

**POLITECNICO DI MILANO**  
**FACOLTÀ DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ – POLO DI MANTOVA**  
**LABORATORIO DI PROGETTAZIONE**

LA DESCRIZIONE DEL PROGETTO

Laboratorio dei professori  
Marco Prusicki, Angelo Lorenzi, Sara Protasoni  
con Chiara Occhipinti,

*La dispensa è curata da Chiara Occhipinti*

## INDICE

- 5 *Il Sant'Andrea a Mantova*, Leon Battista Alberti.
- 7 *Villa Capra detta la Rotonda*, Andrea Palladio
- 9 *La Biblioteca Nazionale*, Etienne Louis Boullée
- 11 *Museo a crescita illimitata*, Le Corbusier
- 15 *Museo per una piccola città*, Mies van der Rohe
- 17 *Palazzo della Civiltà Italiana*, BBPR
- 19 *Il Teatro Verdi a Vicenza*, Ignazio Gardella
- 23 *Ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*, Aldo Rossi
- 27 *Sistemazione della stazione Crocetta a Milano*, Guido Canella
- 29 *Ampliamento del Cimitero nell'isola di San Michele*, Antonio Monestiroli

La dispensa raccoglie alcune relazioni di progetto e materiali diversi tratti dalla lezione intitolata *La descrizione del progetto*, tenuta da Angelo Lorenzi e Chiara Occhipinti l'11 gennaio 2012.

Scopo della lezione era quello di fornire agli studenti una sequenza di esempi orientata, non sistematica, nella quale la lettura dei testi descrittivi a corredo dei progetti veniva messa in relazione alla loro rappresentazione figurativa.



## Sant'Andrea a Mantova, 1470.

Leon Battista Alberti

### *I templi principali*

(tratto da Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re Aedificatoria)*, Il Polifilo, Milano, Libro V, p. 189).

(...) I luoghi nei quali i maggiorenti esercitano le funzioni loro spettanti, sono noti: il senatore lavora nella curia, il giudice nella basilica o nella corte di giustizia, il capo militare nell'accampamento o nella flotta, e così via. Quanto al religioso, appartengono a lui non soltanto i templi, ma anche quei luoghi che sono per lui come accampamenti da guerra, poiché sia il pontefice sia coloro che sotto di lui amministrano gli uffici religiosi svolgono essi pure un duro e faticoso servizio militare, vale a dire - come abbiamo scritto nell'opera intitolata Il pontefice - la lotta della virtù contro il male.

Vi sono i templi principali, come quello ove un alto prelato celebra le cerimonie stabilite con solennità e sfarzo; e quelli cui attendono le minori gerarchie, come ad esempio nelle città le cappelle e nelle campagne gli oratorii. I templi principali saranno probabilmente situati nella posizione più conveniente al centro della città; ma più nobile è una posizione al di fuori delle zone più affollate; più decorosa se è sopra un'altura; più sicura dalle scosse telluriche se è in pianura. Insomma, conviene costruire il tempio nel luogo che possa conferirgli la massima venerabilità e maestà. Per la stessa ragione occorre togliere sollecitamente dalla vista ogni rifiuto, sporcizia o impurità, che potrebbe turbare padri, matrone e giovinette quando si recano a pregare, o distrarli dalla santità dei loro propositi.

Leggo nell'opera sui confini scritta dall'architetto Nigrigeneo, che a parere degli architetti antichi gli edifici sacri erano costruiti secondo il giusto se avevano la facciata rivolta ad occidente: ma in tempi successivi questa usanza culturale fu del tutto rovesciata, poiché si preferì rivolgere templi e confini verso la zona del cielo donde il sole comincia ad illuminare la terra, in modo da poter osservare il sorgere dell'aurora. Ho pure osservato che nella costruzione di santuari e cappelle gli antichi si attenevano all'usanza di sistemare la facciata rivolta verso chi arrivava dal mare, da un fiume o da una via militare. In generale l'edificio dedicato al culto dovrà essere in ogni sua parte eseguito in modo tale che chi non l'ha ancora visto sia attratto a visitarlo e i presenti siano piacevolmente presi e incantati dalla meraviglia per la rarità dell'opera.

Una copertura a volta dà maggiori garanzie contro gli incendi; mentre una a travature resiste meglio ai terremoti. Inoltre la prima è di più lunga durata, la seconda è di forme più piacevoli dell'altra.

Circa i templi basti quanto s'è ora detto. Restano da dire molte altre cose, che

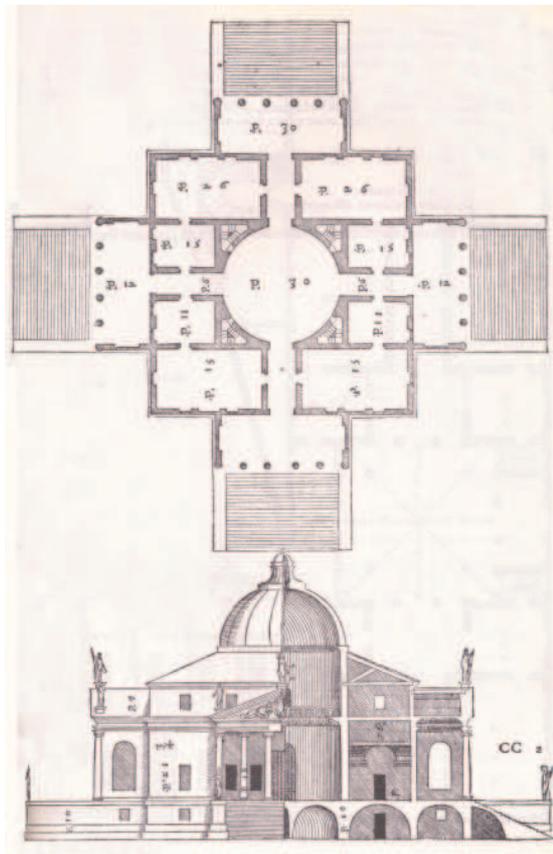
verranno trattate in altro momento perché vanno riferite all'ornamentazione piuttosto che alle funzioni peculiari del tempio.

Templi minori e cappelle si costruiranno con gli stessi metodi dei templi maggiori, osservando peraltro le debite proporzioni secondo la rispettiva importanza e funzione.

Lettera di Leon Battista Alberti a Ludovico II Gonzaga (ottobre 1470).

(tratto da Aa.Vv., *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Edizioni della biblioteca di Mantova, Mantova, p. 429).

“Illustrissimo domino meo, domino marchioni. - Illustrissime domine mi, post recommendationem. Luca tagliapietra me mostrò una littera della signoria vostra sopra el titulo ad turrim etcetera. Per hora me venne in mente de far questo che sarà con queste littere. Iterum cogitabimus. Ceterum io intesi a questi di che la signoria vostra et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea. Et che la intentione principale era per havere gran spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaquemi. Ma non mi par apto alla intentione vostra. Pensai et congettai questo qual io ve mando. Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto. Costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres estruscum sacrum. Sel ve piaserà darò modo de notarlo in proportione. Raccomandomi alla vostra signoria. Servitor vostro Baptista de Albertis”.

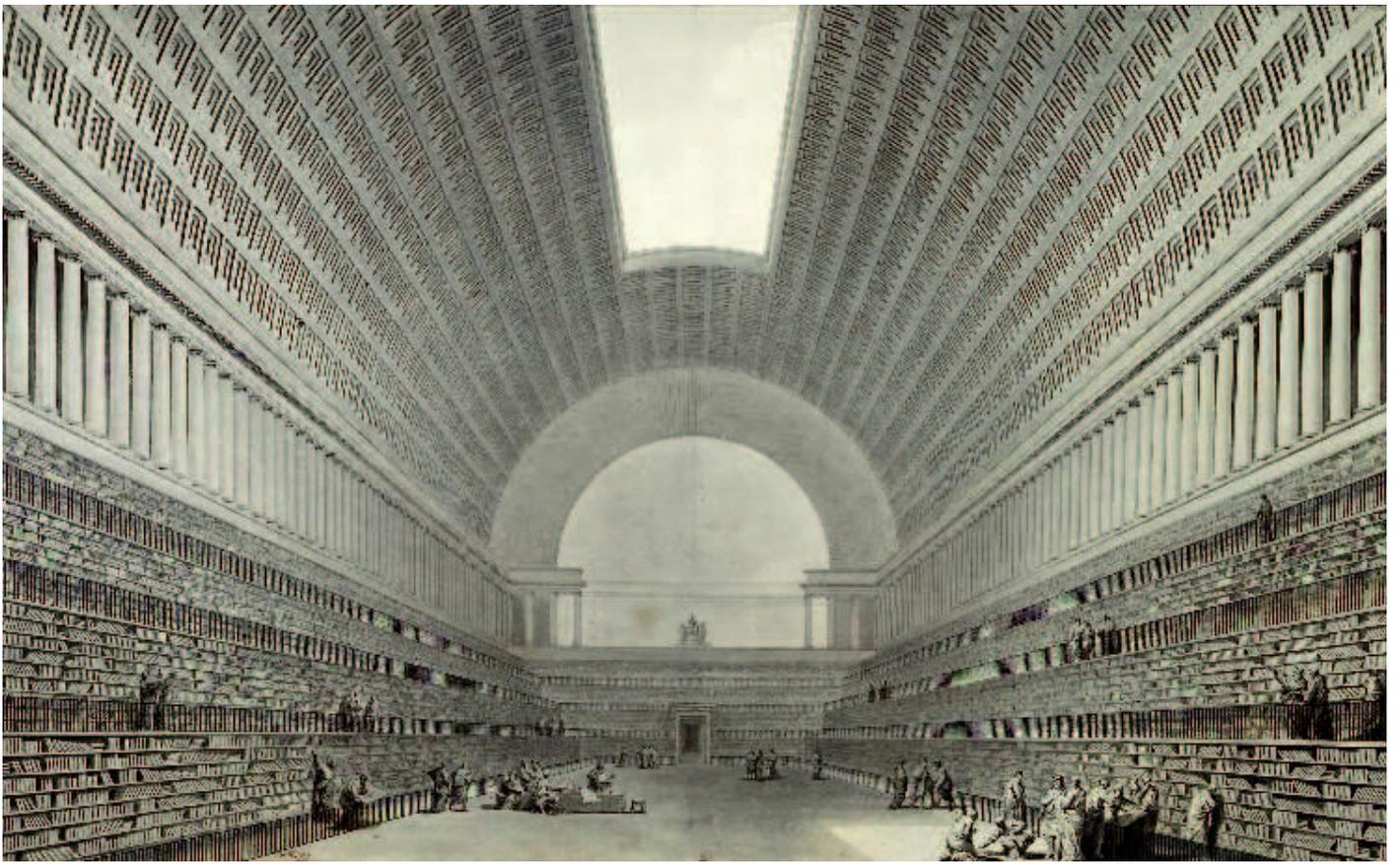


Villa Capra detta La Rotonda, 1566.

