

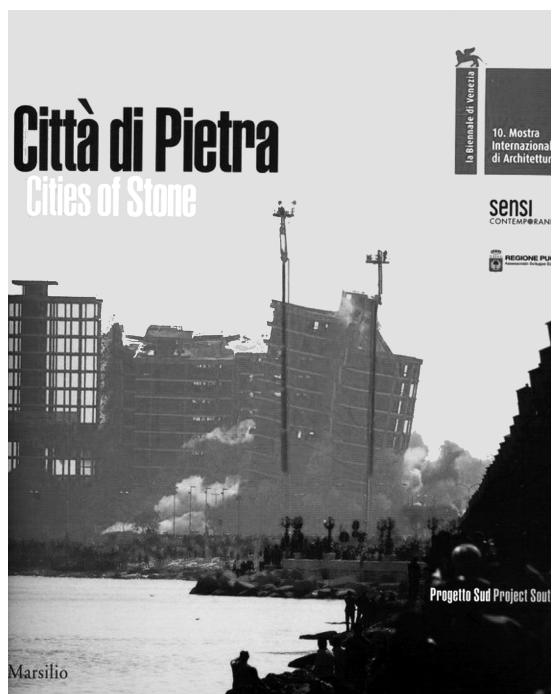
Paolo Marconi architetto integrale

La mia conoscenza di Paolo Marconi risale agli anni della mia formazione – gli anni Sessanta – quando lui faceva parte della schiera degli assistenti di De Angelis D'Ossat, fra cui erano anche Portoghesi, Miarelli, Benedetti, Bruschi. Fino alla metà degli anni Ottanta i contatti rimasero sporadici, ma ebbero un importante momento d'intensità nel 1979 quando, con Francesco Cellini ed Enrico Valeriani, organizzammo la mostra su Ridolfi a Terni. Allora Ridolfi era ancora un elemento di discriminio su cui separarsi o unirsi. E noi eravamo dalla stessa parte, in nome del mestiere, delle tecniche tradizionali del costruire e della continuità con la storia dell'architettura. Poi le nostre vite accademiche si separarono. Quando, nel 1986, vinsi la cattedra di Composizione andai prima a Reggio Calabria e poi a Bari; mentre Paolo scelse, all'inizio degli anni Novanta, Roma Tre come la sede dove consolidare/rifondare la sua Scuola.

Fu il mio interesse verso le tecniche tradizionali del costruire in pietra a rinnovare la mia attenzione verso le sue ricerche. Ricordo vividamente il nostro incontro nel suo studio di corso Trieste, a Roma, all'inizio degli anni Novanta, in cui gli chiesi informazioni sui *Compagnons du Devoir*. Mi mostrò uno scaffale della sua libreria completamente dedicato alle loro pubblicazioni e fece molte considerazioni sugli strumenti per tagliare le pietre, e su come essi fossero patrimonio comune

degli scalpellini in Europa. Mi parlò dello 'scimino' salentino, che aveva il suo equivalente nello

1. *Città di Pietra/Cities of Stone*, X Mostra Internazionale di Architettura, Venezia, 10 settembre-19 novembre 2006.



chemin francese. Fu così che iniziò la sua frequentazione della Facoltà di Architettura di Bari, di cui divenne ospite regolare. Avevo iniziato allora le scuole estive di Otranto, dedicate alla costruzione di manufatti in pietra: nel settembre del 1995 fu in giuria e vi tenne alcune lezioni. Poi mi mise a parte del suo Master: avrebbe voluto poterlo fare insieme, perché era affascinato dalla nostra pratica della costruzione, che accompagnava sempre l'esercizio del progetto e l'elaborazione teorica. Ma le condizioni per un'iniziativa comune ancora non erano mature.

Nel 2006 ricevetti dalla Biennale di Venezia l'incarico di dirigere una sezione della X Mostra Internazionale di Architettura; mi inventai così *Città di pietra/Cities of Stone* (fig. 1), che volle essere un tentativo di resistenza all'imperante modernismo. Fu una mostra controcorrente per rilanciare i temi dell'identità dell'architettura e del restauro del paesaggio nel Sud d'Italia. Fra le iniziative, promossi un concorso di Architettura denominato *Progetto Sud*, da svolgersi in quattro luoghi che ritenevi significativi per una risposta alternativa alla pratica corrente: Bari, Punta Perotti; Crotone, il fronte a mare; Siracusa, le Latomie; Pantelleria, il porto turistico. In giuria chiamai Paolo Marconi, Matthew Bell, Gulzar Heider, Attilio Petruccioli, Gabriele Del Mese (fig. 2). A essi furono rivolte cinque domande per il catalogo¹, che sarebbero state la loro 'dichiarazione' per il giudizio finale. Rileggendo l'intervento di Paolo, il punto di vista che emerge è quello di un architetto a tutto tondo, che ha praticato il restauro come l'altra faccia del progetto *ex novo*; che ha sempre pensato al restauro e non alla conservazione, intervenendo sui monumenti non con la stupida fissità di giudizio dell'imbalsamatore. Questa una sintesi delle sue risposte.

