

La forma infranta e la rivelazione dell'abitare

Il progetto di Carlo Aymonino per il nuovo teatro Paganini

Oreste Lubrano

DiARC Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

E-mail: oreste.lubrano@unina.it

The broken form and the revelation of living. Carlo Aymonino's design for the new Paganini theater

Keywords: recomposition, destruction, Aymonino, Pilotta

Abstract

The living body of cities, throughout history, has been constantly shaped and torn apart by conflict. While in the past such destruction appeared as painful and limited scars, albeit long-lasting, the dawn of this new century reveals a profound change: conflict has become endemic, its shadow extending seamlessly over large geographical areas, generating an unprecedented condition of annihilation in urban areas. It is no longer just the built environment that is succumbing, but the very fabric of civilised life: urban fabrics, territories, vital links between routes, settlements and productive activities are being shattered, hierarchies between civic centres and hubs are dissolving, and with them the profound sense of community. Yet awareness of today's disaster appears to be attenuated, metabolised by a pernicious media addiction that empties the daily scandal of ruins and hunger of meaning, without any corresponding political action or vision for the future. Faced with this scenario, a profound reflection is required: do absolute erasures really exist in architecture, or does an underlying bond persist that unites things, a perennial substrate that re-emerges, legible even when the object seems to have vanished? Through the analysis of this question, this contribution aims to explore the meaning of urban destruction and, in contrast, to propose Carlo Aymonino's project for the reconstruction of the Paganini Theatre in Parma as a paradigm of possible collective re-birth and morphological continuity.

Inhabiting the broken form

The genesis of the concept of destruction, in its most intimate and universal implications, has its roots in reflection on the essence of living as a communal act. In the second book of *The Republic*, Plato investigates the foundation of the polis as a response to basic needs – food, clothing – and, even more so, to the inescapable need for a stable place to live. For the thinker, this spatial foundation is the premise of social life: striking the home, the city, the elementary structures of living (individual and communal) is therefore equivalent to severing the very root of collective existence. Alongside this diagnosis, however,

Abitare la forma infranta

La genesi del concetto di distruzione, nelle sue implicazioni più intime e universali, affonda le radici nella riflessione sull'essenza dell'abitare come fatto comunitario. Platone, nel Secondo libro de *La Repubblica*, indaga la fondazione della polis come risposta alle necessità primarie – nutrirsi, vestirsi – e, ancor più, al bisogno ineludibile di un luogo stabile in cui dimorare. Questo fondamento spaziale è per il pensatore la premessa della vita sociale: colpire la casa, la città, le strutture elementari del vivere (individuale e comune) equivale quindi a recidere la radice stessa dell'esistenza collettiva. Accanto a questa diagnosi, tuttavia, Platone intravede un rapporto antico tra città e guerra: l'ipertrofia dei desideri umani, il superamento della pura necessità in favore del superfluo, conduce a una crescita espansiva della polis, che per soddisfare le sue esigenze sempre più complesse, deve inevitabilmente attrezzarsi per il conflitto. La *stasis*, la discordia tra i membri della città, minaccia la coesione e, perciò, le soluzioni costituzionali da lui prospettate mirano a preservare l'unità interna e a regolare i rapporti con l'esterno. A questo quadro filosofico si sovrappone, nel Novecento, una lettura psico-culturale che Albert Einstein e Sigmund Freud offrono nel loro confronto su *Warum Krieg* (1933). Einstein interroga il paradosso per cui il progresso tecnico, la ragione e le memorie tragiche non hanno prodotto istituzioni capaci di dirimere i dissidi, Freud risponde richiamando una scissione dell'anima umana – accanto a un Eros generativo opera un Thanatos distruttivo – e indica così l'ambivalenza che lega costruzione e distruzione nella condizione umana.

In architettura la distruzione si pone come antitesi della costruzione: l'architettura progetta, edifica, mentre la guerra annienta. Eppure, in questa polarità si annida una profonda ambiguità. La distruzione, nella sua furia "apocalittica", porta con sé una rivelazione. La parola greca *apokálypsis* – "rivelazione", "svelamento" – ricorda che nel crollo – quando cioè le forme solide e compiute si disgregano – le imbastiture nascoste dell'urbano emergono in tutta evidenza. Le rovine e le macerie divengono così testimonianze eloquenti di una verità celata, momenti di lucida comprensione delle trame della nostra vita e delle strutture che la sostengono. Esse scuotono lo sguardo, rendono leggibili strati altrimenti invisibili e possono attivare memorie sopite. Quando però la distruzione è intenzionale e ferocemente violenta – la "pazzia bestialissima" evocata da Leonardo, tremendamente contrapposta alla forza apollinea della ragione – l'incanto dello svelamento si dissolve: le macerie smettono di essere "lezione" e si trasformano in segni di ferita, in indizi di conflitto interiore e di perdita morale.

Questa dimensione simbolica si lega indissolubilmente all'idea dell'abitare come cura, così come la concepisce Martin Heidegger. Per il filosofo, l'abitare non è semplice occupazione dello spazio, ma un modo d'essere che radica l'uomo nel mondo: la perdita del luogo, per converso, rappresenta una ferita esistenziale a questa pratica del "dimorare poetico" (Heidegger, 1944) e tocca la capacità stessa di formare legami di senso.

