

Alessandro Anselmi and Paola Chiatante's project for the New Municipal Cemetery in Parabita (Lecce) is the result of the research carried out within the G.R.A.U. atelier since the early Sixties and contributes to heralding a period of accomplished emancipation from that "superstition of the new" which by then was perceived as ossified academic-professional orthodoxy. A focus on field-specific content and processes, as well as an open dialogue with the archetypes, as well as with the linguistic and symbolic codes that enhance historical experience constitute the premises from which originates a work that is as conceptually complex and articulate as it is strongly expressive in its built substance.

Il cimitero di Parabita di Anselmi e Chiatante nella lettura fotografica di Paolo Barbaro

The Cemetery of Parabita by Anselmi and Chiatante according to Paolo Barbaro's photographic reading

Fabrizio Arrigoni

È stato con finezza rilevato che sussiste un momento di «misteriosa sospensione» nel quale l'opera di architettura sembra anticipare, annunciandolo, il suo inevitabile destino: si tratta dell'intervallo in cui il cantiere non ha ancora raggiunto il traguardo previsto e la costruzione *in fieri* confonde i suoi lineamenti con quelli del rudere che un giorno sarà¹. Il richiamo sorge osservando alcune fotografie a corredo del procedere dei lavori per il Nuovo Cimitero Comunale a Parabita di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante apparse su «Controspazio» nel luglio-agosto 1977² dove, tra resti di scavi, depositi di pietre e alzati di fondazione, possenti muraglie di carparo appaiono erette unicamente per tessere mutevoli successioni di luci abbaglianti e ombre profonde. Per molti versi questa sorta di fantasmatica miscela di compiutezza e rovina, fermezza e fragilità, sembra rivelarsi non dato occasionale ma cifra intima dell'opera stessa e il recente saggio per immagini che presentiamo in queste pagine ne costituisce un'ulteriore testimonianza. Lo sguardo e le inquadrature di Paolo Barbaro – curatore degli Archivi fotografici contemporanei e agenzie presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma – sono state l'innescò per tornare a riflettere su questo episodio saliente del secondo Novecento italiano. Il numero citato di «Controspazio» esce a dieci anni di distanza dall'incarico che i due architetti – allora impegnati nel G.R.A.U., Gruppo Romano Architetti Urbanisti³ – ricevettero dall'amministrazione comunale del piccolo paese del Salento. Tuttavia nonostante l'energia trattenuta nelle sue masse murarie non risiede nell'espressività immanente del 'corpo costruito'⁴

It has been adroitly noted that there is a moment of "mysterious suspension" in which the work of architecture seems to anticipate, heralding it, its inevitable fate: this is the interval in which the building site has not yet reached its expected conclusion and the construction in progress blends its features with those of the ruin that it will one day become¹. This comes to mind while observing some photographs that accompany the progress of work carried out for the New Municipal Cemetery of Parabita by Alessandro Anselmi and Paola Chiatante which appeared in the July-August 1977 number of *Controspazio*² and where, among the remains of excavations, piles of stones, and above-ground foundations, mighty carparo limestone walls seem to have been erected only to weave shifting sequences of dazzling light and deep shadow. In many ways this sort of phantasmal mixture of completeness and ruin, steadiness and fragility, seems to reveal itself not as an occasional fact but as an intimate cipher of the work itself, and the recent picture essay we present in here constitutes a further testimony to it. The framings by Paolo Barbaro – curator of the Archives of contemporary photography at CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), Università di Parma – was the trigger to reflect newly on this pivotal chapter of the late Italian twentieth century. The cited number of *Controspazio* appeared ten years after the commission which the two architects – involved at the time in the G.R.A.U., or Gruppo Romano Architetti Urbanisti³ – received from the municipal administration of the small town in the region of Salento. However, despite the energy that its wall masses retain, the source of the work does not derive from the immanent expressiveness of the 'built body'⁴: "our obsession was



la scaturigine dell'opera: «la nostra ossessione era [...] rivolta a due categorie che consideravamo costitutive della dinamica concettuale dell'architettura: la geometria e la storia, ovvero, il rigore e la coerenza della forma, cioè l'immagine che la forma aveva assunto in momenti particolarmente significativi del divenire umano»; così Anselmi enuclea in un breve saggio del 1987 i poli concettuali attorno ai quali gradualmente il progetto conquistò la sua definitiva fisionomia⁵ e da tali «punti di applicazione iniziale» è corretto proseguire per una comprensione del manufatto sospendendo, a questo stadio, gli universi simbolici, i riferimenti tipologici o gli apporti tecnologici.

