ricostruzione semplificata dell'anfiteatro, ma per radicarsi nella memoria dell'atto fondativo (il più volte ricordato Editto di Costantino) della Civiltà Cristiana, che risemantizzò il significato del sito: da luogo di morte e di infamia a suolo di esaltazione e di inizio.

Questa inversione e questa pregnanza di senso (nei pochi tratti di muro restituiti alla vista dagli scavi, non c'è certo traccia di questo epocale evento, quasi casualmente intervenuto a Milano)

sono rappresentate dalla sovrapposizione, al piano dell'arena romana e dei suoi resti, di un luminoso involucro rivestito in materiale ceramico bianco, che vuole, invece, invitare a riflettere su quella storia, senza, tuttavia, per quanto già ricordato al punto 1., imporre un proprio segno forte, stemperandosi piuttosto nella vibrazione atmosferica del cielo riflessa dalle lastre di kryon del rivestimento.

Un contenitore che si ancora timidamente al suolo (che ne diventa anzi parte del contenuto espositivo e della narrazione), evitando di perturbare le zone di certa presenza archeologica, e che si rapporta al contesto tramite la modellazione del terreno e due esili passerelle vetrate che lo connettono alla quota della città.

Con riferimento al terzo punto, il progetto si fonda proprio sul concetto di sostruzione, ovvero di costruzione che si stratifica su precedenti sedimi (anche intesi in senso semantico) e li riutilizza per il proprio nuovo configurarsi. Un principio che richiama volutamente le vicende delle stesse Basiliche contigue (ancorché, ovviamente, non nel senso più concretamente materiale, come avvenuto nel riutilizzo di colonne e mattoni per l'edificazione di queste) e che lega ancora di più il nuovo edificio alla storia e al valore del luogo.

Ecco, così, che il piano di campagna - ove presenti i resti romani dell'anfiteatro - diviene l'esplicitazione diretta di tali rapporti, confermata e rafforzata dai contenuti espositivi in esso racchiusi, ma anche - tramite una percorrenza anulare esterna - un itinerario di visita gratuito, aperto al pubblico e alla città, quale occasione di riflessione e di autocoscienza della comunità su un'eredità - quella romana e quella cristiana - particolarmente neglette.

L'organizzazione funzionale interna tiene, invece, conto dei principi progettuali della più avvertita e contemporanea prassi progettuale, in termini di spazi espositivi: servizi ancillari (bookshop, caffetteria, vendita gadgets...) accessibili anche indipendentemente dal percorso di visita e piani superiori che, concepiti come ballatoi affacciati su un unico grande volume a pianta centrale, illuminato dalla copertura vetrata di sommità, consentono una lettura di relazione tra le sezioni dell'allestimento, assicurando grande chiarezza nella comprensione dell'impianto e delle percorrenze di visita.

Non si è ritenuto, invece, di dover rendere autonomo lo spazio congressi, come ingresso, rispetto alle percorrenze museali, pensando a una funzione fortemente e inscindibilmente connessa alla vita del Museo.

Semmai, si è dotato tale spazio di una pluralità di possibili funzioni (biblioteca, sala convegni, sala proiezioni, ecc.), sì da garantire, in virtù della sua flessibilità, una continua fruizione di pubblico al suo interno.

3. Il rapporto architettura – archeologia

Il rapporto che si è inteso stabilire tra architettura del museo e resti archeologici è sicuramente uno degli elementi che ha richiesto maggior studio nell'elaborazione del progetto.

Il piano degli scavi (ricostruiti sulla scorta di studi recenti), infatti, è stato assunto quale sedime di rilievo anche museale (simbolico e materiale), con la volontà di cogliere l'occasione della realizzazione del Museo per far riaffiorare una più compiuta ricostruzione del perimetro fondale dell'Arena. Il processo esecutivo, dunque, è stato volutamente interpretato come primo momento di consapevolezza di una storia che si potrebbe poi andare meglio ad analizzare e organizzare nell'interno degli stessi spazi espositivi (e al loro esterno, in termini di percorrenza pubblica), ma che viene vissuta, fin da subito, non come un vincolo alla progettazione, ma come un'opportunità, da cogliere e valorizzare.