All'estremo opposto della relazione uomo-luogo Marc Augé (1993) denuncia la diffusione dei "non-luoghi", ossia spazi essenzialmente slegati, privi di iden-

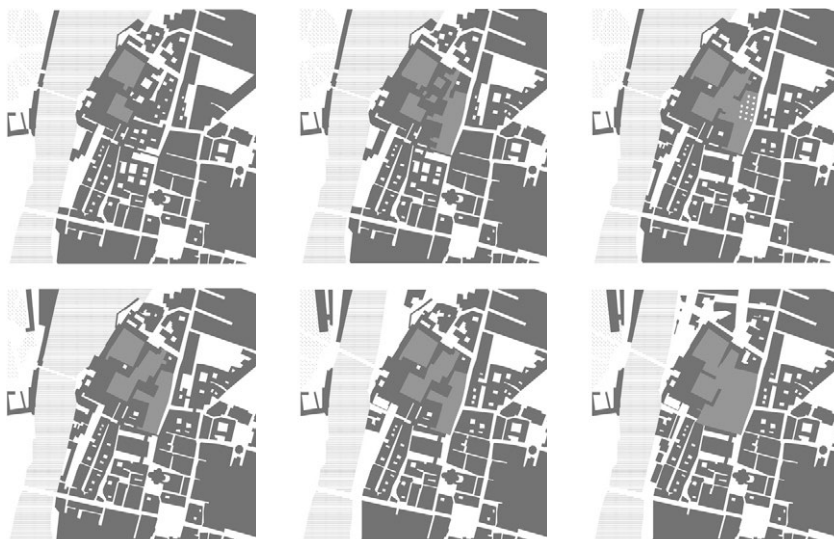


Fig. 1 - Evoluzione diacronica di Piazza dei Guasti e dintorni. Planimetrie (da sinistra): 1700, piazza non ancora costituita; 1767, vuoto risultante dalle demolizioni per il progetto di Petitot; 1853, impianto dei platani a nord e demolizione della chiesa di S. Pietro Martire; 1889, edificazione del Teatro Reinach; 1939, rimozione del cavalcavia meridionale; 1981, condizione dopo i bombardamenti del 1944, (disegno dell'autore da Azzoni, 1995).

Diachronic evolution of Piazza dei Guasti and surroundings. Floor plans (from left): 1700, square not yet built; 1767, empty space resulting from demolitions for Petitot's project; 1853, planting of plane trees to the north and demolition of the church of St. Peter Martyr; 1889, construction of the Reinach Theatre; 1939, removal of the southern flyover; 1981, condition after the bombings of 1944 (drawing by the author from Azzoni, 1995).



Fig. 2 - Confronto tipologico tra il progetto di Aldo Rossi, a sinistra, e quello di Carlo Aymonino, a destra, per il nuovo teatro Paganini (disegno dell'autore).

Typological comparison between Aldo Rossi's project, on the left, and Carlo Aymonino's, on the right, for the new Paganini Theatre (drawing by the author).

tità, di relazioni e di storia. La distruzione, e la sua normale metabolizzazione – tanto mediatica quanto amministrativa – favorisce la proliferazione di tali ambiti anonimi, dove le pratiche di vita non sedimentano e il senso di appartenenza civica si smarrisce. Ne scaturisce una “narrativa della perdita” (Arefi, 1999) che indebolisce i legami civici e disperde la “memoria collettiva”.

A conferma di ciò, Maurice Halbwachs (1968) ricorda che la “memoria collettiva” sopravvive nella misura in cui è ancorata a luoghi riconoscibili: la cancellazione fisica di quegli ancoraggi determina, anche qui, un'erosione della cornice sociale della memoria e può provocare una scissione tra passato materiale e ricordo vivo. Il trauma della guerra incide così non solo sulle forme costruite, ma sulla stessa capacità di una comunità di ricordare e di raccontarsi. In questo senso, la guerra diviene rivelazione dell'annullamento, una cancellazione che non è solo fisica ma anche morale e culturale, un annichilimento che si estende all'identità e alla storia stessa di un popolo. Nel paragrafo seguente si analizzerà il progetto di Carlo Aymonino per il nuovo teatro Paganini a Parma, evidenziando come la sua strategia morfologica intenda ricostruirlo quale “luogo d'incontro” (Sermonti, 1966) – centro permanente della cittadinanza attiva, aperto verso la città e attrattore della vita sociale – capace di legare nuovamente la memoria dell'uomo alla continuità del luogo.

Ricomporre la forma urbana

Carlo Aymonino, figura di rilievo nel panorama italiano del Novecento, ha fatto della complessità urbana il centro della sua ricerca, perseguendo nel progetto la possibilità di generare “parti di città formalmente compiute” (Aymonino

Plato glimpses an ancient relationship between city and war: the hypertrophy of human desires, the overcoming of pure necessity in favour of the superfluous, leads to an expansive growth of the polis, which, in order to satisfy its increasingly complex needs, must inevitably equip itself for conflict. Stasis, or discord among the members of the city, threatens cohesion and, therefore, the constitutional solutions he proposes aim to preserve internal unity and regulate relations with the outside world. This philosophical framework is overlaid in the 20th century by a psycho-cultural reading offered by Albert Einstein and Sigmund Freud in their discussion of *Warum Krieg* (1933). Einstein questions the paradox that technical progress, reason and tragic memories have not produced institutions capable of resolving disputes, while Freud responds by referring to a split in the human soul – alongside a generative Eros, there is a destructive Thanatos – thus pointing to the ambivalence that links construction and destruction in the human condition.