Andrea Palladio

(tratto da Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Hoepli, Milano, 1990, libro II, p.18)

Fra molti onorati Gentiluomini Vicentini si ritrova Monsignor Paolo Almerico uomo di chiesa, e che fu referendario di due sommi pontefici Pio III, & V, e che per il suo valore merito di esser fatto cittadino romano con tutta casa sua. Questo gentiluomo dopo aver vagato molti anni per desiderio di onore, finalmente morti tutti suoi venne a repatriare e per suo diporto si ridusse ad un suo suburbano in monte, lungi dalla città meno di un quarto di miglio ove ha fabbricato secondo l'invenzione che segue: la quale non mi è parso mettere tra le fabbriche di villa per la vicinanza ch'ella ha con la città, ove si può dire che sia nella città istessa. Il sito è degli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascesa facilissima e è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande teatro e sono tutti coltivati e abbondanti di frutti eccellentissimo e di buonissime viti: Onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate alcune più lontane e altre che terminano con l'orizzonte; vi sono state fatte le logge in tutte quattro le facce: sotto il piano delle quali, e della sala sono le stanze per la comodità e l'uso della famiglia. La sala è nel mezzo e è rotonda e piglia il lume di sopra. I camerini sono ammezzati. Sopra le stanze grandi, le quali hanno i volti alti secondo il primo modo, intorno la sala vi è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi e mezzo. Nell'estremità de i piede stili, che fanno poggio alle scale delle logge vi sono statue di marmo di mano di messer Vicentino, scultore molto eccellente.



## Progetto per la Biblioteca Nazionale, 1785.

Etienne Louis Boullée

(tratto da Etienne Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova, 1967, pp.116-120)

Se vi è un soggetto gradito a un architetto e capace di infiammare il suo ingegno, questo è il progetto di una Biblioteca Pubblica. All'occasione di mostrare il proprio talento si aggiunge l'onore prezioso di consacrarlo agli uomini illustri. I loro capolavori elevano necessariamente il pensiero mentre fanno sorgere desiderio di seguire le tracce di questi grandi uomini; si provano allora nobili trasporti, e quegli slanci sublimi dello spirito con i quali sembra che l'anima fugga dal suo involucro materiale; ci si crede ispirati dai mani di questi uomini illustri.

Profondamente colpito dalla concezione sublime della Scuola di Atene di Raffaello, ho cercato di realizzarla; ed è senza dubbio a questa idea che devo il mio successo, ammesso che l'abbia ottenuto.

(...)

Il Monumento più prezioso per una nazione è certamente quello che conserva tutte le conoscenze esistenti. Un sovrano illuminato favorirà sempre i mezzi che possono contribuire al progresso delle scienze e delle arti.

(...)

Questo Progetto consiste nel trasformare il Cortile, che ha 300 piedi di lunghezza e 90 di larghezza, in una immensa Basilica rischiarata dall'alto che conterrà non solamente tutte le nostre ricchezze letterarie, ma anche quelle del futuro. Per essere convinti che questa Basilica offrirà l'immagine più grande e più emozionante delle cose esistenti, basta gettare un colpo d'occhio sul luogo su cui ho progettato, e immaginare che la volta nascerà dalla sommità dei muri attuali. La semplice osservazione delle planimetrie mostrerà una distribuzione dove i percorsi diventano facili, nobili e vasti oltre ogni speranza. Tutte le costruzioni attuali, senza alcun cambiamento, serviranno ai differenti depositi dei manoscritti, delle stampe, delle Medaglie. La Geografia sarà messa vicino al luogo dove si trovano i magnifici mappamondi. Nel sistemare per argomenti i diversi depositi si eviterà la confusione che risulta dal raccogliere insieme oggetti eterogenei.

Nel penetrare nel mio soggetto, ho cercato, come dovevo, di realizzare l'oggetto principale a cui è consacrato il monumento di cui ci stiamo occupando.

Ho dunque voluto che le nostre ricchezze letterarie fossero presentate nel più bell'insieme possibile. Per questo ho pensato che niente sarà più grande, più nobile, più straordinario, e di più magnifico aspetto, di un vasto anfiteatro di libri.

Si converrà che il servizio sarà tanto veloce quanto la parola senza d'altronde che vi sia il timore dei pericoli che possono derivare dalle scale.

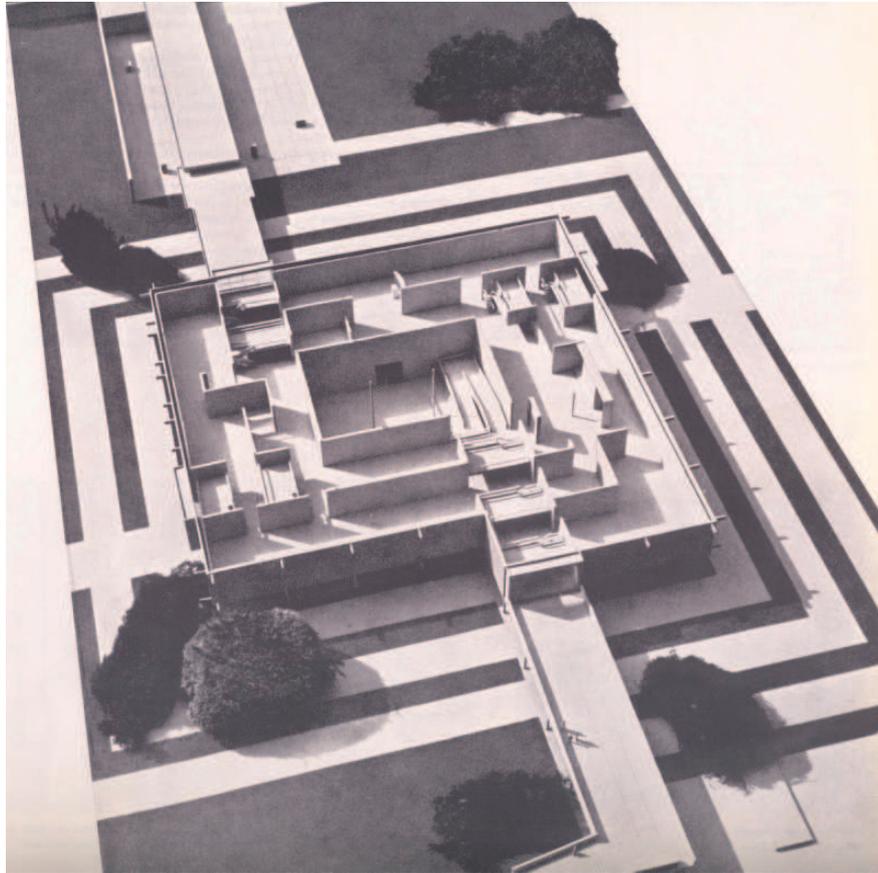
Questo superbo anfiteatro è coronato da un ordine d'architettura concepito in modo tale che, lungi dal distrarre l'attenzione dallo spettacolo dei libri, offrirà una decorazione necessaria per dare a questo bel luogo ancora più splendore e nobiltà. Questa Basilica termina con due specie di Archi di Trionfo, sotto i quali potranno trovarsi due statue allegoriche. Converrà senza dubbio che una delle due sia la statua di Minerva.

Se il Peristilio del Louvre e l'Hotel degli Invalidi hanno fatto onore al secolo che li ha visti sorgere e al monarca al quale è dovuta la loro elevazione, come non onorare coloro che ordineranno la costruzione di questo edificio consacrato alle arti e alle scienze! Poiché si può sostenere che lo spettacolo dei più bei Monumenti forse non offre una immagine tanto imponente, tanto straordinaria e di un effetto tanto nuovo quanto quella che deve produrre il cortile della Biblioteca quando sarà voltato. D'altronde quando si considera la poca spesa che richiede l'esecuzione di questo progetto (poiché consiste soltanto nel coprire la biblioteca) e l'enorme differenza di spesa in cui si è stati trascinati dai monumenti di cui ho parlato più sopra; ne segue, da questa considerazione, che questo progetto riunisce ogni tipo di vantaggio.

Non si presumerà che l'autore di questo progetto, nel descrivere la sublime immagine che presenterà il luogo in questione, abbia inteso parlare del modo che impiegherà per la decorazione.

(...)

A qualcuno è parso meglio che la volta, concepita come opera di carpenteria, fosse di muratura. Niente di più facile. Ricostruendo i muri che fanno da basamento alla volta si otterrà un muro destinato a sostenere la spinta laterale di trentasei piedi abbondanti, resistenza che potrebbe contenere una volta di larghezza ancora più considerevole. Nota. L'ampliamento della Biblioteca è indispensabile visto che essa contiene circa trecentomila volumi, senza contare i manoscritti che non si possono collocare e che si ritiene sia importante disporre con ordine; infatti otto membri dell'Accademia di Belle Lettere sono stati nominati con il compito di esaminare la preziosa collezione dei manoscritti per riferire su quanto debba essere stampato nelle Memorie di questa Accademia.



### Il museo a crescita illimitata, 1939.

Le Corbusier

(tratto da Francesco Tentori e Rosario De Simone, *Le Corbusier*, Laterza, Bari, 1987, pp. 215-216).

Il nostro amico Fierens ha fatto appello agli architetti. Permettetemi qui di farvi una proposta da architetto: è quella della costruzione di un tipo di museo interamente nuovo che può nascere con un finanziamento minimo, crescere lentamente o rapidamente, svilupparsi a sua guisa e raggiungere le più grandi dimensioni. È il museo senza facciata e a crescita illimitata.

Ho stabilito il progetto di questo museo per rispondere a una domanda della rivista «Cahiers d'Art », verso il 1929. Per farvi comprendere attraverso la parola, purtroppo in mancanza di disegni, ciò che esso è, comincerò dicendovi in poche parole ciò che è il museo tradizionale.