Nel *Deutsches Wörterbuch* di Jacob e Wilhelm Grimm⁶ si legge: *Grundrisz*, per Johannes Orsaeus vale «der grunrysz ichnographia, delineatio areae» (1620); derivato da *Grund* (*Boden, Lage, Fundament*): terra, terreno e *Riß*: fessura, strappo, frattura, ma anche *Riz* (*althoch-deutsch*): *scriptura* (inglese: *Writ*, da cui *Write*) segno, scrittura. Nel caso di studio valgono le due accezioni: per un verso infatti lo strumento principe adottato per ordinare la composizione è la «grande pianta»⁷; dall'altro l'occupare un declivio fortemente manomesso suggerisce un articolato dialogo tra fabbrica e condizioni concrete del sito, un *interplay* fatto di sottrazioni e riporti, immersioni ed emersioni in grado di enfatizzare il leitmotiv del radicamento, dell'insediarsi, dello stabile prendere dimora. La prima mossa consiste nel delineare un recinto quadrato di lato centoventi metri calato su un'area adiacente il piccolo camposanto ottocentesco, non distante dal più antico convento degli Alcantarini, un episodio saliente nel percorso di avvicinamento, dal borgo, all'addizione⁸. Il *locus* così circoscritto diviene un campo operativo dove «l'identità del progetto fu affidata all'analisi delle possibili articolazioni spaziali della 'circonferenza': da cui i segni-simbolo della 'spirale', della 'sinusoide' e ovviamente del 'cerchio', caratterizzanti tutto l'impianto planimetrico» e dove una «dialettica spaziale tra spazio definito dal punto finito e spazio definito dal punto infinito»⁹ fissano le morfologie e gli assetti delle diverse zone. I disegni di studio conservati nella Collezione Architettura del MAXXI chiarificano alcuni passaggi del processo ideativo¹⁰; la superficie complessiva è la somma di nove quadrati di quaranta metri di lato all'interno dei quali si riconoscono le diverse emergenze: nella parte verso monte l'impronta di due volumi cilindrici gemelli; nella parte a valle – giocato sul confine – la traccia di due circonferenze di diametro venti metri delle quali una scomposta a formare un andamento a onda; in mediana il quadrato centrale mostra medesime 'figure' associate tuttavia secondo una diversa combinazione – due semicirconferenze accostate sulle quali si interseca una terza circonferenza dello stesso diametro a sua volta contenente due circonferenze concentriche di raggio minore. Transitando da foglio a foglio acquista nitore la funzione del disegno di suolo impiegato come ulteriore mezzo per distinguere due «zone di logica contrapposta»: un'area dominata da un punto di fuga – centro attrattore immoto, tanto fisico quanto immateriale – e un successivo «semispazio» ordito secondo un'isotropa griglia cartesiana. Si precisa cioè il ricorso alla geometria proiettiva non come ausilio alla rappresentazione bidimensionale ma come strumento strategico per «proporre modelli razionali e significativi dello spazio» e «una legge aggregativa generale non più solamente legata al punto infinito (abbandonando così l'assolutezza delle ipotesi e delle illusioni che il Movimento Moderno si porta dietro, dal cubismo e derivati)»¹¹. Se gli «enti geometrici fondamentali» (punto, linea, superficie) e il «numero» hanno costituito il fuoco delle ricerche e del dibattito all'interno

[...] directed at two categories that we considered as fundamental to the conceptual dynamics of architecture: geometry and history, that is, the rigour and coherence of form, or in other words, the image that form had taken on at particularly significant moments of human history"; in this way Anselmi elucidates in a brief 1987 essay the conceptual cores around which the project gradually developed its final appearance⁵, and it is from these "points of initial application" that we must proceed to an understanding of the artefact by suspending, at this stage, symbolic universes, typological references or technological contributions.