Una storia che viene riscoperta e che, proprio tramite un'attenta ricostruzione dei tracciati dei manufatti antichi, permette di definire la generatrice geometrica del volume di progetto, secondo un principio di continuità del processo storico, pur nella sua costante evoluzione, che vuole essere tangibilmente rappresentato anche nelle forme architettoniche, per il tramite di questa operazione di semplice, ma precisa, "estrusione".

L'idea sottesa, come detto, è quella di cogliere nell'anfiteatro romano milanese il luogo evocativo della trasformazione del Cristianesimo, da setta perseguitata, in fondamento culturale e culturale della Civiltà Cristiana; sintesi e superamento a un tempo di apporti vari e delle strutture ordinamentali e giuridiche dell'Impero. Un legame, pertanto, quello con i resti romani del mio progetto, non accidentale, ma molto più forte di quanto non sia la loro solo semplice presenza in sito, in termini di mero ingombro di cui tener debito conto. Parliamo pure, quindi, di un rapporto ricercato e voluto.

La struttura del complesso, infatti, è stata ipotizzata di tipo puntiforme, a pilastri in acciaio, in grado di cadere in corrispondenza di vuoti dei ritrovamenti archeologici, mentre lo stesso piano interrato, liberato da ingombri e affacciato sull'esterno per tramite di un deambulatorio vetrato, diviene a un tempo campo di studio e ideale punto di partenza della narrazione, con una coincidenza fisica e simbolica dell'arena sabbiosa con il livello inferiore di visita.

L'intero sistema dei profondi ballatoi del livello terreno (primo rispetto al piano degli scavi) e primo, nonché la scelta di sospendere, tirantandola alla copertura di travi reticolari, la "navicella" dell'aula congressi, deriva dalla volontà di rendere esplicita e chiaramente leggibile questa genesi per estrusione geometrica del progetto, liberando integralmente il piano di sedime da ulteriori ingombri e lasciando protagonista la storia archeologica della fecondazione del luogo.

Il Museo, dunque, similmente a quanto avviene in molti esempi dell'architettura contemporanea (si cita, solo ad esempio, il

recente Narona Archaeological Museum, a Vid in Croazia, di Radionica Arhitekture / Goran Rako), è direttamente copertura dell'area di scavo, da cui i reperti non vengono estratti e riportati in teche, ma (soprattutto, invero, per le parti murarie) permangono in sito, costituendo esposizione di se stessi: sia dall'interno del Museo, sia dalla percorrenza pubblica esterna, sia dal parco all'intorno. Ma, qui, ancora con maggiore forza, si ripete, sono principio generatore, geometrico, simbolico e processuale storico del complesso.

Anche per tal verso, l'importanza di consentire una chiara lettura delle permanenze e dei manufatti originari, ridotti alla nudità rustica dei rilevati in mattoni, ha suggerito un contenimento dell'eloquenza espressiva architettonica, nella scelta di texture e pattern delle superfici e dei rivestimenti dell'edificio.

Semplici piani in legno costituiscono il fondale dei modelli di ricostruzione (anch'essi in legno) degli archetipi architettonici dei luoghi di culto, "fotografati" nella transizione dall'architettura romana a quella paleocristiana. Mentre il paramento anulare in pietra, del tamburo che corre lungo il piano interrato, lontano da intenti evocativi o mimetici, definisce il limite ultimo di questo processo di filiazione culturale su vasta scala, a partire dal quale si riconosce - nei livelli superiori - la Civiltà Cristiana come nuovo e autonomo soggetto protagonista della Storia.