Quando una municipalità o una società decide la costruzione di un museo, il termine stesso implica una certa solennità e immediatamente la discussione verte sulla dignità del museo e, di conseguenza, sul suo tenore architettonico, la nobiltà delle sue facciate, lo splendore dei suoi materiali. Poi, successivamente, sulla sua posizione nella città. Non si può pensare altrimenti che di situarlo su uno dei terreni migliori. E così, una ciliegia tira l'altra, la questione del museo si trova sopraffatta da

un problema finanziario che fa sì che delle iniziative del genere di quelle che qui vi propongo non possono essere prese.

Ora, io ritengo che tali iniziative dovrebbero oggi essere prese in ogni agglomerazione di un'importanza sufficiente, che desidera sapere ciò che essa è, di cosa è fatto il suo passato, di cosa è fatta la sua attività presente, dove si dirige la linea della sua evoluzione. Sicché questo museo diviene in qualche modo un Museo della Conoscenza. Esso può comportare e comporterà, bene inteso, delle opere d'arte. Esso potrebbe eventualmente comportare solo delle opere d'arte. Era il caso all'inizio dei miei studi, quando rispondevo alla domanda di Christian Zervos: «Come costituire un Museo d'Arte Contemporanea a Parigi?».

Non si trattava affatto di fare concorrenza alle grandi istituzioni dello Stato e della città, Louvre o Luxembourg, ma al contrario di cercare di organizzare la riunione della produzione di una certa élite contestata, talmente contestata che essa persino non ha il diritto di entrare pienamente nelle istituzioni ufficiali. Queste opere da raccogliere negli atelier dei pittori potrebbero essere acquisite a condizioni estremamente vantaggiose o anche prestate, poco importa. Una certa opinione sugli aspetti spinosi dell'arte si manifesta in alcuni ambienti molto liberi. Questi ambienti potrebbero così avere il loro «museo senza facciata e a crescita illimitata», vera e propria cava da dove potrebbero uscire i pezzi destinati un giorno a ricevere il riconoscimento ufficiale.

Questo museo è dunque piuttosto una baracca, cioè costruito con una semplice impalcatura di legno, di ferro o di cemento costituita da elementi standard. Ecco come realizzare l'operazione.

In primo luogo un terreno. Questo terreno potrebbe essere un frutteto o un campo di patate ai confini della città, lungo una strada nazionale o un'altra strada servita da autobus regolari. Quando si va al museo si ha più tempo di quando si va alla Borsa. Il terreno potrebbe avere, per esempio, 400 metri di lato. Nel mezzo sarebbe eretta la prima sala; questa sala sarebbe formata da quattro elementi standard del museo. Questo elemento standard è fatto di quattro pilastri che determinano un quadrato di 7 metri di lato. Così la sala avrà dunque 14 metri di lato. Il pavimento sarà al livello del terreno. E il museo è così cominciato. Esso esiste! Ed è lì la questione fondamentale. Si tratta, lo vedete, di un museo minuscolo.

Ma, successivamente, il museo può cominciare la sua crescita, in seguito a delle donazioni o ad un finanziamento qualunque. Una nuova campata di 7 metri di lato sarà aggiunta ad uno dei fianchi della sala e questa campata potrà ripetersi piegandosi attorno alla sala; essa costituirà la prima spira della spirale quadrata che diventerà il museo.

Questa prima estensione del museo non sarà più a livello del suolo, ma su pilotis a m 2,50 di altezza circa, e l'insieme del museo si svilupperà d'ora in poi su pilotis

al di sopra del suolo. Lo spazio libero al di sotto potrà essere occupato in certi posti dall'amministrazione o da depositi. Una scala, bene inteso, sarà costruita nella prima sala, per raggiungere il nuovo solaio.

La particolarità di questo museo è che a misura del suo sviluppo, i tramezzi, che si allineeranno lungo i pilastri e che disegneranno così la spirale quadrata, saranno utilizzabili sulle loro due facce, ciò che rappresenta un vantaggio enorme. L'illuminazione diurna e notturna sarà regolata da un lucernaio situato sulla linea dei pilastri e che, di conseguenza, eviterà il fastidioso angolo di rifrazione.

Resta inteso che i tramezzi seguiranno solo parzialmente la spirale quadrata di cui ho parlato; essi potranno essere interrotti nei punti utili, in modo da creare delle circolazioni perpendicolari o diagonali; essi potranno anche piegarsi nello spazio libero di 7 metri e costituire delle sale piccole o grandi, essere muniti di spine, ecc. Il numero delle combinazioni è illimitato. Questo museo potrebbe essere di una varietà sino a qui sconosciuta.

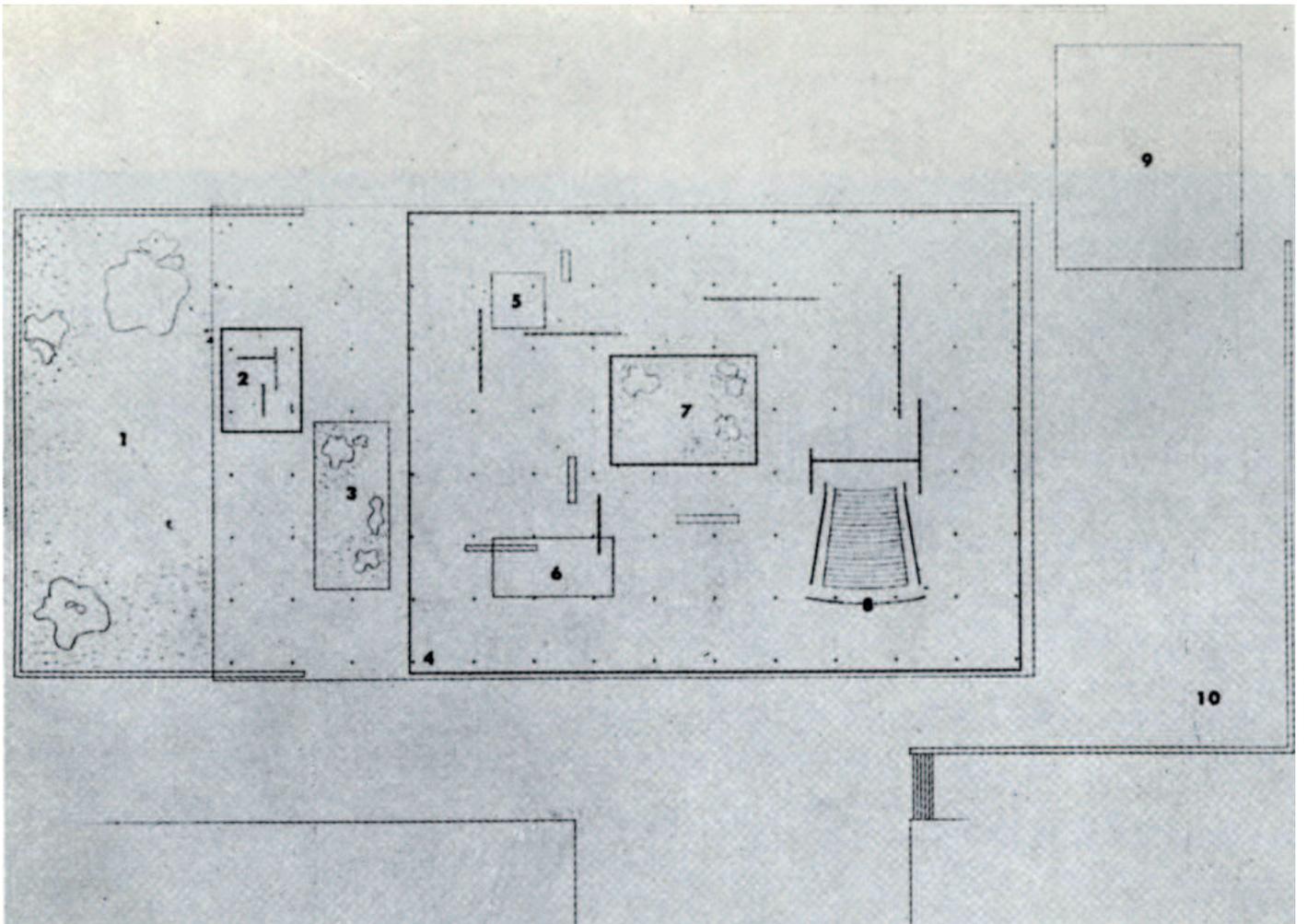
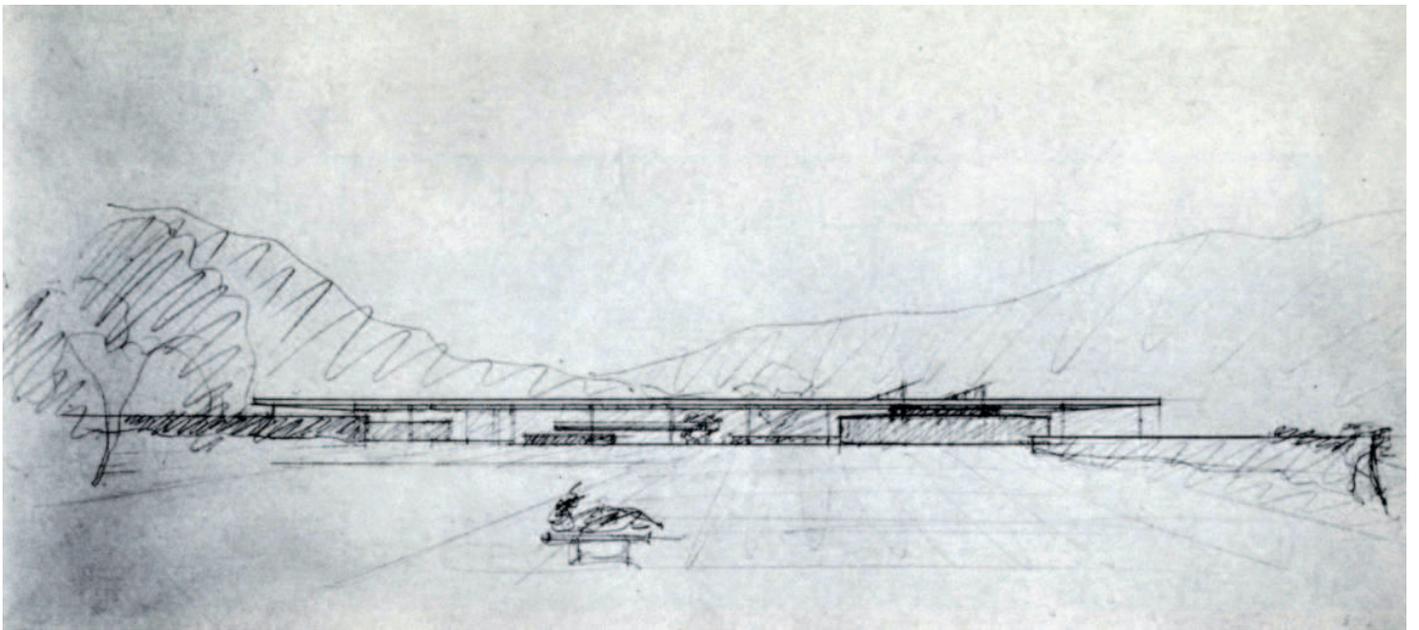
Vi siete resi conto che si entra nel museo dal disotto e nel cuore stesso del museo. È la sua particolarità. Non vi è in ciò nulla di inquietante.