In architecture, destruction is the antithesis of construction: architecture designs and builds, while war destroys. Yet this polarity harbours a profound ambiguity. Destruction, in its “apocalyptic” fury, brings with it a revelation. The Greek word *apokálypsis* – “revelation”, “unveiling” – reminds us that, in collapse – when solid and complete forms disintegrate – the hidden structures of the urban environment emerge in all their evidence. Ruins and rubble thus become eloquent

testimonies to a hidden truth, moments of lucid understanding of the fabric of our lives and the structures that sustain them. They shake our gaze, make otherwise invisible layers legible and can activate dormant memories. However, when destruction is intentional and ferociously violent – the “bestial madness” evoked by Leonardo, in stark contrast to the Apollonian force of reason – the enchantment of revelation dissolves: the rubble ceases to be a “lesson” and becomes a sign of injury, an indication of inner conflict and moral loss.

This symbolic dimension is inextricably linked to the idea of dwelling as care, as conceived by Martin Heidegger. For the philosopher, dwelling is not simply the occupation of space, but a way of being that roots man in the world: the loss of place, on the other hand, represents an existential wound to this practice of “poetic dwelling” (Heidegger, 1944) and affects the very ability to form meaningful bonds.

At the opposite extreme of the human-place relationship, Marc Augé (1993) denounces the spread of “non-places”, i.e. spaces that are essentially disconnected, lacking in identity, relationships and history. Destruction, and its normal metabolisation – both media and administrative – encourages the proliferation of such anonymous spaces, where life practices do not take root and the sense of civic belonging is lost. The result is a “narrative of loss” (Arefi, 1999) that weakens civic ties and disperses “collective memory”.

Confirming this, Maurice Halbwachs (1968) points out that “collective memory” survives to the extent that it is anchored to recognisable places: the physical erasure of those anchors leads, here too, to an erosion of the social framework of memory and can cause a split between the material past and living memory. The trauma of war thus affects not only built forms, but also a community’s very ability to remember and tell its story. In this sense, war becomes a revelation of annihilation, a cancellation that is not only physical but also moral and cultural, an annihilation that extends to the identity and history of a people. The following paragraph analyses Carlo Aymonino’s design for the new Paganini Theatre in Parma, highlighting how his morphological strategy aims to reconstruct it as a “meeting place” (Sermonetti, 1966) – a permanent centre of active citizenship, open to the city and an attraction for social life – capable of re-connecting human memory to the continuity of the place.

Recomposing the urban form

Carlo Aymonino, a prominent figure in 20th-century Italy, made urban complexity the focus of his research, pursuing the possibility of generating “formally complete parts of cities” in his designs (Aymonino in Priori, 1990). This perspective does not imply to passive acceptance of the pre-existing, but rather implies an active and questioning relationship between urban analysis and design, whereby architecture becomes a tool for continuous verification and critical interpretation of the context. His method combines typological investigation with morphological analysis: building typology provides concrete clues about the formative laws and significant structures of the built environment, while morphology preserves traces and morphogenetic characteristics that explain the reasons for the settlement and its evolution. This combined reading gives rise to operational principles that guide design action and lead to urban transformation that is con-

in Priori, 1990). Tale prospettiva non equivale a un’accettazione passiva della preesistenza, implica piuttosto un rapporto attivo e interrogante tra analisi urbana e progetto, per cui l’architettura si costituisce come strumento di verifica continua e di interpretazione critica del contesto. Il suo metodo coniuga l’indagine tipologica con l’analisi morfologica: la tipologia edilizia fornisce indizi concreti sulle leggi formative e sulle strutture significanti del costruito, mentre la morfologia custodisce tracce e caratteri morfogenetici che spiegano le ragioni dell’insediamento e la sua evoluzione. Da questa lettura combinata emergono principi operativi che orientano l’azione progettuale e guidano una trasformazione urbana coerente nel tempo. Nutrita da sensibilità sociale (Ranzani, 1987) e da questa duplice attenzione (Aymonino, 1975; 1977), la prassi traduce la teoria in scelte misurate e riconoscibili – leggere le tracce, recuperare gerarchie spaziali, modulare la densità – con l’intento di restituire coerenza morfologica e valore civico al tessuto costruito.

Da qui la scelta metodologica di intervenire per unità parziali e autonome, rinunciando alla pretesa di una rifondazione totale. Quando Aymonino definisce “utopico” ripensare la città *ex novo* (Visconti e Capozzi, 2008), non esprime una rinuncia, ma indica una precisa linea d’azione: lavorare sul tessuto reale, rispettarne le sedimentazioni e procedere per interventi selettivi e ponderati. Per Aymonino, dunque, l’inserimento del nuovo si compie nella configurazione di aggregati urbani che – a seconda dei casi – possono mostrarsi tanto formalmente compiuti quanto intenzionalmente aperti, restituendo senso alle piazze, ai monumenti e ai tracciati e modulando il rapporto tra utilità e bellezza laddove una “mancanza di cultura” (Casadei, 2018) aveva impoverito l’azione progettuale.