COSTRUIRE CON LA PIETRA OGGI

«L'architettura in pietra è il perfetto equivalente della musica classica o comunque tradizionale. Costruire con la pietra, oggi, è come usare un'orchestra classica piuttosto che un'orchestra jazz: la prima esige uno spartito (l'equivalente del progetto architettonico) che si cimenti con la musica classica e la sua tradizione, la quale è presente all'80% negli auditoria e nei conservatori del mondo. [...] Una certa musica, dunque, se è diffusa come la musica classica (la quale è il perfetto equivalente dell'architettura in pietra) la si può produrre e riprodurre solo grazie a certi materiali, a certe tecniche, ma anche grazie a certe forme poetiche: nel campo architettonico, l'architettura in pietra ed il linguaggio classico o vernacolare della struttura muraria con le relative forme poetiche. Linguaggio antico come il mondo civile».

REGOLE E LIBERTÀ NELLA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA OGGI

«La libertà dalle regole è un motto echeggiato dopo il '68, ma chi potrebbe dire che chi ne ha fatto una regola assoluta è tanto colto da poterse-lo permettere? L'architetto è un muratore che ha imparato il latino, ma gli architetti moderni sono tutti esperantisti», diceva Adolf Loos nel 1924, alludendo al liberty (libertà, appunto, dai canoni classici) e preconizzando il design di oggi, privo di basi culturali umanistiche».

IL RUOLO DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA NELLA PRATICA DEL PROGETTO CONTEMPORANEO

«È lo stesso ruolo della Storia della Letteratura greca e latina nonché del greco e del latino nella formazione umanistica odierna: solo i designers credono di poterne fare a meno, nel campo dell'architettura. Come i nostri cronisti, nella loro pratica quotidiana, credono di poter fare a meno dell'italiano 'classico', ricorrendo tuttavia – salvo alcuni solegismi pescati nei vernacoli delle lingue locali o nel linguaggio globale assai simile al *pidgin* coloniale – a una lingua che è erede diretta dell'italiano di Machiavelli, di Manzoni e di Montanelli, e dunque è erede diretta del greco e del latino».

IL LINGUAGGIO DELL'ARCHITETTURA OGGI: TRADIZIONE CONTRO MODERNISMO

«Proprio nella prospettiva della comunicazione dei contenuti espressivi dell'architettura ai popoli nel mondo (grazie al suo linguaggio), la competizione tra design e architettura classica e/o vernacolare si risolverà a breve in favore della seconda, riservando il design alle occasioni pubblicitarie in cui valga, come forma espressiva, l'urlo inarticolato, il rumore (il gesto informale) piuttosto che la canzone in musica (la melodia) della tradizione classica musicale. O l'architettura delle tradizioni locali. In quanto al sedicente 'modernismo', si ricordi questo brillante paradosso: 'Fino a qualche tempo fa i conservatori erano quelli che volevano conservare lo *status quo*. Ma improvvisamente lo *status quo* è entrato in movimento e scorre come un *tapis roulant* verso la modernità. Così anche il conservatori si muovono con esso. E i moderni veri sono costretti a essere anti-modernisti' (Milan Kundera, in P. Bertone, *Sulle riforme e sui riformatori*, in *Tre più due uguali zero*, a cura di L. Beccaria, Milano, 2004)».

L'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA OGGI: IL RUOLO DELLA TRADIZIONE

«Tanto i vernacoli architettonici quanto l'architettura classica sono degni di essere insegnati, dunque,



2. Paolo Marconi tra i membri della giuria del concorso di Architettura *Progetto Sud*, promosso nell'ambito della X Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia *Città di pietra/Cities of Stone* (2006); da sinistra, Attilio Petruccioli, Gulzar Heider, Matthew Bell, Gabriele Del Mese, Paolo Marconi.

come il greco, il latino e i poeti e scrittori vernacolari (da Omero a Orazio al Ruzante al Porta al Belli) e come vengono tuttora insegnati i poeti e letterati di altre lingue come l'inglese o il francese o lo spagnolo (da Shakespeare a Molière a Cervantes) così come la Storia dell'Arte classica, nelle scuole avanzate (specie negli Stati Uniti) di apertura umanistica. O quanto meno esse ne presuppongono obbligatoriamente la conoscenza. E ciò – nel campo letterario quanto nel campo architettonico – allo scopo di formare operatori che siano in grado di dominare i loro mezzi espressivi al massimo livello di qualità, sfruttando – come degni eredi – almeno tre millenni di esercizio linguistico e poetico dei loro predecessori. [...] Oggi sono poche le Facoltà di Architettura italiane in cui si insegna come fu fatta l'architettura classica o vernacolare (Bari e Roma Tre), tanto a scopi di restauro, che allo scopo di rimettere al mondo un linguaggio architettonico che peraltro (e seppure grazie al colonialismo), è diffuso in tutto il Mondo. E può dunque essere appreso come si apprende una lingua madre, vivendo nei Paesi ove essa si parla».