Nella mia idea, la realizzazione pratica potrebbe anche materializzarsi sotto questa forma: un muratore o un fabbro o un carpentiere, accompagnato da un manovale potrebbe realizzare da solo la costruzione. Vi assicuro che al termine di 365 giorni egli avrà fatto non poco lavoro e che il museo potrebbe avere una crescita regolare.

La mia opinione è che un tale museo sveglierebbe un interesse molto grande tanto negli spettatori che negli artisti o i produttori di ogni genere. Se un direttore dallo spirito ingegnoso ne conducesse i destini, questo museo potrebbe estendere la sua indagine su gran parte degli oggetti dell'attività contemporanea e costituire così ciò che ho chiamato il «Museo della Conoscenza», vero e proprio strumento didattico, a dire il vero, un'attrezzatura dei tempi moderni, un'attrezzatura tanto necessaria ad una municipalità quanto lo sono l'officina del gas o la centrale elettrica. Una nuova civiltà cerca se stessa; essa troverà il mezzo di scoprirsi e di manifestarsi.

I disegni di questo museo sono stati pubblicati nei «Cahiers d'Art» verso il 1930. Essi sono stati inoltre resi noti alla riunione dell'Istituto di Cooperazione Intellettuale, a Madrid, due o tre anni fa, a cura del Sig. Foundoukidis.

Riassumo: questo museo è il museo senza facciata e a crescita illimitata. Esso può essere cominciato con qualche biglietto di mille franchi e la sua crescita è certamente assicurata dalla specie di vitalità particolare che ne costituisce il principio e che attirerà ad esso molte simpatie operose.



## Museo per una piccola città, 1943.

Mies van der Rohe

(tratto da Fritz Neumeier, *Ludwig Mies van der Rohe: le architetture, gli scritti*, Skira, Milano, 1996, pp. 309-310).

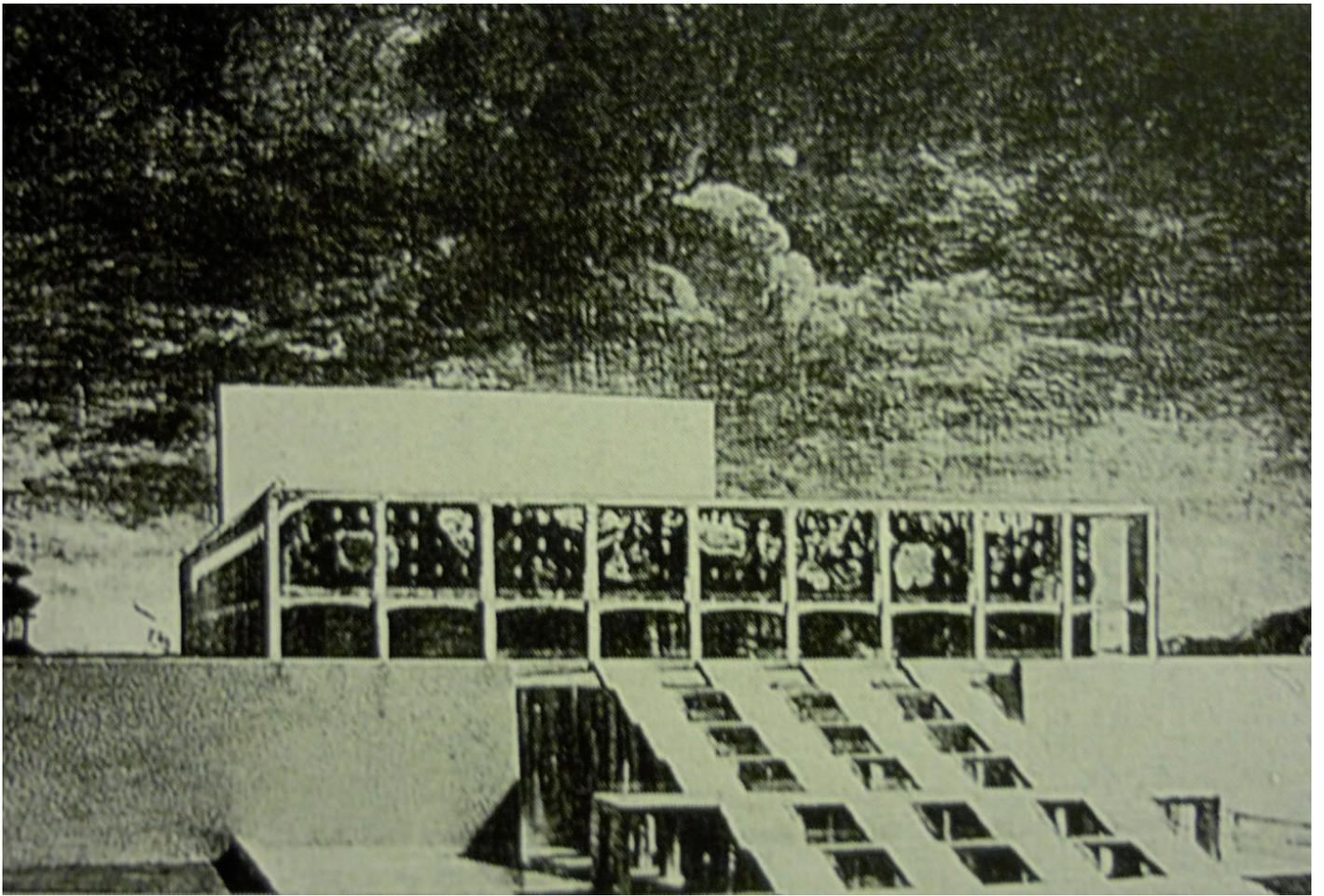
Un museo per una piccola città non deve emulare il suo corrispettivo in una grande città. Il valore di tale museo consiste nella qualità delle opere d'arte e nella maniera in cui queste vengono presentate.

Il primo problema riguarda il modo di intendere il museo innanzitutto come luogo di reale godimento artistico e non come luogo di deposito di opere d'arte. In questo progetto viene eliminata la barriera tra opera d'arte e collettività grazie all'approccio attraverso un giardino destinato all'esposizione delle sculture. Le sculture esposte all'interno godono della stessa libertà spaziale, dato che la pianta libera consente di osservarle sullo sfondo delle colline circostanti. Lo spazio architettonico che ne risulta diventa uno spazio che delimita senza isolare. Un'opera come *Guernica* di Picasso ha sempre avuto difficoltà a trovare posto all'interno di un museo tradizionale. Qui può giungere alla sua piena espressione e diventare, nello stesso tempo, un elemento di definizione spaziale, dato che si staglia su uno sfondo mutevole.

L'edificio è concepito come un unico grande spazio e permette così la massima flessibilità. Una struttura di questo tipo può essere realizzata soltanto con un'ossatura in acciaio. Questo principio costruttivo rende possibile la realizzazione di un edificio costituito da tre soli elementi fondamentali: il piano del pavimento, i pilastri e il piano di copertura. Il pavimento e il terrazzo saranno di pietra.

Sotto lo stesso tetto, nonostante siano separati dalla zona espositiva, sono sistemati gli uffici amministrativi. I depositi e i servizi igienici si trovano al piano interrato sotto la zona amministrativa. I quadri di piccolo formato verranno appesi su pareti liberamente disposte. L'intero spazio espositivo sarà riservato alle raccolte di gruppi più grandi, così da permettere un uso più rappresentativo del museo rispetto a quello comunemente adottato. In questo modo si crea una cornice dignitosa e adeguata alla vita culturale della cittadinanza.

Due aperture sul piano di copertura (3 e 7) lasciano penetrare la luce nella corte interna (7) e nell'atrio (3) che conclude l'edificio su un lato. Le pareti esterne (4) e quelle che delimitano la corte interna sono interamente in vetro. Pareti isolate di pietra suddividono l'esterno in spazi a forma di corte (1) e di terrazza (10). Anche gli uffici (2) e i guardaroba saranno indipendenti. In una zona leggermente ribassata (5) possono sedersi a conversare piccoli gruppi di persone. Allo stesso modo viene delimitato un auditorio (8), in cui possono aver luogo conferenze, concerti e dibattiti. La forma di queste pareti e del guscio sospeso al soffitto sopra il palcoscenico viene definita in base all'acustica. Il pavimento dell'auditorium discende a gradoni; questi,



## Progetto per il palazzo della Civiltà Italiana, 1937.

G.L. Banfi, L.B. Belgiojoso, E. Peressut, E.N. Rogers

(tratto da Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura*, Hoepli, Milano, 2009, pp. A27-A28).

Il nostro progetto, pur nella sua unità, può essere considerato come svolto in tre parti: 1) il palazzo vero e proprio che racchiude la mostra; 2) la lapide che, sebbene staccata dal Palazzo, ne costituisce la fronte principale verso la piazza della Civiltà Italiana: incisa in essa lapide una sintesi storica. Detto elemento, con la proposizione della sua massa elevata rispetto a quella delle altre parti, costituisce quello slancio plastico che nelle chiese è attuato dal campanile; 3) l'accesso monumentale dalla Valle del Tevere, il quale conduce al Palazzo, e lo conquista. Le prime due parti sono collegate e racchiuse fra un porticato a quinte. Tutto il complesso architettonico sorge dall'acqua, la quale, accogliendo i volumi, i colori, i dettagli plastici nel proprio riflesso, è come un'anima materiale e visibile.