Il progetto di ricostruzione del Teatro Paganini, nel Complesso della Pilotta, è l’esempio paradigmatico di questo percorso: si tratta del completamento di una porzione storica attraverso la progettazione degli spazi aperti e la ridefinizione di relazioni planimetriche perdute. Il vuoto prodotto dalle demolizioni belliche restituisce alla piazza lo statuto di “non finito”, di spazio aperto ma indeterminato: a questa condizione Aymonino reagisce introducendo una forma architettonica “finita”, la cui genesi formale trae indicazioni dalle tracce residue che la circondano.

La Pilotta si presenta come un tessuto stratificato (fig. 1), la cui meditata lettura è imprescindibile per qualunque progetto di ricostruzione. Dalle vedute aeree del 1572, alla pianta del 1851, si riconoscono le due rocche sull’asse del torrente Parma, la fitta maglia del tessuto urbano e il disegno regolatore del Parco Ducale: la planimetria del Sardi (1767) e i rilievi ottocenteschi attestano le molteplici operazioni di demolizione e ricomposizione – in particolare le trasformazioni connesse al progetto di Petitot del 1766 – e lasciano emergere la presenza delle quattro piazze, elementi che Aymonino riporterà al centro della sua proposta progettuale. Nella planimetria catastale del 1853 affiora inoltre la configurazione del palazzo del Bettoli e la sistemazione del giardino dei platani promossa da Maria Luigia, testimonianze che consolidano uno schema spaziale sul quale si misureranno gli interventi successivi.

La violenta cesura dei bombardamenti del 1944 – che portarono alla quasi totale distruzione del Palazzo Ducale, del Teatro Farnese e del Teatro Reinach-Paganini – modificò radicalmente lo stato di fatto e impose una ricostruzione chiamata a misurarsi con lacune, frammenti murari e “vuoti urbani” (Costi, Magri, Mambriani, 2021). Il concorso del 1964 per il rifacimento del Teatro Paganini – promosso su segnalazione di Ignazio Gardella e Bruno Zevi e al quale parteciparono Luigi Caccia Dominioni, Vittorio Gandolfi, Aldo Rossi, Luigi Pellegrin, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Paolo Portoghesi e Aymonino riaprì la questione della forma degli spazi aperti come principio ordinatore della forma urbana. Pur animati dalla medesima tensione a restituire al teatro una dignità urbana che riconnetta memoria e presente, Aymonino e Rossi (fig. 2) traducono questo sguardo in esiti formali differenti: il primo legge la città attraverso geometrie, allineamenti e sequenze di piazze e portici; il secondo affronta la questione come interrogazione sull’architettura intesa come “monumento”, innestandovi una forma “indipendente” (Rossi, 1989), autonoma e assoluta, composta da corpi puri e da un portico allineato al tradizionale asse d’accesso

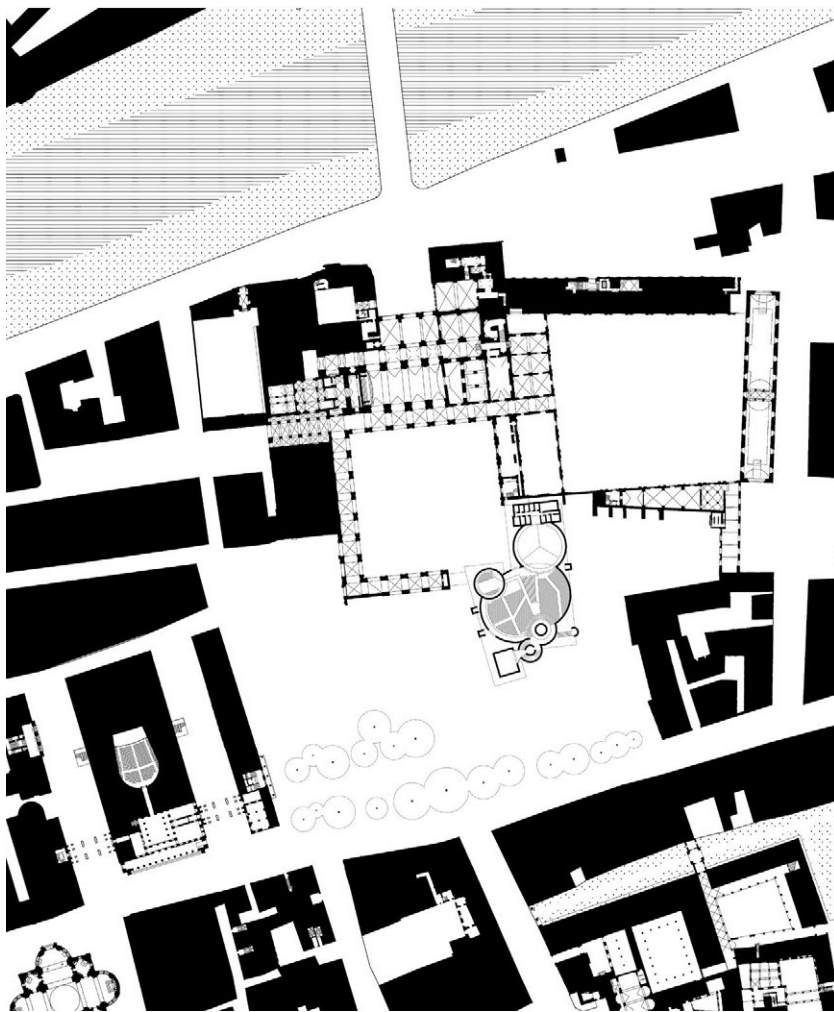


Fig. 3 - Rappresentazione a poché del progetto di Carlo Aymonino alla quota +11 (disegno dell'autore).