Ci fu un altro evento significativo in cui si sviluppò la nostra azione culturale in comune: sempre nel 2006 l'INTBAU² (entrambi facevamo parte del comitato d'onore) tenne a Venezia la sua conferenza annuale dedicata alla rivisitazione della *Carta di Venezia* del 1964, così intitolata: *Modernism and Conservation in the post war world*

3. *The Venice Charter Revisited. Modernism and Conservation in the postwar world*, INTBAU, Annual Conference, 2006.



(fig. 3). In quell'occasione scrivemmo insieme un saggio denominato *Premessa alla revisione della Carta di Venezia del 1964*³, in cui ricostruivamo in termini volutamente schematici il processo che aveva portato la cultura italiana del restauro a invertire la rotta di 180° verso la cultura della conservazione. Ancora una volta Paolo Marconi ragionava da architetto, applicando al restauro dell'architettura le categorie di una mente libera, priva di condizionamenti ideologici, con la fiducia nella capacità di ritrascrivere il progetto per garantire il ripristino del monumento e non la sua banale conservazione. Prendemmo allora apertamente posizione, di fronte a un pubblico colto anglosassone, a favore di Giovannoni e della sua carta del 1931, piuttosto che di quella di Brandi, di cui evidenziammo tutte le ambiguità derivanti dal mondo dei contraffattori delle opere d'arte mobili.

«Il primo assioma della teoria brandiana (egli chiamava così i suoi enunciati più perentori) era il seguente: ‘si restaura solo la materia dell’opera d’arte’, dal quale egli faceva discendere il fatto che ‘il restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, o senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo. [...] Brandi asseriva inoltre che ‘Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d’arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d’arte e di storia e così via [...]. Per un monumento [...] la possibilità di ricostruzione del dato ambientale sarà solo possibile con l’anastilosi del monumento – ove possa smontarsi pietra per pietra – ma nello stesso luogo e non altrove’ nonché l’assoluta illegittimità della scomposizione e ricomposizione in un luogo diverso’ salvo che nel caso ‘della scomposizione e ricomposizione come legata unicamente alla salvaguardia del monumento in quanto non si possa sopprimere alla sua salvezza in altro modo’. [...] I principi di Brandi si concludevano con le seguenti, perentorie, asserzioni: ‘L’ambiente dovrà essere ricostruito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco a Venezia, ma non il campanile caduto; così si doveva ricostruire un ponte, a Santa Trinita, ma non il ponte dell’Ammannati. I principi e i quesiti su esposti abbracciano tutta la problematica del restauro monumentale [...]. Per tutto il resto la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere

d’arte; dalla distinzione di aspetto e struttura, alla conservazione della patina e delle fasi storiche attraverso cui è passato il monumento’. [...] Resta il problema se tali duplicazioni fossero e siano davvero criminali, laddove si può affermare che la loro intenzione è umanamente comprensibile ed approvabile, anzi necessaria, allo scopo di mantenere in piedi opere che testimoniano della cultura dei loro tempi e dei luoghi dove esse stanno in modo ben più tangibile ed universale – percepibile, cioè, anche dalle persone prive di specializzazione, o da immigrati giunti impreparati nel nostro mondo – di quanto non siano i testi scritti o altre manifestazioni più elitarie di cultura ed arte. [...] Oggi, in un mondo che assiste a un’inevitabile globalizzazione della cultura ed alla migrazione di popoli interi, le opere di architettura ed i centri urbani vanno considerate ‘icone permanenti, tangibili, utilizzate ed utilizzabili, delle culture locali’: la loro funzione didattica, comunicativa e dimostrativa dunque è somma, ed il loro ‘restauro’, inteso nel modo più completo e corretto del termine – ovvero la loro più efficace duplicazione, in caso di necessità, eseguita beninteso nel modo più colto e raffinato – è divenuto, per i Paesi che si ritengano civili, un obbligo di civiltà».

L’ultima nostra collaborazione fu nel 2010, quando partecipammo al concorso per la destinazione del monastero di Santa Scolastica in Bari (prima sede dell’appena nata Facoltà di Architettura dal 1990 al 1992) a museo archeologico della Provincia di Bari: ottenemmo il terzo premio con un progetto di ricostruzione e interpretazione del testo originario e una coraggiosa proposizione di opere murarie in pietra da taglio con moderne tecniche cad/cam.

Claudio D’Amato
Bari-Roma

NOTE

1. C. D’Amato (a cura di), *Città di pietra/Cities of Stone*, vol. I, Venezia, 2006.
2. INTBAU, International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism (Patron HRM, The Prince of Wales).
3. M. Hardy (a cura di), *The Venice Charter Revisited: Modernism and Conservation in the Postwar World*, INTBAU, London, 2009.