L'acqua non sfugge pur nella sua funzione decorativa, a una disciplina: sull'altopiano, dove sorge il Palazzo, essa forma innanzi ad esso un vasto bacino, poi abbraccia l'edificio correndo ai due lati e sfocia in cascata e a valle, dove il terreno strapiomba. Davanti alla lapide è un recinto formato dal porticato a quinte; questo motivo per la sua forma elementarmente labirintica (che corrisponde del resto a pratiche necessità di smistamento) è quasi una barriera opposta al profano, che viene dal vastissimo piazzale della Civiltà Italiana. Dopo averlo varcato il visitatore si trova su uno spiazzo a calcolata distanza dalla lapide e può sostare per leggervi l'iscrizione.

La lapide nasce, come tutto il resto, dall'acqua e raddoppia, riflettendo visiva la sua impotenza. I quattro passaggi che si distaccano dallo spiazzo sono il prolungamento delle porte e incanalano il pubblico verso l'interno. Per giungere alla Mostra si traversa lo spazio tra la lapide e la contro lapide, spazio che abbiamo immaginato vuoto e aperto sui tre lati, parendoci che il rapido passaggio per un ambiente angusto e, per la penombra, misterioso, prepari l'animo del visitatore.

Mentre la lapide, elemento celebrativo, si svolge a tutt'altezza (la notte fari acconciamente disposti potranno ingigantirla con una cortina verticale di luce), il Palazzo della Mostra, più strettamente destinato a una prescritta funzione, trae le sue misure dalla opportunità che tutta l'esposizione si disponga su di un solo piano: il pubblico, una volta entrato, non ama salire e scendere. Oltre questa ragione più intima: siamo stati condotti a immaginare l'ambiente ove svolgerà la Mostra come un'unica vastissima sala illuminata dall'alto e circondata da un ambulacro coperto, entro la quale siano disposti i pilastri col sistema pitagorico delle ordinate e delle ascisse, che regola il doppio svolgersi degli argomenti secondo il tempo e secondo la materia, come è spiegato ampiamente nella relazione riguardante il contenuto della Mostra. Tale disposizione, che è la più semplice, raggiunge anche la migliore

adattabilità dell'opera alle sue ulteriori destinazioni di Museo della Civiltà Italiana.

(Abbiamo trovato opportuno aggiungere in fondo spazi adatti a eventuali conferenze o altre riunioni).

L'altezza esterna di questa parte dell'organismo rispecchia fedelmente quella dell'interno; perciò i fianchi trovano la loro monumentalità, non nel senso verticale, ma nella continuità lineare di un ritmo che si ripete per tutta la lunghezza così come è nello spirito dei più classici esempi della nostra tradizione.

I fianchi risultano costituiti da un giuoco complesso di chiaroscuro e di colore, di architettura, di scultura e di pittura a mosaico, che sorge dall'acqua.

Gli elementi architettonici che cingono il Palazzo hanno una duplice ragione: una essenziale, che deriva a essi dalla funzione specifica delle quinte, le quali limitano prospetticamente e ritmano la visuale delle pareti; l'altra è più propriamente una funzione di loggiato, il quale consente al visitatore più attento di compiere il giro del complesso architettonico.

Da questa sede si ha lo spettacolo vario della raffigurazione plastica delle pareti concepita in modo che il sentimento artistico dello spettatore abbia sempre nuovo motivo di emozione.

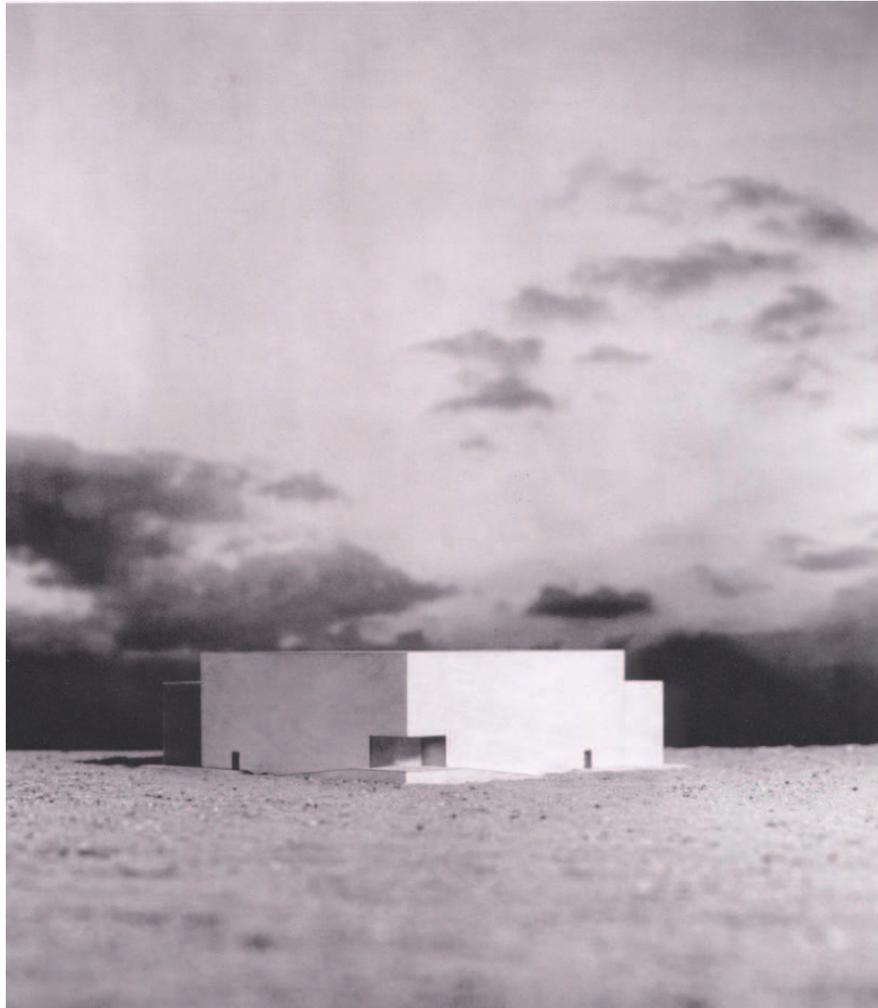
Le pareti sono infatti interamente (fin sott'acqua) rivestite da un mosaico figurato. Da questo fondo sporgono con ritmo equidistante delle mensole di marmo, sulla cui trama sono applicati degli altorilievi. Il mosaico funge da coro (il popolo italiano), i bassorilievi rappresentano, per così dire, gli attori (fatti principali e geni).

(Il mosaico, ove non si credesse di affidarne l'esecuzione a uno o più dei nostri pittori, potrebbe riprodurre a tessere bianche e nere i migliori esempi della pittura epica italiana. La scultura moderna, che ad esso si sovrapporrebbe, farebbe un audace accoppiamento della modernità con la tradizione).

La distanza rispetto al muro, dalla quale le mensole sorreggono le statue, fa sì, per effetto di chi cammina e sposta il proprio punto visivo, che un continuo giuoco cinematografico accresca di inaspettati accostamenti la composizione e la renda, in ogni senso, più viva.

Questo motivo cinge tre lati del complesso e s'affaccia verso la valle.

Dalla valle il Palazzo si presenta come al sommo di un'Acropoli: il nostro progetto si studia di trarre il massimo effetto da questa felice situazione naturale. Un grande muraglione argina la spinta del terreno e conduce lo sguardo fino alla parete del Palazzo, che spiccherà al di sopra di esso col fulgore dei suoi mosaici incorniciati dal portico. La scala con cui si sale si compone in più punti con la cascata dell'acqua, e va intesa come una brillante conquista dello spettatore verso quell'altezza.



## Progetto per il Teatro Verdi a Vicenza, 1969-1980.

Ignazio Gardella

(tratto da "Lotus international", n.25, 1979, pp. 95-102).

Il luogo teatrale nella società moderna sta assumendo significati e forme che lo differenziano da quello tradizionale, riassunto nella tipologia del teatro all'italiana. Nel teatro all'italiana platea, palchi, loggione rispondevano ad una precisa differenziazione di strati sociali; i palchi con il loro carattere di piccoli salotti privati, e i ridotti separati dalla sala e distinti secondo gli ordini dei posti, consentivano, accanto al fatto culturale, l'esercizio di un rito aristocratico mondano; la visione assiale dell'azione svolta su un palcoscenico nettamente separato dagli spettatori mirava alla magia dell'illusione.

Oggi il teatro — abolita ogni distinzione classista dei posti — cerca invece una partecipazione più diretta degli spettatori all'azione scenica, che non si localizza solo nel fuoco della visione assiale, ma tende ad avvolgere gli spettatori, ad esplodere in più fuochi. Il teatro è un luogo di incontro corale, come una piazza in un giorno di festa, dove la fruizione dello spettacolo è esaltata dal contatto umano diretto degli attori con il pubblico e degli spettatori tra loro, in un modo che la differenzia nettamente dalla solitudine della contemplazione cinematografica o televisiva e ne

giustifica la presenza insostituibile in una società moderna.

Nel progettare il teatro di Vicenza mi sono proposto due obiettivi. In primo luogo mi sono proposto di ideare uno spazio interno aperto e flessibile, capace di consentire, nelle sue strutture fondamentali, diverse forme di azione scenica (quella tradizionale assiale all'italiana, l'azione scenica avvolgente, l'azione scenica centrale e così via); uno spazio aperto e flessibile ma nello stesso tempo non agnostico e cioè avente una precisa qualità architettonica.

Rilacciandomi all'esperienza suggestiva di rappresentazioni svolte in antiche piazze (ad esempio gli spettacoli nella piazza di Avignone sotto la regia di Jean Villar), dove il limite non è più quello delle pareti di una sala, ma l'architettura di un ambiente, ho previsto un vaso unitario che congloba gli spazi destinati nella tipologia tradizionale alla sala e al ridotto e che ha una sua forma, indipendente dalla forma della platea, ma coerente all'idea architettonica del progetto. Una parete-tenda, manovrabile meccanicamente, può limitare durante lo spettacolo la zona normalmente occupata dalle poltrone, aprirsi parzialmente come un sipario per azioni sceniche laterali, raccogliersi completamente, ricostituendo l'unità dell'ambiente, a fine spettacolo.