La forza del legame del mio progetto, con l'archeologia, è testimoniata anche dalla modellazione a vaso digradante del parco all'intorno e dalle passerelle di accesso al Museo, con il percorso pubblico esterno che ne segue il suo involucro. Il loro essere entrambi in vetro, leggerissimi e trasparenti, affidati a esili

sostegni metallici, racconta dell'importanza di entrare nel Museo o di semplicemente prenderlo a riferimento nel proprio itinerario, acquisendo consapevolezza di quelle radici, altrimenti forse non correttamente e debitamente considerate.

4. L'allestimento

Il percorso espositivo del museo si compone di tre momenti distinti, ma complementari tra loro, corrispondenti ciascuno ad uno dei livelli dell'edificio.

Il piano terra, occupato da una parte della collezione permanente, è dedicato alla Cristologia ed è organizzato idealmente in nove sezioni. Ciascuna di esse è identificata da una simbologia specifica, derivata dall'iconografia paleocristiana e "scavata" all'interno della parete, che identifica gli oggetti in essa esposti: Chi-Rho, Alfa-Omega, Ichthys, Ancora, Croce, Tralcio di vite, Buon pastore, Colomba, Pavone. Accanto a ciascun simbolo, all'interno di una piccola nicchia, sono collocati alcuni pannelli didattici, che introducono la tematica della relativa sezione.

L'allestimento a pavimento è organizzato in supporti modulari in legno, di diverse altezze e componibili tra loro, sui quali vengono disposte le coperture vetrate, secondo la necessità. Tali supporti, di colore bianco nella parte inferiore, riprendono per quella superiore lo stesso colore rosso delle pareti, le quali ospitano un'altra parte dell'esposizione, il *lapidarium*. Questo corre parallelamente al sistema di teche e supporti, collocato nella porzione centrale del percorso espositivo anulare, ed è illuminato per tutta la sua lunghezza, da un sistema di illuminazione a faretti, che contribuisce, inoltre, a sottolineare ulteriormente la geometria ellittica dell'edificio.

Gli stessi principi espositivi sono ripresi anche al livello superiore, che ospita, invece, le esposizioni temporanee. Differentemente dal piano terra, dove la grafica riportante sulle pareti la simbologia identificativa di ogni sezione è permanente, in questo caso, essa è costituita da pannelli, sostituibili e personalizzabili in base al tema specifico della singola mostra.

Una diversa logica allestitiva, invece, è stata adottata per il livello ipogeo, dedicato all'architettura; esso raccoglie nove modelli lignei di grandi dimensioni di alcuni degli edifici che hanno segnato i momenti più significativi dell'evoluzione della civiltà cristiana. Questi sono collocati su un sistema di basamenti anulari, anch'essi di legno, sui quali è possibile salire per avvicinarsi maggiormente alle ricostruzioni tridimensionali.

Lo spazio centrale, invece, è occupato da uno spaccato della Basilica di San Pietro e dei resti archeologici sottostanti, ovvero la Basilica Costantiniana e il circo romano, realizzata sulla traccia dell'opera *Forma Urbis Romae*, una pianta della Roma antica realizzata da Rodolfo Lanciani tra il 1893 e il 1901. Mentre il modello della Basilica di San Pietro rimane alla stessa quota della pavimentazione, quelli rappresentanti i resti archeologici di epoca romana sono posti ad una quota inferiore e sono visibili attraverso una porzione di pavimentazione vetrata calpestabile.

Diversamente dagli altri due livelli espositivi, questa sezione del museo rinuncia ad una finalità puramente didattica, assumendo, invece, una valenza più simbolica e suggestiva.

PARTE III. LA COLLEZIONE

1. Esposizione permanente

L'esposizione permanente, che, come è stato anticipato, occupa due dei tre livelli del museo, si articola in una duplicità di percorsi espositivi dalle caratteristiche molto diverse.