In Jacob and Wilhelm Grimm's *Deutsches Wörterbuch*⁶ it says: *Grundrisz*, for Johannes Orsaeus means "der grunrysz ichnographia, delineatio areae" (1620); derived from *Grund* (*Boden, Lage, Fundament*): earth, terrain, and *Riß*: fissure, tear, fracture, but also *Riz* (*Athochdeutsch*): *scriptura* (in English: *Writ*, from which *Write*), sign, writing. In the case under study both meanings are valid: on the one hand, in fact, the main tool adopted to order the composition is the "large plan"⁷; on the other, instead, the use of a heavily altered slope suggests an elaborate dialogue between the building and the material conditions of the site, an interplay made of subtractions and fillings, immersions and emersions which emphasise the leitmotiv of rootedness, of settling, of stable dwelling. The first step is to demarcate a square enclosure with one hundred and twenty metres per side lowered onto an area adjacent to the small 19th-century cemetery, not far from the older Alcantarine convent which stands as an important presence in the approach from the village⁸. The delimited locus thus becomes the operational field in which "the identity of the project was entrusted to the analysis of the possible spatial articulations of the 'circumference': from which the signs-symbols of the 'spiral,' the 'sinusoid', and of course the 'circle', which characterise the entire plan layout", and where a "spatial dialectic between space as defined by the finite point and space defined by the infinite point"⁹ determine the morphology and arrangement of the various zones. The study drawings kept at the MAXXI Architecture Collection elucidate some of the stages in the conceptual process¹⁰; the overall surface is the sum of nine forty-metre per side squares, within which the various structures can be recognised: in the upper part the shape of the two twin cylindrical volumes, and in the lower section – along the boundary – the trace of two circumferences, twenty metres in diameter, of which one broken down to form a wave-like pattern; in the middle, the central square displays the same 'figures', yet combined in a different manner – two half-circumferences on which a third circumference with a smaller radius is intersected. Moving from one page to the next, the function of the design of the ground pattern employed as another means of differentiating two "zones of opposing logic" becomes clearer: an area dominated by a vanishing point – an unmoving centre of attraction, as much material as it is intangible – and a subsequent "half-space", ordered according to an isotropic Cartesian grid. Projective geometry is therefore used not as an aid to two-dimensional representation, but rather as a strategic tool for "proposing rational and meaningful models of space" and as "a general associative law that is no longer exclusively bound to the infinite point (abandoning in this way the absolute nature of assumptions and illusions that the Modern Movement bore with it, from Cubism down to its derivatives)"¹¹. If the "fundamental geometric entities" (point, line and surface), together with "number", constituted the focus of G.R.A.U.'s research and the debate within the group, the recourse to projective geometry as a properly compositional device which is also "capable of connecting and unifying all the elements of empirical visual space", is first widely applied in the Parabita cemetery¹².