L'ampia area del palcoscenico è chiusa da un boccascena regolabile, ma i due tratti laterali di parete, previsti in elementi antifuoco smontabili, possono quando si voglia, essere tolti, così da consentire una compenetrazione del palcoscenico e della sala-ridotto e un teatro a scena centrale. Le due grandi scalinate esterne che spaccano il volume dell'edificio legano direttamente la piazza-sala all'ambiente circostante. Esse servono, oltre che come uscite di sicurezza, come scale di accesso alla piazza-sala in caso di congressi assemblee manifestazioni varie. La soluzione adottata permette una capacità del vaso interno, in caso appunto di riunioni non destinate allo spettacolo, molto maggiore di quella dei 1268 posti della platea dando al fabbricato una utile polivalenza di funzioni per la vita cittadina. In secondo luogo mi sono proposto (si accenna per comodità di spiegazione a due momenti distinti, in realtà legati in una sintesi unica) di progettare un edificio inteso non come macchina per fare spettacoli ma come elemento emergente nella forma della città, come oggetto architettonico che si colloca entro un contesto urbano, iniziando, all'ingresso della città, un dialogo con i monumenti della città antica. La sua forma quindi non vuole essere una forma-funzione, ma una forma-idea (nella quale la funzionalità è implicita ma non meccanicamente esplicitata).

L'edificio ha la forma di un parallelepipedo a base quadrata diviso in due volumi di differente altezza da un corpo rettangolare più basso che costituisce una cesura nella quale trovano posto le scalinate esterne, che collegano l'interno al parco circostante. Il gioco dei volumi è sottolineato dalla contenuta gamma dei materiali: pietra di Vicenza per il rivestimento delle pareti, trachite grigio rosa per il riquadro di base sollevato di tre gradini sul terreno circostante, lastre di rame per il rivestimento delle pareti e per la copertura del corpo intermedio delle scalinate, di cui viene così

accentuato il valore di cesura tra i due corpi a base triangolare entro cui si inserisce.

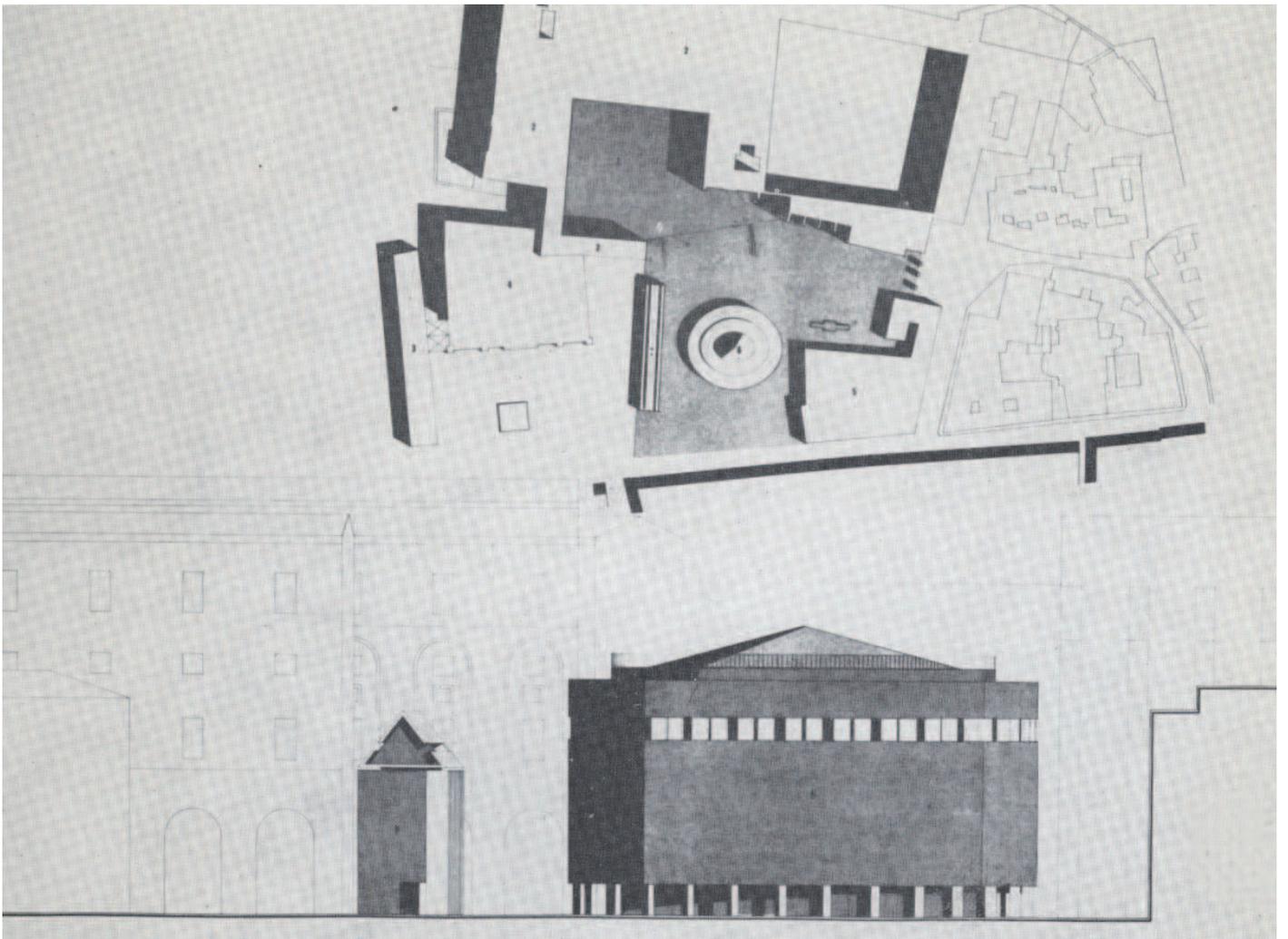
Il materiale di rivestimento della copertura di questi due corpi è costituito da lastre prefabbricate di colore chiaro costituenti lastrico galleggiante su supporti a stelo (per consentire facilità di ispezione delle sottostanti guaine), posto quasi a filo della linea di coronamento in modo da continuare anche sul piano orizzontale il valore stereometrico dei volumi dell'edificio, visibile dalle colline.

Nel progetto di massima le pareti avevano un trattamento della superficie esterna ottenuto durante il getto con una acconcia disposizione dei casseri o con elementi applicati ai casseri formanti una trama in negativo che darà ricchezza alla "materia", senza distruggere, anzi accentuando la consistenza dei volumi. Le superfici esterne sono state studiate con due modelli in gesso con due diversi trattamenti del paramento, eseguiti dallo scultore Agenore Fabbri, che ha pure modellato un bozzetto di scultura in metallo da collocarsi eventualmente su una delle fronti.

In relazione a quanto detto si è progettato uno spazio interno aperto e flessibile. In questo spazio è incisa la cavea a conca, che contiene le poltrone per tutti gli spettatori, in numero di 1.268 senza che vi siano né palchi né balconate. La cavea ha una configurazione a ferro di cavallo che ben risponde a buone condizioni di visibilità per tutti gli spettatori. Il disegno del controsoffitto di copertura della cavea è controllato in base alle esigenze acustiche, in modo da assicurare un buon livello di audio da tutti i posti senza code, né echi. Esso verrà affinato in sede di esecuzione con prove sperimentabili in loco, indispensabili in questo campo per verificare i calcoli teorici. Sono previste a servizio della sala una cabina per proiezioni cinematografiche e quattro cabine per traduzioni simultanee, da usarsi in occasione di congressi e convegni.

Il grande spazio unitario sopra descritto è collegato con quattro "vomitori" all'atrio d'ingresso al quale si accede direttamente dalla strada, attraverso il portico di ingresso. Sempre a livello dell'atrio si trovano in oltre uno snack-bar ristorante con accesso diretto dal parco, e uno spazio destinato ad uso commerciale, con accesso diretto da viale Verdi. Nel piano soprastante alla platea e lateralmente ad essa si sono previsti due ampi spazi, capaci complessivamente di circa 400 persone, eventualmente suddivisibili con pareti mobili, che servono per riunioni di gruppo, commissioni di lavoro, ecc. durante i congressi. Questi ambienti sono collegati direttamente alla sala sottostante con una scalinata, ma hanno anche possibilità di accesso diretto dall'esterno attraverso proprie scale e ascensori. Essi possono perciò venire utilizzati autonomamente per riunioni, piccoli convegni, ecc.

Il nuovo Teatro Civico è ubicato in Campo Marzio, nell'area destinata dal P.R. a edifici per teatri e congressi, situata in angolo tra viale Roma e viale Verdi, dove sorgeva il Teatro Verdi distrutto durante l'ultima guerra.



## Progetto per la ricostruzione del Teatro Paganini di Parma, 1964.

Aldo Rossi

*Il Teatro e la città*

(tratto da Carlo Aymonino, *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*, Cluva, Venezia, 1966, pp. 43-44).

Nel centro di Parma hanno particolare importanza una serie di monumenti isolati. Questi monumenti costituiscono una parte della città. Mi riferisco al Battistero, al Duomo, al Palazzo della Ragione, al Teatro Regio, alla Pilotta.

La caratteristica di questi monumenti è data dalla loro densità e dalla loro indipendenza da un preciso tracciato stradale; il più tipico di questi monumenti è il battistero. Il suo volume è certamente singolare: i monumenti di Parma potrebbero essere posti, come a Pisa, su un prato.

Queste osservazioni sul carattere del centro di Parma mi hanno condotto a concepire il teatro e l'edificio porticato come elementi relativamente estranei a un sistema urbano preciso; si trattava di collocarli tra gli altri. Pensavo anche che l'aspetto non finito della piazza della Pilotta fosse dovuto a questa straordinaria situazione: la Pilotta ha le sue piazze nei suoi cortili, ma non si trova né prospetta su una piazza.

Vedete anche la singolare situazione del monumento a Verdi e del monumento al Partigiano; essi non creano un centro, né era possibile porli a centro di un sistema che non esiste.

Il senso del prato, una non città in cui questi elementi potevano essere collocati, l'ho rivisto con una pavimentazione continua di elementi piccoli di porfido; questa pavimentazione entra nei monumenti stessi con la prepotenza di un terreno naturale. Il monumento a Verdi e quello al Partigiano dovevano sorgere naturalmente da questo terreno; e così gli edifici.