Poché representation of Carlo Aymonino's design at elevation +11 (drawing by the author).

del Palazzo Ducale. Per coerenza con il tema della ricomposizione urbana, il discorso si concentra qui sul progetto di Aymonino, in cui la storia si fa materia operante e materiale di morfogenesi del progetto. La cosiddetta “tavola manifesto”, infatti, intreccia planimetrie storiche – dall’Atlante Sardi alla pianta del 1851 – con fotografie d’epoca e tracce dei progetti non realizzati, componendo un disegno che è al tempo stesso ricognizione critica e atto generativo. Sullo sfondo di questa pratica compositiva si configura un volume compatto, determinato dagli allineamenti con il contesto, successivamente sottoposto a un intaglio misurato che ne rivela la complessità interna, articolando spazi e percorsi e trasformando l’involucro elementare in un sistema permeabile e leggibile. La geometria costituisce il fondamento che governa la composizione e origina la forma: il prolungamento dei “corridori” (Quintelli, 1989) farnesiani genera due rettangoli planimetrici, la cui intersezione indica il luogo della sala principale. Attorno a questa maglia Aymonino riconfigura quattro piazze, ripristina i percorsi pedonali a livello del suolo e a quota elevata (fig. 3), e recupera la sequenza vegetale restituita dal filare di alberi impiantati nel 1853. Un frammento murario superstite definisce il limite del rettangolo orientale e funge da quinta per la ricostruzione della piazza; il rettangolo occidentale, orientato sull’inclinazione del Palazzo della Prefettura, stabilisce un allineamento che riconnette la nuova composizione ai riferimenti urbani esistenti. Questo Studio planimetrico, pubblicato in *Piazze d’Italia* (Aymonino, 1988), non è mera evocazione storica: è un progetto morfologico che seleziona forme e figure dal contesto, le astrae con rigore geometrico e li reimmette come dispositivi per la riorganizzazione dello spazio urbano.

Sul piano squisitamente formale, Aymonino trasla questa operazione planimetrica in una composizione scultorea e in una stereotomia controllata,

sistent over time. Nurtured by social sensitivity (Ranzani, 1987) and this dual focus (Aymonino, 1975; 1977), practice translates theory into measured and recognisable choices – reading traces, recovering spatial hierarchies, modulating density, restoring spatial relationships – with the aim of restoring morphological coherence and civic value to the built fabric.

Hence the methodological choice to intervene in partial and autonomous units, renouncing the claim of a total refoundation. When Aymonino defines it as “utopian” to rethink the city “from scratch” (Visconti and Capozzi, 2008), he is not expressing a renunciation, but indicating a precise course of action: working on the real fabric, respecting its sedimentations and proceeding with selective and considered interventions. For Aymonino, therefore, the insertion of the new is achieved in the configuration of urban aggregates which, depending on the case, can be either formally complete or intentionally open, restoring meaning to squares, monuments and layouts and modulating the relationship between utility and beauty where a “lack of culture” (Casadei, 2018) had impoverished the design process.

The reconstruction project for the Paganini Theatre, in the Pilotta Complex, is a prime example of this approach: it involves the completion of a historic section through the design of open spaces and the redefinition of lost planimetric relationships. The void created by wartime demolitions restores the square’s status as “unfinished”, an open but indeterminate space: Aymonino responds to this condition by introducing a ‘finished’ architectural form, whose formal genesis draws inspiration from the residual traces that surround it.

The Pilotta presents itself as a layered fabric (fig. 1), whose careful interpretation is essential for any reconstruction project. From the aerial views of 1572 to the plan of 1851, we can recognise the two fortresses on the axis of the Parma stream, the dense urban fabric and the regulatory design of the Ducal Park: Sardi’s plan (1767) and 19th-century surveys attest to the multiple demolition and reconstruction operations – in particular the transformations connected with Petitot’s 1766 project – and reveal the presence of the four squares, elements that Aymonino will bring back to the centre of his design proposal. The 1853 cadastral plan also shows the layout of the Bettoli palace and the arrangement of the plane tree garden promoted by Maria Luigia, evidence that consolidates a spatial scheme against which subsequent interventions will be measured.