del G.R.A.U., il ricorso alla geometria proiettiva come congegno propriamente compositivo e dispositivo «atto a connettere e unificare tutti gli elementi dello spazio visivo empirico» trova nel cimitero di Parabita la sua prima distesa applicazione¹². Gli elaborati ultimi e la realizzazione non alterano tali impostazioni di fondo. Una terrazza impostata alla quota più cinque metri dal piazzale di ingresso si insedia sull'asse mediano definendo due porzioni distinte il cui baricentro è costituito dal complesso fortemente modellato dell'ossario; quest'ultimo, alto quattordici metri, è il combinato di due volumi semicircolari affiancati e di due volumi ad essi contrapposti: uno semicircolare detto dell'*anfiteatro* e uno, contenente le scale, disposto sulla piazza posteriore e ruotato di novanta gradi rispetto ai lati del grande perimetro. Per posizione, sviluppo altimetrico, invenzione formale, l'ossario è il punto archimedeo dell'intera composizione. A levante si precisa il limite dell'edificato attraverso il concatenamento di quattro semicirconferenze sul cui vertice a nord si installa il prisma destinato ai servizi cimiteriali; pensata anche per accogliere le sepolture delle confraternite la spessa serpentina ospita i loculi di inumazione fuori terra divenendo una sorta di struttura di basamento. Nella carta siglata 57467 del 1967 le due circonferenze installate sui bordi di ponente permangono dipanandosi a spirale sino a saldarsi ai patterns geometrici del quadrato di mezzeria. Lo schema planimetrico è circondato da schizzi raffiguranti capitelli classici oltre che da uno scorcio a volo d'uccello. Lo studio prefigura l'assetto finale della regione organizzata oltre un diaframma alto cinque metri eretto alla quota più dieci metri: il margine oltre il quale trovano sede le cappelle private disposte lungo le due 'volute' e, nel loro frammezzo, secondo una fitta scacchiera interrotta al suo centro da uno slargo abitato da quattro cipressi. L'introduzione del motivo a spirale connota l'insieme in guisa di gigantesco capitello composito introducendo con icasticità la questione della Storia¹³. Il rapporto tra scrittura progettuale e storia è tema portante nelle esperienze italiane anche nella stagione del Moderno: forse il loro tratto identificativo più complesso – nelle loro mai univoche declinazioni – e resistente – una durata raramente subita, al contrario agita nel caleidoscopio di ininterrotte conflittualità e metamorfosi. Nel caso di G.R.A.U. numerose sono le cause che hanno guidato a valutare l'interpretazione del passato un'«energia del progetto»: tra esse riteniamo decisive quelle maturate attorno alla volontà di un restauro dell'autonomia disciplinare. Muovendo dagli orientamenti materialistico-storici dell'estetica di Galvano della Volpe – *Critica del gusto* appare per Feltrinelli nel 1960 – si riconosce il tratto razionale e gnoseologico di qualsivoglia operatività artistica – «il problema che qui poniamo è l'*architettura come arte*. *L'arte è pensiero*: unità del molteplice, giudizio, verità»¹⁴ – quest'ultima incardinata a un suo peculiare, specifico universo di segni. Da qui una «critica dei concetti che il fare artistico contemporaneo presenta, per poter stabilire quanto di essi è passato, non più valido ai fini del processo conoscitivo, e quindi da negare, e sovvertire perché il processo possa andare avanti: quanto cioè siamo ancora dentro alla problematica, alle poetiche comunemente definite delle Avanguardie e del Movimento Moderno, e quanto invece ci poniamo come negazione rispetto ad esse»¹⁵. Si postula una «teoria dell'antecedente logico» che investe «*tutta la storia*» e «*tutto il reale*» quali determinazioni tanto astratte che fenomeniche dalle quali la dimensione progettante origina. Uno scambio «orizzontale» con i portati della tradizione dettato non da vincoli cronologici o geografici ma fondati «soltanto sull'analogia figurativa»¹⁶. Una riflessione che stringe con il passato un