Le colonne bianche del teatro sorgono da questo fondo naturale e urbano che continua nell'anello del portico; e il piano del Teatro si trova necessariamente sotto questo piano naturale.

Questa meditazione sulla città mi ha condotto a dare una particolare importanza ai porticati aerei; alle gallerie alte come quelle del Battistero e del Duomo. Ho così creato una galleria sopraelevata nel Teatro e ho pensato a un elemento che fosse caratterizzato da un percorso aereo sopra la città.

I due percorsi sopraelevati corrispondono a un punto e a una linea ideali sul terreno; essi si sviluppano regolarmente e geometricamente. Infine la loro ideale crescita assoluta è fermata dalla città, dalla situazione dell'architettura della città.

Rispetto alla città non esistono poi problemi di forme; o di scelta di alcune forme; esse si costituiscono svolgendo alcuni principi che sono geometrici, costruttivi e storici a un tempo.

Forse solo il triangolo possiede una forma analogica.

Anche per il ponte della XIII Triennale a Milano avevo pensato a questa forma triangolare che attraversava la città; qui come a Parma, vi era un riferimento alle piazze delle città d'Italia, a una loro immagine mentale; l'idea che noi abbiamo dei monumenti. Ma già nel costruire il ponte di Milano pensavo a questi percorsi sopraelevati, a queste architetture sospese di carattere urbano; esse presuppongono uno studio e una particolare importanza degli elementi portanti.

Tutto l'edificio porticato di Parma si può considerare l'elemento portante del grande triangolo di cemento. Lavorando attorno a questo progetto e verificandolo sulla città sentivo che esso si costituiva a poco a poco in Parma, in quel luogo che è Parma. I problemi generali diventano estremamente precisati nella città, nelle ore, nelle persone.

In architettura dobbiamo localizzare i problemi generali.

Ogni architettura è un locus solus.

LA SALA.

Ho progettato il Teatro come un'arena. Pensavo a un interno cilindrico che sovrapponesse tanti teatri; alla gradinata, ai palchi, alle logge, a cupole metalliche, al planetario.

Lo spettacolo aveva nel caso di questo concorso un'importanza laterale, ma d'altro canto il teatro può solo fornire l'occasione per uno spettacolo; questo è un fatto collettivo.

Gli artigiani possono sempre adattare un edificio; falegnami, fabbri, elettricisti, decoratori rendono fruibile un edificio.

Ma per l'architettura è diverso; essa non può riferirsi a qualche spettacolo; essa riguarda l'essenza del Teatro.

Così la forma non si modifica.

DESCRIZIONE

Il teatro è percorso all'esterno al piano terra mediante un porticato. Questo porticato si trova due gradini sotto il piano della piazza. L'anello del porticato è tutto aperto sulla piazza. Sotto di esso si trovano gli ingressi al teatro, di testa, e gli ingressi per gli attori e di servizio ai lati. Da questi ingressi si accede direttamente anche alla loggia sopraelevata.

Un altro anello percorribile si trova in alto; esso costituisce un foyer-passeggiata ed è collegato con degli spazi all'ultimo piano.

Questi spazi possono essere usati per mostre o conferenze; o come museo teatrale.

Tutta la superficie esterna del teatro è intonacata con terra gialla; dello stesso tono di quella del Teatro Regio.

Gli elementi portanti del loggiato sopraelevato sono di Pietra d'Istria bianca; le colonne in cemento bianco, stuccate e verniciate con smalto bianco.

L'elemento portico è risolto con gli stessi materiali, intonaco e cemento stuccato e verniciato bianco per le colonne-condotti verticali nella facciata antistante il teatro; in questo portico trovano posto negozi, uffici, locali vari.

L'elemento portico è coronato da un percorso-galleria a forma triangolare aperto sui due lati della piazza; questo percorso è una passeggiata pubblica, un osservatorio sopraelevato; vi si accede da una scala esterna aperta sul portico a piano terra. Il triangolo è di cemento stuccato e laccato bianco. Il teatro contiene circa mille posti.

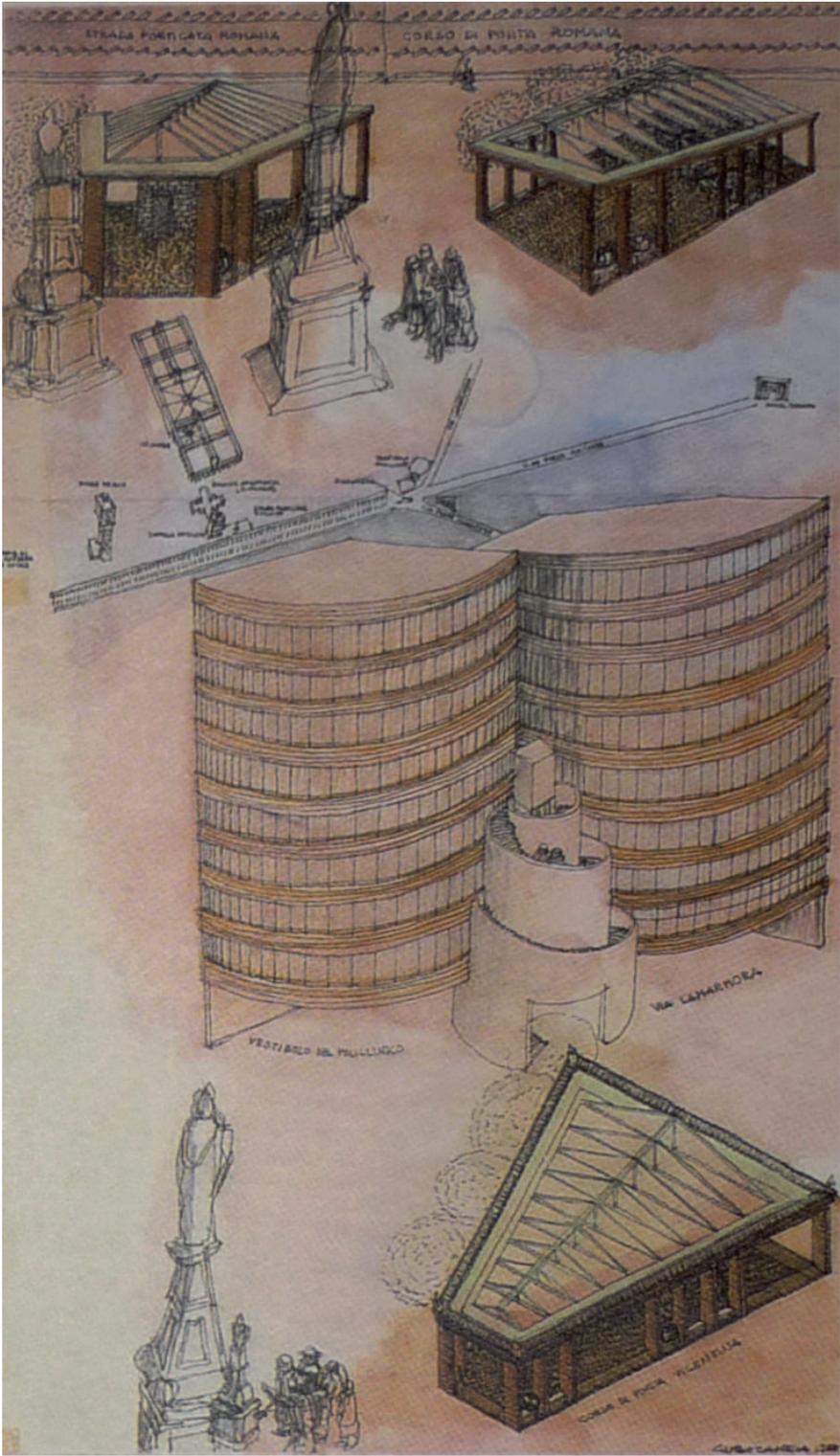
I posti sono distribuiti a gradinata continua e in gallerie semiellittiche.

La cupola del teatro è trattata in modo da avere un effetto metallico.

L'interno del teatro è celeste chiaro.

Le scale sono di pietra d'Istria: tutti i pavimenti in cemento verniciato con tappeti.

La balaustra intorno al tetto p di acciaio cromato; il tetto in lamiera trattata con effetto metallico.



## Progetto per la sistemazione della Stazione Crocetta della Metropolitana Milanese, 1988.

Guido Canella

(tratto da "Zodiac", n.1, 1989, pp. 190 ss).

L'intervento architettonico consiste principalmente in un'aedicula (nell'accezione autentica di "costruzione atta al riparo, di persone ma anche di statue, a forma di tempio"), la cui funzione è quella del coperto e il cui impianto trapezoidale risulta per combinazione di allineamenti sulle radiali storiche dei corsi di Porta Vigentina e di Porta Romana. E soprattutto rispetto a quest'ultimo corso (valorizzato come fondamentale immissione al cuore della città perfino nella planimetria disegnata prima del 1914 da Antonio Sant'Elia), in modo da assecondare la messa a fuoco della sua conclusione nella Porta più antica tra quelle inserite nei Bastioni spagnoli: l'arco progettato da Martino Bassi e Aurelio Trezzi e inaugurato nel 1596.

Il progetto si ispira liberamente, evocandone la memoria, alla Via Porticata Romana, che iniziava dalle Mura di Diocleziano (attuale Via Maddalena), estendendosi sino al quadrifronte Arco Romano (attuale Teatro Carcano) per una lunghezza di 600 metri, importante costruzione della Milano imperiale — come vien descritta da Alberto de Capitani d'Arzago nel 1942 e da Mario Mirabella Roberti nel 1972 — che segnava l'inizio della strada che portava a Roma. Da qui l'adozione di materiali costruttivi particolari: il mattone faccia a vista e il marmo bardiglio imperiale; la tessitura ad opus spicatum della pavimentazione esterna ed interna e, quindi, l'assunzione di una scansione classica per quanto riguarda il partito architettonico delle fronti. A tale scelta ha contribuito anche il ricordo del Salone d'Onore allestito nel 1936 da Edoardo Persico alla VI Triennale di Milano e di certi lavatoi un tempo dislocati presso i navigli e le rogge alla periferia della città.