Il piano terra, dedicato alla Cristologia ed organizzato idealmente in nove sezioni, ospita una raccolta piuttosto eterogenea di reperti di epoca paleocristiana, esempi di arti minori scelti quale testimonianza della progressiva affermazione e diffusione del cristianesimo attraverso opere d'arte, ma anche semplici oggetti della vita quotidiana. Qua possiamo, infatti, trovare monete, lucerne, vasellame, pagine di antiche scritture, nonché epigrafi e frammenti scultorei a costituire il *lapidarium* lungo le pareti; attraverso ciascuno di essi e le immagini che vi sono impresse, il visitatore potrà approcciarsi, in maniera quasi intuitiva, alla comprensione di un tema complesso, come quello della cristologia.

La collezione esposta al piano inferiore, invece, è molto diversa; essa si costituisce dei modelli architettonici lignei, disposti ad anello lungo tutto il perimetro della sala, che riproducono edifici significativi nello sviluppo dell'architettura cristiana. Essi richiamano quattro momenti, e quattro luoghi, fondamentali di questo processo evolutivo:

1. Gerusalemme, attraverso il modello della basilica del Santo Sepolcro, quale origine del cristianesimo e punto di partenza della sua diffusione;
2. Roma, come momento di trasformazione, di passaggio da una civiltà romana ad una cristiana, rappresentato qui attraverso quattro edifici, il Pantheon, la basilica di Santo Stefano Rotondo, la basilica di Massenzio ed il battistero lateranense, i quali, rappresentando esempi di riutilizzo e trasformazione di costruzioni preesistenti, bene interpretano la stretta correlazione tra l'architettura paleocristiana delle origini e quella romana;
3. Ravenna, a rappresentare l'impero bizantino, attraverso la ricostruzione del mausoleo di Galla Placidia e la basilica di San Vitale;
4. Milano, come testimonianza storica di un'antica capitale cristiana, fulcro dell'attività di importanti padri della chiesa, quali Sant'Ambrogio e Sant'Agostino, rappresentata da tre delle più antiche basiliche: Sant'Ambrogio, San Lorenzo e San Simpliciano.

2. Esposizione temporanea

Il Museo della Civiltà Cristiana, volendo essere centro di ricerca e di elaborazione, non si concepisce quale cristallizzata esposizione (la sola collezione permanente descritta nel paragrafo precedente), data una volta per tutte. Anzi, esso intende costruire, attraverso l'occasione di una vasta proposta di allestimenti a tema, congressi e convegni, lezioni ed eventi, il proprio significato, sedimentando il succedersi delle esperienze nel tempo in un costante arricchimento di valore dell'istituzione (si pensi solo alla funzione di archivio di dibattiti e atti di conferenze).

E del resto, un Museo che, come ricordato in premessa, si fonda nelle intenzioni anche sull'analisi della *longue durée* dei cambi di mentalità, pena una contraddizione in termini, non può che farsi programmaticamente carico di testimoniare e analizzare il variare delle concezioni e delle interpretazioni dei portati della Civiltà Cristiana, che si succederanno anche negli anni futuri, pena il venir meno rispetto alle proprie stesse premesse.

In tal senso, secondo anche qui una tendenza ormai estremamente diffusa a livello internazionale, il progetto ha assunto quale dato essenziale del programma funzionale, la disponibilità di spazi deputati ad accogliere esposizioni temporanee, da porsi in stretta relazione con ambienti congressuali.

Il secondo piano dell'edificio, pertanto, è pensato come integralmente destinato a tali kermesse, con un'architettura flessibile, a spazio integralmente libero, che si presti ad allestimenti per specifiche occasioni, senza costituire vincolo per il loro libero dispiegamento. Semmai, ma non è oggetto di dettaglio di questa tesi, sarebbero le predisposizioni impiantistiche (con particolare riferimento a quelle illuminotecniche) a rappresentare oggetto di necessaria accurata progettazione, per consentire una reale versatilità di utilizzo degli spazi in concomitanza con i singoli allestimenti.

La presenza, sempre al secondo livello, anch'essa già descritta, della "navicella" sospesa della biblioteca sala convegni, completa di fatto questa porzione del complesso destinata a essere una "finestra" aperta sul mondo, anche simbolicamente sottolineando - con la centralità sospesa dell'ambiente congressuale - la preminenza del carattere euristico della struttura, su quello meramente didascalico.