The final project drawings and execution do not alter these fundamental settings. A terrace set at an elevation of five metres above the level of the entrance plaza lies on the median axis, determining two distinct sections whose centre of gravity is the highly modelled complex of the ossuary. This structure, fourteen metres high, is the combination of two adjacent semicircular volumes and of two volumes set opposite to them: the first, known as the amphitheatre, is a semicircular structure, while the other, which contains the stairs, is located on the rear square and rotated ninety degrees with respect to the sides of the large perimeter. In terms of its position, of its horizontal and vertical geometry and its formal design, the ossuary is the Archimedean core of the entire composition. To the east, the limit of the built-up area is determined through a series of four connected semi-circumferences on the vertex of which, to the north, the prism destined for cemetery services is located; also designed to accommodate the burials of the brotherhoods, the thick coil contains the above-ground burial niches, thus becoming a sort of base structure. In the map from 1967, labelled 57467, the two circumferences set on the western limits remain, unravelling spirally until they join the geometric patterns of the midpoint square. The plan layout is surrounded by sketches depicting classical capitals as well as by a bird's eye view. The study portrays the final layout of the area arranged beyond a five-meter-high diaphragm and erected at an elevation of ten metres above the ground level: this area includes private chapels arranged both along the two 'coils' and between them, following a dense chequerboard that is interrupted at its centre by a clearing in which four cypresses stand. The insertion of the spiral motif connotes the overall complex in the manner of a huge composite capital, thereby introducing through an icastic device the question of History¹³. The relationship between project drafting and history is a fundamental theme in Italy during the the Modern period as well: perhaps their most complex and enduring identifying feature – in their ever-varying expressions – is their duration, which is rarely endured and on the contrary often at play in the kaleidoscope of uninterrupted conflicts and metamorphoses. In the case of G.R.A.U., there are numerous reasons that have led us to evaluate the interpretation of the past as an "energy of the project": among them, we consider as decisive those that have developed around the desire for a restoration of the autonomy of the field. Starting with the historical-materialist orientations of Galvano della Volpe's aesthetics – *Critica del gusto* was published by Feltrinelli in 1960 – it is possible to recognise the rational and gnoseological trait of any artistic operation – "the issue we are raising here is *architecture as art*. *Art is thought*: unity in multiplicity, judgment, truth"¹⁴ – the latter anchored to its own peculiar, specific universe of signs. From here derives a "critique of the concepts that contemporary art presents, so as to determine how much of them belongs to the past, how much is no longer valid for the purposes of the cognitive process, and should therefore be disavowed and subverted for the process to go forward: in other words to what extent we are still within the issues or the poetics of the Avant-garde or Modern movements, and to what extent we position ourselves in opposition to them"¹⁵. A "theory of the logical antecedent" is postulated which encompasses "*the whole of history*" and "*the whole of reality*" as both abstract and phenomenal determinants from which design originates. A "horizontal" exchange with the bearers of tradition that is dictated not by chronological or geographical ties but rather based "only on figurative analogy"¹⁶. A reflection which establishes a dense, streaked and shifting bond with the past; at Parabita it is expressed through exquisite early-20th century technical devices -





p. 141

Il muro dell'anfiteatro-ossario visto dal percorso che conduce alle cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 144-145

I campi di inumazione adiacenti l'antico Camposanto, foto © Paolo Barbaro

pp. 146-147

Il muro a spirale delle cappelle private e il blocco scale scorto dall'asse centrale che serve le cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 148-149

Lo spazio di giuntura tra il volume dell'anfiteatro-ossario e il muro di contenimento delle cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 150-151

Vista dal piazzale di ingresso del muro a serpentina contenente i loculi di inumazione, foto © Paolo Barbaro

La piazza tra il muro di contenimento delle cappelle private e i volumi delle scale e dell'anfiteatro-ossario, foto © Paolo Barbaro



legame denso, striato, mai univoco; a Parabita esso passa attraverso artifici tecnici squisitamente primonovecenteschi – smontaggio-rimontaggio, salto di scala, straniamento¹⁷ – capaci di generare inedite soluzioni spaziali. In un denso editoriale dedicato all'attività del G.R.A.U apparso su «Controspazio» nel 1979¹⁸ Paolo Portoghesi indica in una ritrovata «complessità organica» l'approdo dei numerosi sentieri di ricerca aperti dall'atelier romano. Organicità traduce qui l'albertiana *concinnitas universarum partium*, quale nesso tra parte e tutto, un'alternativa all'atomismo meccanicistico funzionalista. È su tale snodo teorico che vogliamo concludere. Un noto passo schlegeliano suona così: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti: molte opere dei moderni sono già concepite come frammenti»¹⁹. Ricondurre le sparse singolarità che istituiscono l'opera a una *Gestalt* – vale a dire a un sistema unitario, coerente, chiuso – è stato certamente uno degli obiettivi posti nel disegno per Parabita, tuttavia veniva indicato che la «centralità» da raggiungere non doveva riferirsi a un canone «rinascimentale». Molto difficile indicare a cosa gli autori alludessero ponendo questo distinguo; osservando il cimitero