The violent interruption caused by the bombings of 1944 – which led to the almost total destruction of the Ducal Palace, the Farnese Theatre and the Reinach-Paganini Theatre – radically changed the situation and necessitated reconstruction that had to contend with gaps, fragments of walls and “urban voids” (Costi, Magri, Mambriani, 2021). The 1964 competition for the reconstruction of the Paganini Theatre – promoted on the recommendation of Ignazio Gardella and Bruno Zevi and in which Luigi Caccia Dominioni, Vittorio Gandolfi, Aldo Rossi, Luigi Pellegrini, Roberto Gabetti and Aimaro Isola, Paolo Portoghesi and Aymonino participated – reopened the question of the form of open spaces as an organising principle of urban form. Although motivated by the same desire to restore the theatre’s urban dignity, reconnecting memory and the present, Aymonino and Rossi (fig. 2) translated this vision into different formal outcomes:

the former interpreted the city through geometries, alignments and sequences of squares and porticoes; the latter approaches the issue as a question of architecture understood as a "monument", grafting onto it an "independent" (Rossi, 1989), autonomous and absolute form, composed of pure bodies and a portico aligned with the traditional axis of access to the Ducal Palace. In keeping with the theme of urban recomposition, the discussion here focuses on Aymonino's project, in which history becomes the working material and morphogenesis of the project. The so-called "manifesto table", in fact, intertwines historical plans – from the Atlante Sardi to the 1851 plan – with period photographs and traces of unrealised projects, composing a design that is both a critical survey and a generative act.

In light of this compositional practice, a compact volume takes shape, determined by its alignment with the context, subsequently subjected to a measured incision that reveals its internal complexity, articulating spaces and paths and transforming the elementary envelope into a permeable and legible system. Geometry is the foundation that governs the composition and gives rise to the form: the extension of the Farnese "corridors" (Quintelli, 1989) generates two planimetric rectangles, whose intersection indicates the location of the main hall. Around this grid, Aymonino reconfigures four squares, restores the pedestrian paths at ground level and at a higher level (fig. 3), and recovers the sequence of vegetation restored by the row of trees planted in 1853. A surviving fragment of wall defines the boundary of the eastern rectangle and acts as a backdrop for the reconstruction of the square; the western rectangle, oriented along the slope of the Prefecture Building, establishes an alignment that reconnects the new composition to existing urban references. This planimetric study, published in *Piazze d'Italia* (Aymonino, 1988), is not merely a historical evocation: it is a morphological project that selects forms and figures from the context, abstracts them with geometric rigour and reintroduces them as devices for the reorganisation of urban space.

On a purely formal level, Aymonino translates this planimetric operation into a sculptural composition and controlled stereotomy based on masses and volumes. The heights dialogue with those of the Pilotta: the ground floor is configured as a porticoed base that guarantees pedestrian continuity and public openings; the piano nobile takes on representative and rhythmic values, marking the façade with measured proportions; the attic acts as a lighter crowning band that modulates the horizon of the intervention. The volumes emerge as pure forms, plastically articulated in large prisms and autonomous bodies: thus, the classical layout (porticoed base, piano nobile, attic) is recalled without slavishly copying the historic façade (fig. 4), defining a new architectural figure in its renewed presence in the city. This form, defined by the concretion of the walls (fig. 5), also establishes physical and visual connections with the surroundings: the stage and secondary hall occupy the residual spaces of the planimetric rectangles, circular elements mark the paths and the southern end, while the surviving wall fragments, mentioned above, are enhanced as wings that realign the new composition with the neighbouring buildings.

Ultimately, the project does not shy away from historical and typological comparisons: in fact, the dossier contains references to the great hall of the *Grosses Schauspielhaus* and the theatre

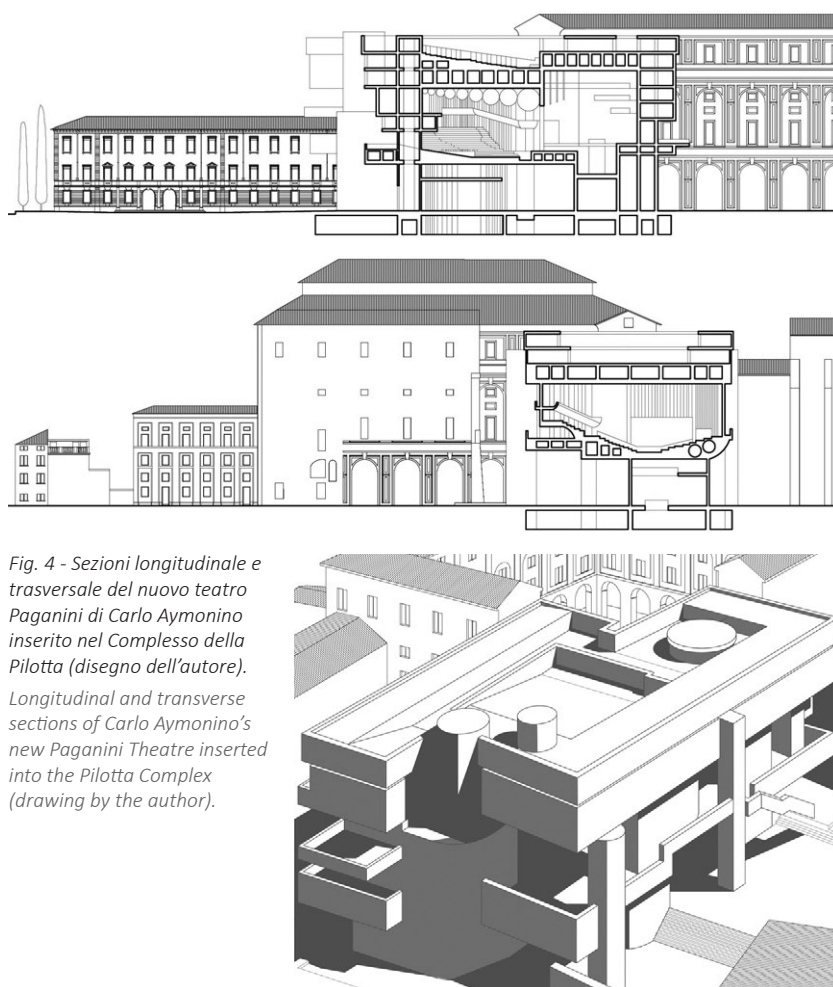


Fig. 4 - Sezioni longitudinale e trasversale del nuovo teatro Paganini di Carlo Aymonino inserito nel Complesso della Pilotta (disegno dell'autore).