Ma c'è una seconda considerazione da compiersi, circa l'importanza di dotare il Museo di spazi flessibili, passibili di accogliere esposizioni temporanee (da progettarsi di volta in volta) e momenti vari di riflessione e approfondimento.

L'edificio, infatti, è pensato quale luogo di intersezione tra una storia - in precedenza descritta - con una fortissima carica evocativa e simbolica radicata nello specifico contesto milanese e nel sedime del luogo (l'arena romana) e il suo voler riflettere l'universalistico diffondersi e riverberarsi (come accade per le onde di uno specchio d'acqua) della Civiltà Cristiana, nel suo progressivo venire a contatto con culture extraeuropee e nel suo costante rielaborarsi in virtù di tali apporti.

E', dunque, lo stesso tema oggetto del Museo a necessitare di una capacità di contenimento che, non potendo palesemente esaurirsi in una qualsivoglia collezione, per quanto ampia essa possa essere concepita, deve invece strutturarsi in modo da poter ospitare "carotaggi" in profondità, su singoli punti, che restituiscano un'istantanea puntuale di un ben più ampio e, troppo vasto, per essere rappresentato, orizzonte.

Senza contare che, se le radici (il piano interrato) dell'evoluzione della Civiltà Cristiana sono più delimitabili e riconoscibili, e la figura del Cristo, il suo messaggio e la sua simbolica rappresentazione sono altrettanto perimetrabili e univocamente riconosciuti quale fondamento di essa, già la storia del Cristianesimo, con i suoi scismi, le sue eresie, le sue tante sfumature dottrinarie, si fa così smisuratamente complessa e articolata, da imporre anche per tal verso la necessità di poter aggettivare, di volta in volta, il Museo, con mirate coloriture, in modo da ospitare una siffatta ricchezza di spunti.

E allora, senza assolutamente aver la pretesa di dettare un programma di contenuti, che non è compito del progetto di architettura farlo, quanto di un'ipotetica direzione del Museo, ecco solo un accenno, preso da esposizioni effettivamente tenutesi in anni recenti, della vastità di temi che potrebbero essere affrontati:

- "Il Volto di Cristo", 9 dicembre 2000 - 14 maggio 2001, Palazzo delle Esposizioni Roma;
- "Immagine e scrittura, icone bizantine di San Nicola a Messina", 23 marzo - 26 maggio, Museo regionale di Messina;
- "Il Presepe Napoletano del '700", 7 dicembre 2001 - 8 gennaio 2012, galleria del Mare, Napoli;

- "La riforma protestante in Italia", 14 marzo - 24 aprile, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- "In God We Trust", 6 settembre 2013 - 10 novembre 2013, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Varsavia;
- ...

BIBLIOGRAFIA

MUSEOGRAFIA E ALLESTIMENTO

AA.VV., *L'antico e il nuovo : il rapporto tra città antica e architettura contemporanea. Metodi, pratiche e strumenti*, UTET, Torino 2002

AA.VV., *Nasce un museo. Argomenti per il nuovo Museo Diocesano*, Skira Editore, Milano 1996

ALBERTINI, B., BAGNOLI, A., *Scarpa. I musei e le esposizioni*, Jaca book, Milano 1992

BASSO PERESSUT, L., *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna 1997

BASSO PERESSUT, L., *Musei. Architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano 1999

BASSO PERESSUT, L., *Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, edizioni Lybra Immagine, Milano 2005

BISCOTTINI, P., a cura di, *Il Museo Diocesano di Milano tra presente e futuro*, Museo Diocesano di Milano, Milano 2006

BUCCI, F., ROSSARI, A., (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005

BRANZI, A., CHALMERS, A., a cura di, *Spazi della cultura, cultura degli spazi. Nuovi luoghi di produzione e consumo della cultura contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007

CALIARI, P. F., *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica*, Alinea, Firenze 2001