disassembly-reassembly, leap of scale, distancing¹⁷ – capable of generating unprecedented spatial solutions. In a dense editorial devoted to G.R.A.U's activities which appeared in *Controspazio* in 1979¹⁸, Paolo Portoghesi points to a newfound “organic complexity” as the culmination of the many research avenues opened by the Roman studio. Organic stands here for Alberti's *concinnitas universarum partium*, as the link between the part and the whole, and hence as an alternative to mechanistic functionalist atomism. It is on this theoretical juncture that we wish to conclude. A well-known passage from Schlegel reads: “Many works of the ancients have become fragments: many works of the moderns are conceived as fragments”¹⁹. Tracing the fragmentary singularities that compose the work back to a *Gestalt* – that is to a unitary, coherent and closed system – was certainly one of the aims of the design for Parabita, although it was also clearly indicated that the “centrality” to be achieved should not refer to a “Renaissance” canon. It is very difficult to determine what the authors were alluding to when they included this indication; observing the cemetery from its wide open spaces and traversing its ‘junctures’ it is possible to experience how the refinement of a



dai suoi ampi vuoti e percorrendo le sue 'giunture' si esperisce come la messa a punto di una sofisticata matrice aggregativa non abbia comportato una *reductio ad unum*, lasciando che la totalità sia ipotesi solo presagita, una finalità ad-veniente (o da restaurare). Pur distante da *Einfühlungen* tardo romantiche è come se l'affondo diacronico comporti inevitabili lacune, assenze: l'orizzonte ontologico dell'incompiuto che l'opera deve necessariamente sussumere se vuol essere asilo di più temporalità²⁰.

sophisticated associative matrix did not lead to a *reductio ad unum*, allowing the totality to remain only as an anticipated hypothesis, as a forthcoming (or to be restored) goal. While distant from late Romantic *Einfühlungen*, it is as if the diachronic leap undertaken entails inevitable gaps and absences: the ontological horizon of the unfinished that the work must necessarily take on if it is to become the abode of multiple temporalities²⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ Il riferimento corre a Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000; pp. 97-98.

² *Due progetti dello studio GRAU: Nuovo Cimitero Comunale di Parabita (Lecce), 1967-1977*, in «Controspazio», n. 2, luglio-agosto 1977; pp. 2-15.

³ Sul collettivo, formatosi dal 1962-64 come alternativa allo studio ASEA e costituito, oltre ai Nostri, da Gabriella Colucci, Anna di Noto, Pierluigi Erolì, Federico Genovese, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Francesco Montuori, Patrizia Nicolosi, Gianpietro Patrizi Franco Pierluisi, Corrado Placidi, vedi: *G.R.A.U. (Gruppo romano architetti urbanisti) 1964-1971*, in «Controspazio», n. 8, agosto 1972; pp. 2-24; C. D'Amato, *1964-78: Storia e logica nella progettazione del GRAU*, in «Controspazio», n. 1-2, gennaio-aprile 1979, pp. 4-41; M. Martini (a cura di), *G.R.A.U. Isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Roma 1981.

⁴ In riferimento a ciò di interesse le considerazioni di Anselmi riguardo una sua 'educazione romana' capace di orientare le scelte: «L'architettura romana è

¹ The reference is to Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Rome-Bari 2000; pp. 97-98.

² «Due progetti dello studio GRAU: Nuovo Cimitero Comunale di Parabita (Lecce), 1967-1977», in *Controspazio*, n. 2, July-August 1977; pp. 2-15.

³ The collective, which was formed between 1962 and 1964 as an alternative to studio ASEA, in addition to the two authors in question included Gabriella Colucci, Anna di Noto, Pierluigi Erolì, Federico Genovese, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Francesco Montuori, Patrizia Nicolosi, Gianpietro Patrizi, Franco Pierluisi, and Corrado Placidi. See: «G.R.A.U. (Gruppo romano architetti urbanisti) 1964-1971», in *Controspazio*, n. 8, August 1972; pp. 2-24; C. D'Amato, «1964-78: Storia e logica nella progettazione del GRAU», in *Controspazio*, n. 1-2, January-April 1979, pp. 4-41; M. Martini (ed.), *G.R.A.U. Isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Rome 1981.