Longitudinal and transverse sections of Carlo Aymonino's new Paganini Theatre inserted into the Pilotta Complex (drawing by the author).

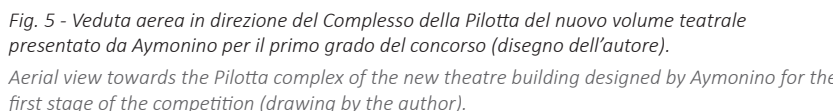


Fig. 5 - Veduta aerea in direzione del Complesso della Pilotta del nuovo volume teatrale presentato da Aymonino per il primo grado del concorso (disegno dell'autore).

Aerial view towards the Pilotta complex of the new theatre building designed by Aymonino for the first stage of the competition (drawing by the author).

fondata su masse e volumi. Le altezze dialogano con quelle della Pilotta: il piano terra si configura come basamento porticato che garantisce continuità pedonale e aperture pubbliche; il piano nobile assume valenze rappresentative e ritmiche, scandendo la facciata con proporzioni misurate; l'attico si pone come fascia di coronamento, più lieve, che modula l'orizzonte dell'intervento. I volumi emergono come forme pure, plasticamente articolate in grandi prismi e corpi autonomi: così l'impaginato classico (basamento porticato, piano nobile, attico) viene richiamato senza citare pedissequamente la facciata storica (fig. 4), delineando una nuova figura architettonica nella sua rinnovata presenza nella città. Questa forma, definita per concrezione muraria (fig. 5), stabilisce altresì delle connessioni fisiche e visuali con l'intorno: la scena e la sala secondaria occupano gli spazi residui dei rettangoli planimetrici, elementi circolari segnalano i percorsi e la testata meridionale, mentre i frammenti murari sopravvissuti, richiamati in precedenza, sono valorizzati come quinte che riallineano la nuova composizione ai palazzi vicini.

Il progetto, in definitiva, non elude il confronto storico-tipologico: nel dossier infatti affiorano richiami alla grande sala del *Grosses Schauspielhaus* e al teatro di Stratford, assunti come riferimenti ermeneutici della tipologia scenica. L'analogia non è qui intesa come citazione formale, ma diviene strumento operativo (Visconti, 2022): informa le scelte tipologiche, disciplina i rapporti di struttura e di proporzione, orienta i dispositivi scenici e fornisce regole complessive per la composizione teatrale. Per mezzo di una pratica che legge la storia, compone per analogia e mette in tensione i corpi vecchi e i nuovi, le ferite belliche si convertono in materiale progettuale e la ricostruzione riconsegna alla collettività una forma urbana risignificata, fruibile e ricondotta alla vita civica.

La memoria della forma nel futuro della città

Le considerazioni fin qui svolte ci conducono a interrogare il presente e il destino della forma urbana, messa alla prova dall'inarrestabile fluire delle cancellazioni. Nei contesti segnati dal conflitto, le ferite sociali e politiche plasmano la fisionomia della città, ma non per questo la distruzione va intesa come fine: essa può lasciare indizi, materiali e gerarchie residue che possono orientare pratiche progettuali più mature (Morelli, 2002), capaci di evitare rimedi meramente provvisori. La ricostruzione architettonica assume dunque rilievo centrale, intrecciandosi con la complessità contemporanea e con la cancellazione deliberata dei tessuti urbani (Chizzoniti e Lolli, 2023).

Spetta allora all'architettura promuovere una rinascita urbana che interpreti la cultura del luogo e il sistema di valori – materiali e immateriali – secondo un imperativo etico e civico. Non si tratta di negare le cancellazioni, ma di leggerle come strati di una storia che, pur interrotta, conserva tracce e radici da cui ripartire. Quella linea rossa che lega le cose – un sostrato perdurante e leggibile anche quando gli oggetti sono scomparsi – è la memoria della forma, il *locus*, l'identità profonda di un luogo che resiste. La ricostruzione post-conflitto non deve limitarsi a un ritorno allo stato ante, ma può invece proporre nuovi ordini urbani che elevino la qualità dello spazio abitato e rispondano ai bisogni rinnovati della collettività.

Il progetto di Carlo Aymonino per Parma rivela come l'architettura possa custodire la continuità del tempo, rammendando i fili spezzati della narrazione urbana attraverso un gesto compositivo sintetico che, quando necessario, sceglie la via della discontinuità con differenti gradi d'intervento. Aymonino mostra che l'architettura non deve rassegnarsi alla cancellazione, al contrario essa è un interrogativo operativo e una pratica ricostruttiva, alimentata da una lettura paziente del luogo e da una reinvenzione misurata della forma. Solo così la memoria delle cancellazioni può farsi fondamento di un futuro in cui le città, pur segnate dalle cicatrici, possono nuovamente fiorire come espressione autentica di comunità civili e della loro inesausta capacità di rigenerarsi.