CALIARI, P. F., *La forma dell'effimero: tra allestimento e architettura. Compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Lybra Immagine, Milano 2000

CALIARI, P. F., *Appunti di museografia*, Libreria Clup, Milano 2002

CATALDO, L., PARAVENTI, M., *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano 2007

HUBER, A., *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997

MONTANER, J. M., *Nuovos Museos. Espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona 1990; tr. ital., *Nuovi Musei. Spazi per l'arte e la cultura*, Jaca Book, Milano 1990

RUGGIERI TRICOLI, M. C., VACIRCA, D., a cura di, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1998

RUGGIERI TRICOLI, M. C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2007

PEZZINI, I., *Semiotica dei nuovi musei*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2011

APPROFONDIMENTI TEMATICI

AA. VV., *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre 2012 – marzo 2013), Milano, Electa 2012

AA. VV., *Da Gerusalemme a Milano. Imperatori, filosofi e dei alle origini del Cristianesimo*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo Archeologico di Milano, luglio 2013 – giugno 2014), Milano, 2013

AA. VV., *Immagini di Mediolanum. Archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Edizioni ET, Milano 2007

BISCOTTINI, P., a cura di, *La basilica di Sant'Eustorgio. Guida*, Skira Editore, Milano 1999

CALDERINI, A., *L' Anfiteatro romano di Milano*, Ceschina, Milano, 1940

CERESA MORI, A., a cura di, *Anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale*, Skira, Milano 2004

CERESA MORI, A., *L' evidenza archeologica e il suo significato*, in AA. VV., *Milano in età imperiale. I-III secolo*, atti del Convegno di Studi (Milano, 7 novembre 1992), Edizioni ET, Milano 1996

DAWSON, C., *Il cristianesimo e la formazione della civiltà occidentale*, Rizzoli, Milano 2005

DE CAPOA, C., ZUFFI, S., *Artbox Bibbia: Episodi e personaggi del Vangelo - Episodi e personaggi dell'Antico Testamento*, Electa, Milano 2003

DE CAPOA, C., ZUFFI, S., *La Bibbia nell'arte*, Electa, Milano 2013

DENTI, G., MAURI, A., *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, Alinea editrice, Firenze 2000

GAMBI, L., GOZZOLI, M. C., *Milano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2003

KRAUTHEIMER, R., *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, G. Einaudi Editore, Torino 1987

LEPPIN, H., *L'eredità del mondo antico*, Il Mulino, Bologna 2012

MAGGI, S., *Anfiteatri della cisalpina romana. Regio IX; Regio XI*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1987

MATTEI, P., *Il cristianesimo antico. Da Gesù a Costantino*, Il Mulino, Bologna 2012

MIKKELI, H., *Europa. Storia di un'idea e di un'identità*, Il Mulino, Bologna 2011

POTESTÀ, G. L., VIAN, G., *Storia del Cristianesimo*, Il Mulino, Bologna 2011

SCAGLIETTI, P., a cura di, *L'editto di Costantino*, Tempo Libro, Milano 2013

PERIODICI

AA. VV., *"Esporre"*, Area, n. 65, Settembre 2002

AA. VV., *"Museo del Teatro Romano di Cartagena, Spagna"*, L'industria delle costruzioni, n. 429, Gennaio-Febbraio 2013, pp. 38 – 45

IRACE, F., *"Storia di un museo milanese"*, Casabella, n. 799, Marzo 2011, pp. 86 – 99

MULAZZANI, M., *"Attraverso le pieghe del tempo – Il museo di Coimbra di Gonçalo Byrne"*, Casabella, n. 826, Giugno 2013, pp. 9 – 27

ZAPPA, A., *“All’incrocio delle culture: la biblioteca di Ceuta – Paredes Pedrosa”*,
Casabella, n. 826, Giugno 2013, pp. 81 – 93

SITI INTERNET

www.comune.milano.it

www.francescocorni.com

www.museodiocesano.it

www.romaeterna.org/urbs/forma/lanciani

www.saintpetersbasilica.org