⁴ In reference to this it is worth mentioning Anselmi's considerations regarding the 'Roman education' which guided his choices: «Roman architecture has always been marked by a strong plasticity, great wall thickness, very pronounced



sempre stata segnata dalla forte plastica, da grossi spessori murari, dagli ornati molto pronunciati, dalla luce molto intensa che genera una spiccata tridimensionalità [...] non ci troviamo mai di fronte ad un'architettura di segno ma ad un'architettura di masse, sempre molto pronunciate [...] Questo aspetto romano probabilmente è presente nell'architettura del G.R.A.U. che è sempre stata un po' grassa» in: D. D'Anna (a cura di), *Quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, Clean edizioni, Napoli 2000; pp. 38-39.

⁵ A. Anselmi, 1987. *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*, in *Alessandro Anselmi. Architetto*, a cura di C. Conforti, J. Lucan, Electa, Milano 1997; pp. 42-49.

⁶ J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1854, cfr.: <<https://archive.org/details/jacob-grimm-und-wilhelm-grimm-deutsches-woerterbuch-erster-band-a-biermolke-1854-961-s.-scan>>; poi vol. 9 (già IX, 1, 6), dtv-Ausgabe, 1935>.

⁷ Su questo tema cfr.: «Firenze Architettura», n. 1, Firenze 2008.

⁸ Il 'peso' del convento compare inequivocabilmente in una «lettura orizzontale del paesaggio», vale a dire in una veduta-'proiezione centrale' da levante del 1967 dove i profili del vecchio e del nuovo emergono tra le masse scure delle alberature e dei lontani rilievi, cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/be8e1fd9-26b6-4e60-965e-82d661d6ed99/57469-vista-prospettica-1967>>.

⁹ A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano superfice...*, op. cit.; pp. 34-35.

¹⁰ Cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/9f3a0979-e9f5-4242-98aa-10bacf3aa4d6/2-cimitero-comunale-parabita-le>> (documenti: 57408; 57444; 57466; 57467). Molti componenti del gruppo hanno poi testimoniato come l'azione progettuale fosse stata riassunta nella formula: «concreto, astratto, concreto».

¹¹ *Due progetti dello studio GRAU...*, op. cit.; p. 2.

ornamentation, and very intense light that generates a distinct three-dimensionality [...] the result is never an architecture of signs, but rather an architecture of masses, always very prominent [...] This Roman aspect is probably present in the architecture of the G. R.A.U. which has always been a bit heavy". In D. D'Anna (ed.), *Quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, Clean edizioni, Naples 2000; pp. 38-39.

⁵ A. Anselmi, "1987. *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*", in *Alessandro Anselmi. Architetto*, ed. C. Conforti, J. Lucan, Electa, Milan 1997; pp. 42-49.

⁶ J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1854, cfr.: <<https://archive.org/details/jacob-grimm-und-wilhelm-grimm-deutsches-woerterbuch-erster-band-a-biermolke-1854-961-s.-scan>>; also vol. 9 (earlier IX, 1, 6), dtv-Ausgabe, 1935>.

⁷ On this topic see: Firenze Architettura, n. 1, Firenze 2008.

⁸ The 'weight' of the convent appears unmistakably in a "horizontal reading of the landscape", in other words, in an easterly 'central projection'-view of 1967 where the outlines of the old and the new emerge among the dark masses of trees and distant elevations, cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/be8e1fd9-26b6-4e60-965e-82d661d6ed99/57469-vista-prospettica-1967>>.

⁹ A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano superfice progetto*. 24 Ore Cultura, Milan, pp. 34-35.

¹⁰ cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/9f3a0979-e9f5-4242-98aa-10bacf3aa4d6/2-cimitero-comunale-parabita-le>> (documenti: 57408; 57444; 57466; 57467). Many members of the group later gave evidence of how the design action was summarised in the motto: "concrete, abstract, concrete".

¹¹ *Due progetti dello studio GRAU...*, op. cit.; p. 2.

¹² On these aspects, see: D. Pastore, "Il disegno di un nuovo paesaggio archeologico. Un'analisi grafico-proiettiva del cimitero comunale di Parabita", in EGA. *Expresión*



¹² Sutaliaspettivedi: D. Pastore, *Il disegno di un nuovo paesaggio archeologico. Un'analisi grafico-proiettiva del cimitero comunale di Parabita*, in «EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica», vol. 46, n. 23, Universitat Politècnica de València 2021, pp. 125-137.