Riferimenti bibliografici_References

- Arefi M. (1999) "Non-place and placelessness as narratives of loss: Rethinking the notion of place", in *Journal of Urban Design*, n. 4, pp. 179-191.
- Augé M. (1993) *Non luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- Aymonino C. (1975) *Il significato delle città*, Laterza, Bari.
- Aymonino C. (1977) *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina edizioni, Roma.
- Aymonino C. (1988) *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano.
- Casadei G. M. (2018) "Intervista ad Antonio Monestiroli", in *Il Progetto*, n. 43, p.16.
- Chizzoniti D., Lolli T. (2023) "Urban Morphology, Identity, Heritage, and Reconstruction Processes in Middle East Post-War Scenarios: The Case of Mosul Old City", in *Sustainability*, n. 15, p. 11956.
- Costi D., Magri F., Mambriani C. (a cura di) (2021) *Parma città d'oro*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Einstein E., Freud S. (1933) *Warum Krieg*, Internationales Institut für Geistige Zusammenarbeit, Paris.
- Halbwachs M. (1968) *La mémoire collective*, Presse Universitaire de France, Paris; trad. it. Jedlowski P., Grande T. (1987) *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.
- Heidegger M. (1944) *Erläuterungen zu Hölderlins, Dichtung*, Frankfurt; trad. it. Amoroso L. (1988) *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, p. 51.
- Morelli M.D. (a cura di) (2002) *Saper credere in architettura: venticinque domande a Carlo Aymonino*, Clean, Napoli, p. 39.
- Priori G. (1990) *Carlo Aymonino*, Zanichelli, Bologna, pp. 64-67.
- Quintelli C. (a cura di) (1989) *La città del Teatro*, Clup, Milano.
- Ranzani E. (1987) "Il Caso Parma, progetti per l'area della Pilotta. Una cronologia critica dei progetti per il cuore della città di Parma 1766-1986", in *Domus*, n. 683, pp. 38-44.
- Rossi A. (1989) "Progetto per il nuovo teatro Paganini e sistemazione di piazza Pilotta a Parma, 1964", in Ferlenga A. (a cura di) (1989) *Aldo Rossi. Opera completa 1959-1987*, Electa, Milano, pp. 30-33.
- Sermonti V. (1966) "Relazione di progetto", in Polesello G. (a cura di) (1966) *Concorso per la ricostruzione del teatro Paganini a Parma. Progetti di Carlo Aymonino e Aldo Rossi*, Cluva, Venezia. La relazione è riportata anche in: Azzoni G. (1995) *La città e la "Piazza dei Guasti"*, Grafiche Step, Parma.
- Visconti F., Capozzi R. (a cura di) (2008) *Architettura razionale. 1973-2008*, Clean, Napoli, p. 27.
- Visconti F. (2022) *Esercizi di analogia*, Thymos Books, Napoli.

in Stratford, taken as hermeneutic references for the type of stage. The analogy is not intended here as a formal citation but as an operational tool (Visconti, 2022): it informs typological choices in terms of structure and proportion, guides the scenic devices and provides overall rules for theatrical composition. Through a practice that reads history, composes by analogy and creates tension between old and new bodies, the scars of war are converted into design material and reconstruction gives the community a new meaning to the urban form, making it usable and bringing it back to civic life.

The memory of form in the future of the city

The considerations made so far lead us to question the present and the destiny of the urban form, put to the test by the relentless flow of erasures. In contexts marked by conflict, social and political wounds shape the physiognomy of the city, but this does not mean that destruction should be seen as an end in itself: it can leave clues, materials and residual hierarchies that can guide more mature design practices (Morelli, 2002), capable of avoiding merely temporary remedies. Architectural reconstruction therefore takes on central importance, intertwining with contemporary complexity and the deliberate erasure of urban fabrics (Chizzoniti and Lolli, 2023).

It is therefore up to architecture to promote an urban renaissance that interprets the culture of the place and the system of values – material and immaterial – according to an ethical and civic imperative. It is not a question of denying the erasures, but of reading them as layers of a history which, although interrupted, preserves traces and roots from which to start again. That red line that connects things – a lasting and legible substratum even when objects have disappeared – is the memory of form, the *locus*, the deep identity of a place that resists. Post-conflict reconstruction should not be limited to a return to the status quo ante, but can instead propose new urban orders that elevate the quality of the inhabited space and respond to the renewed needs of the community.

Carlo Aymonino's project for Parma reveals how architecture can preserve the continuity of time, mending the broken threads of urban narrative through a synthetic compositional gesture that, when necessary, chooses the path of discontinuity with varying degrees of intervention. Aymonino shows that architecture must not resign itself to erasure; on the contrary, it is an operational question and a reconstructive practice, fuelled by a patient reading of the place and a measured reinvention of form. Only in this way can the memory of erasures become the foundation of a future in which cities, though scarred, can once again flourish as an authentic expression of civil communities and their inexhaustible capacity for regeneration.