### DESCRIZIONE ARCHITETTONICA E FUNZIONALE.

Il padiglione trapezoidale, che comprende e copre il corpo ascensore e il vano scala di accesso alla metropolitana, ha lati che misurano rispettivamente m.: 5.60, 21.50, 17.85 e 17.60 per una superficie totale coperta di mq. 206.36.

Alle spalle del vano ascensore, rivestito in lastre di marmo (cm. 20X44), è installata una fontana a pianta trapezoidale, rivestita anch'essa con lastre di marmo e ospitante il gruppo scultoreo bronzeo (qui esemplarmente indicato con quello di George Segal intitolato "Rush Hour" esposto alla XLIII Biennale di Venezia)

Il parapetto del vano scala di accesso al mezzanino della stazione è rivestito in listelli di mattoni posati a spina di pesce (cm. 25 X 6) e ricoperto con lastre di marmo.

La pavimentazione dell'area coperta, in mattoni di costa a spina di pesce, nella fascia perimetrale di bordo comprendente i setti murari è posata a corsi paralleli. Mentre,

esternamente alla superficie coperta, è prevista una pavimentazione in lastre di porfido posate a spina di pesce; tale pavimentazione si estende sui marciapiedi di Largo Crocetta, di Corso di Porta Romana, di via Lamarmora e Corso di Porta Vigentina sino all'imbocco su Via Francesco Sforza.

Lungo tali direttrici sono dislocate essenze vegetali a medio fusto (betulla o tiglio o quercia o pruno).

La sistemazione della statua raffigurante San Calimero è prevista, in accordo con la sezione Traffico della Vigilanza Urbana, su un'isola spartitraffico all'incrocio tra Corso di Porta Romana e Corso di Porta Vigentina.

L'altezza delle fronti del padiglione raggiunge m. 4.50 all'estradosso dell'architrave, costituita da due profilati in acciaio ad U affiancati e tra loro calastrellati, sorretti da una serie di pilastri in acciaio a doppio T.

Tali pilastri sono rivestiti in mattoni faccia a vista e prendono sul lato interno a tutt'altezza un incavo ospitante i pluviali in rame, mentre i profilati ad architrave ospitano mattoni faccia a vista disposti di costa.

La copertura a doppia falda inclinata è in lastre di polycarbonato a doppia parete: esterno opalino, interno trasparente, fissate ad un grigliato in acciaio zincato con maglie di 5 X 5 cm., il tutto sorretto da una serie di capriate in acciaio a sezione piena ad altezza variabile, composte e saldate.

A protezione della trabeazione (cornice aggettante in mattoni faccia a vista poggiante sull'architrave in acciaio) corre lungo tutto il perimetro il coronamento di copponi in PVC sollevati attraverso una struttura in profilati di acciaio saldati e da correnti scatolari in ferro verniciato.

Per ciò che riguarda l'area coincidente con l'attuale superficie occupata dal cantiere della metropolitana, posta all'incrocio tra Via Alfonso Lamarmora e Corso di Porta Romana, si suppone la costruzione di un edificio a doppio corpo, le cui fronti, proseguendo le due cortine stradali, ripieghino verso l'asse verticale centrale dell'edificio dove è dislocato il blocco scala ad impianto elicoidale contenente il vano ascensore.

Al tratto inferiore della scala, emergente dai fronti in un corpo autonomo, è sovrapposta la rampa di sicurezza dell'aula di riunione. L'altezza fuori terra di tal edificio, supposto destinato a vestibolo del Policlinico, è prevista di m. 30 per un totale di 8 piani, con superficie di 500 mq. ciascuno. L'intero complesso, sollevato su pilotis, alla quota stradale permetterebbe l'espansione del suolo pubblico, dove potrebbero insediarsi funzioni di servizio, che farebbero assurgere l'area a vera e propria "piazza coperta" innestata sul percorso ipogeo che connette la stazione metropolitana "Crocetta" al Policlinico.



Concorso per la progettazione dell'ampliamento del Cimitero nell'isola di San Michele, Venezia, 1998.

Antonio Monestiroli

(tratto da "Zodiac", n.20, pp.154 e ss.)

Il cimitero è un luogo in cui ogni cittadino ha diritto di sepoltura, un luogo che ha come fine ultimo quello di creare un sentimento di rispetto, nelle cui forme tale condizione deve essere riconoscibile. All'architettura è affidato questo compito: rendere riconoscibile l'atto della custodia.

Il recinto è l'elemento che appartiene a tutti i cimiteri della storia, elemento di protezione e di individuazione del luogo dei morti, elemento costitutivo del suo significato. Allo stesso modo l'isola e il bosco sono elementi che proteggono e individuano un luogo. L'isola, circoscritta e difficilmente accessibile, il bosco che distingue un dentro da un fuori. Il Cimitero di San Michele in Isola è un luogo appartato, circoscritto e protetto. Un luogo rinchiuso da un muro e dedicato ai defunti. Nel paesaggio della laguna, fra le Fondamenta Nuove e l'Isola di Murano, il Cimitero si raggiunge con un senso di attesa per la forma dei suoi luoghi interni. Superata la bella facciata del Codussi all'approdo, tale attesa si spegne. Infatti via che si penetra nel grande recinto si perde il rapporto con il paesaggio, con la laguna e quindi con Venezia. Si perde la cognizione del luogo in cui il Cimitero sorge. Diversamente da tutte le altre isole della laguna, si perde la cognizione dell'isola.

L'obiettivo generale del progetto è stato intervenire sul rapporto dell'isola con il paesaggio, assumere l'ampliamento come occasione per definire tale l'apporto.

Il progetto del cimitero è analogo ad un progetto urbano. Contiene edifici diversi con una propria gerarchia e precise relazioni. Come in una città vi saranno luoghi pubblici e luoghi privati, edifici in cui si svolgono attività comuni e altri dedicati ad un culto particolare. La distinzione fra pubblico e privato, così importante nel progetto della città, è fondamentale nel progetto del cimitero. Anche nel cimitero infatti si distinguono due parti: una domestica destinata al culto delle singole sepolture. l'altra più pubblica che contiene e rappresenta il senso del luogo.

Gli elementi che costruiscono il luogo sono: il crematorio, edificio destinato all'incenerimento e alla custodia delle urne cinerarie, le grandi corti che contengono i loculi, l'edificio dei servizi per il pubblico (uffici amministrativi, camere mortuarie, deposito di osservazione, sale per l'autopsia), il parco per le inumazioni.

È evidente che per il ruolo che svolge, l'edificio più importante è il crematorio. Un luogo destinato non solo alla funzione pratica dell'incenerimento, ma anche alla cerimonia funebre e soprattutto alla custodia delle urne. La pianta dell'edificio è a croce greca. Nella storia dell'architettura veneziana la croce greca ha un riferimento politico e religioso derivante dai rapporti stabiliti dalla Repubblica Veneziana con l'Oriente bizantino. A noi oltre a questo riferimento interessa il fatto che questa pianta si adatta in modo particolare al senso dell'edificio. La croce greca stabilisce un centro (punto di incrocio degli assi) in cui si colloca l'ara funeraria che sorregge il feretro durante la cerimonia.

I bracci della croce sono rivolti all'unico centro e allo stesso tempo ogni braccio è rivolto a un punto cardinale. Due dei quattro bracci, quello a nord e quello a est, sono rivolti alla laguna, verso Murano e verso Venezia. Il centro dell'edificio diventa così punto di arrivo delle relazioni con Murano e con Venezia.

L'edificio a croce greca è il centro della composizione di tutto il Cimitero nuovo. Davanti a questo una piazza lastricata in pietra, affollata sulla riva da piccole tombe di famiglia del tipo "a casetta", si apre ad est verso Venezia. Tutto converge al centro della piazza, anche il parco delle inumazioni che per sottolineare la convergenza in quel luogo assume forma trapezoidale.

La nuova linea di confine fra terra e acqua a est dell'isola risulta ruotata rispetto agli assi del vecchio Cimitero. Ruotata come la giacitura della Chiesa e del Convento di San Michele, come il tracciato dei piani di lottizzazione cinquecenteschi delle Fondamenta Nuove. Tale rotazione riprende un'antica direzione e sottolinea il diverso orientamento rispetto a quello del primo ampliamento del Cimitero che oggi definisce la geometria dell'isola. Tuttavia tale geometria va mantenuta. In questo modo nel disegno dell'isola vi saranno due orientamenti compresenti: quello delle corti dei loculi e degli ossari che riprende l'ortogonalità dell'isola e quello del parco che si allinea alla direzione del Convento di San Michele. Tale variazione di orientamento fa sì che le corti dei loculi abbiano profondità diverse creando, per chi percorre il viale parallelo alla riva, un'inaspettata varietà di luoghi.

Il parco delle inumazioni, che è a quota più alta per alzare la quota del fondo cassa, è suddiviso in sedici campi trapezoidali separati da tre lunghi viali di cipressi e da sette viali trasversali affiancati da alte siepi di bosso. In ogni campo le sepolture sono contraddistinte da lapidi poste in senso verticale o orizzontale, così da creare un paesaggio vario proprio di molti cimiteri parco.

Le corti dei loculi e degli ossari, aperte verso il parco delle inumazioni, sono composte da due edifici paralleli costruiti in mattoni a vista che creano una strada interna a cielo aperto, come nel Cimitero esistente. I loculi contenuti negli edifici hanno due lapidi: una lapide in nicchia destinata al culto dei parenti affacciata sulla strada interna, e una seconda lapide in pietra bianca, con una croce incisa

al centro, affacciata sulla corte. Questa seconda lapide incastonata nel muro di mattoni ha la funzione di rappresentare il luogo delle sepolture. Negli edifici rivolti verso la laguna le lapidi ornamentali sono sostituite da un piccolo foro nel muro (un mattone mancante per ogni loculo) che

sottolinea il carattere riservato dei fronti verso l'esterno.

Il complesso destinato ai servizi cimiteriali ha un impianto a pettine e definisce il lato nord del Cimitero. Lungo una galleria aperta verso Murano si succedono sei edifici alti un piano di cui i primi due destinati al pubblico (custode con locale portineria e relativo alloggio, e servizi igienici per il pubblico) e gli altri quattro ai servizi cimiteriali. A questo edificio si può accedere dall'interno del Cimitero ma anche direttamente dal nuovo approdo che si trova fuori dal recinto per consentire l'accesso delle salme e degli operatori direttamente dall'esterno.