¹³ Il noema-immagine capitelto diverrà protagonista assoluto nel disegno di un giardino approntato dagli stessi autori nel 1968 per un'area periferica di Parabita.

¹⁴ G.R.A.U. (A. Anselmi, G. De Sanctis-Ricciardone), *Astrazione determinata*, catalogo della mostra presso la galleria Il Girasole, Roma 1967; poi in: "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1968), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 9.

¹⁵ *Ibidem*. Sarà all'interno di una complessiva rilettura del Moderno che il magistero di Louis I. Kahn diverrà fondamentale nella riflessione del G.R.A.U.; cfr.: E. Barizza, M. Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis I. Kahn*, Franco Angeli, Milano 2014.

¹⁶ "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1964), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 8.

¹⁷ Si pensi a quel principio estetico generale di *Ostran(n)enie* formulato nel 1917 da Viktor Šklovskij o al parallelo *Verfremdungseffekt* brechtiano. Nel proseguo degli anni «svolgere una critica analitica» e «accettare il portato linguistico del primo Movimento Moderno» divengono per Anselmi scelte inaggirabili per la cultura del progetto; cfr. A. Anselmi, *Il paesaggio dell'architettura*, in Fabrizio Rossi Prodi, *Atopia e memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina edizioni, Roma 1994; pp. 30-40.

¹⁸ P. Portoghesi, *Architetture del GRAU*, in «Controspazio», n. 1-2, gennaio-aprile 1979, pp. 2, 96.

¹⁹ Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, bearbeitet von E. Behler, H. Eichner, Schöningh, München, Zürich 1988; vol. II, p. 107 (trad. it. e cura di M. Cometa, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998, p. 33).

²⁰ Vedi la riflessione 'tarda' di P. Portoghesi, *Sulle fertili ceneri dell'ideologia. I cimiteri di Alessandro Anselmi*, in «Lotus International», n. 38, 1983; pp. 18-19 e F. Moschini, *Alessandro Anselmi: archeologia del futuro*, in «Anfione Zeto», n. 4-5, 1990; pp. 86-94.

Gráfica Arquitectónica, vol. 46, n. 23, Universitat Politècnica de València 2021, pp. 125-137.

¹³ The noema-image capital would take on a central role in the design of a garden designed by the same authors in 1968 for a suburban area of Parabita.

¹⁴ G.R.A.U. (A. Anselmi, G. De Sanctis-Ricciardone), *Astrazione determinata*, catalogue of the exhibition at the Il Girasole gallery, Rome 1967; then in: "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1968), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 9.

¹⁵ *Ibidem*. The teachings of Louis I. Kahn will become fundamental in the reflection of the G.R.A.U. as part of an overall reinterpretation of the Modern; cf.: E. Barizza, M. Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis I. Kahn*, Franco Angeli, Milano 2014.

¹⁶ "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1964), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 8.

¹⁷ Consider the general aesthetic principle of *Ostran(n)enie* formulated by Viktor Šklovskij in 1917, or Brecht's analogous *Verfremdungseffekt*. As the years went by, "conducting an analytical critique" and "accepting the linguistic import of the early Modern Movement" became for Anselmi unavoidable choices for the culture of the project; cf. A. Anselmi, *Il paesaggio dell'architettura*, in Fabrizio Rossi Prodi, *Atopia e memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina edizioni, Rome 1994; pp. 30-40.

¹⁸ P. Portoghesi, *Architetture del GRAU*, in *Controspazio*, n. 1-2, January-April 1979, pp. 2, 96.

¹⁹ Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, bearbeitet von E. Behler, H. Eichner, Schöningh, München, Zürich 1988; vol. II, p. 107 (translated into Italian and edited by M. Cometa, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Turin 1998, p. 33).

²⁰ See P. Portoghesi's 'late' reflection, *Sulle fertili ceneri dell'ideologia. I cimiteri di Alessandro Anselmi*, in *Lotus International*, n. 38, 1983; pp. 18-19 and F. Moschini, *Alessandro Anselmi: archeologia del futuro*, in *Anfione Zeto*, n. 4-5, 1990; pp. 86-94.



