



[F1] Paolo Marconi en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en mayo de 2010

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Catedrático del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P. de Madrid

La 'replica sapiente'

Algunas consideraciones sobre el legado teórico de Paolo Marconi (Roma 1933-2013)

Paolo Marconi, Restauración arquitectónica, Réplica arquitectónica, Reconstrucción en estilo, Arquitectura italiana siglo XX



La figura del arquitecto Paolo Marconi ha sobresalido en el debate sobre la conservación del patrimonio arquitectónico desde los años sesenta; y ello, no sólo en Italia. Hasta sus últimos días, desde la práctica como arquitecto y desde la reflexión teórica, ha constituido una referencia lúcida y –a veces- polémica.

Su aproximación a aspectos como la instancia psicológica que justifica reconstrucciones à l'identique, la recuperación de la belleza, la diferenciación entre "réplica" y "falsificación" en materia de arquitectura, la defensa del oficio –y de los oficios- de la construcción como valor patrimonial, la vindicación del conocer -el uso sapiente de la arquitectura- antes de actuar... son cuestiones que ha dejado abiertas y que, desde posiciones ya próximas ya distantes a las suyas, debemos registrar en la contemporánea cultura de salvaguardia del patrimonio.

100

Paolo Marconi, Architectural Restoration, Replica reconstruction, Reconstruction in style, 20th Century Italian Architecture



The figure of Paolo Marconi can inevitably be found in any architectural heritage conservation debate which may have taken place since the 60's; and this, not only in Italy. Right up until his last days, both in terms of theory and of architectural practice, he has been a relevant –sometimes, not exempt from controversy- landmark.

Questions that he opened up for us: the psychological dimension that justifies reconstructions à l'identique; the recovery of beauty; the distinction between a "replica" and a "falsification" in architecture; the defense of craft –and the crafts- of construction as a heritage value; the vindication of knowledge -the uso sapiente of architecture- before acting... From positions close to or distant from his, we should register these questions within the framework of any architectural heritage culture.

En el debate sobre la conservación del patrimonio arquitectónico sostenido desde los años sesenta en Italia (y esto, en tal campo, viene a ser lo mismo que decir en toda la cultura occidental), la figura de Paolo Marconi ha sido ineludible: un hito no exento de polémica y de viva confrontación de pareceres. Lo ha sido desde la teoría y desde la práctica como arquitecto, con singular brillantez y empeño, hasta sus últimos días. Hasta ese 13 de agosto en que en Roma, su ciudad, se nos ha ido, privándonos de la agudeza de su pensamiento y de esa rara habilidad, irónica y crítica, con que seguía defendiendo lúcidamente sus altas –a veces, tan atrevidas- posiciones.

Titulado como arquitecto en 1958, desde los primeros pasos de su ejercicio profesional se interesó por el estudio y conservación del patrimonio; precisamente en unos momentos en que, tras los devastadores destrozos de la Guerra Mundial, la realidad

de la restauración –cuando no verdadera *reconstrucción*- de edificios y monumentos discurría por unos derroteros no contemplados en la *Carta de Atenas*.¹ Ya en sus años de estudiante había podido seguir muy de cerca las reconstrucciones de los dos puentes históricos de Verona, dado que su padre, el arquitecto Plinio Marconi, redactaba entonces el *Piano di Ricostruzione de esta ciudad*²; ambos puentes (el medieval de *Scaligero* y el romano Ponte Pietra) [F2] habían sido destruidos por el ejército alemán en retirada y fueron rehechos por Piero Gazzola según el lema “*com'erano e dov'erano*”.³

Naturalmente, Marconi defendería siempre esas y otras similares reconstrucciones de Gazzola durante la posguerra (y aun llegaría a censurar que éste, más tarde, de acuerdo a los principios que inspiraron la *Carta de Venecia*, realizara todo un ejercicio de autocritica por haberlas llevado a cabo)⁴. La idea de la restauración *all'antica* ocupó un papel central en su teoría de la restauración y en su obra como arquitecto. La práctica de la reconstrucción en estilo, tan contestada en esos momentos (y condenada explícitamente por esa *Carta*), fue defendida por Marconi con la naturalidad de quien ha visto recomponer edificios y ha tenido que intervenir en ellos; con la naturalidad, sobre todo, de quien conoce el proceso constructivo-formal de la arquitectura.

'Com' era e dov' era?' La instancia psicológica

En esta idea -la construcción de la réplica- Marconi destacaba la intención popular que, por motivos afectivos y simbólicos, la motivaba y justificaba; esta *instancia psicológica* – superpuesta a las brandianas instancias estética e histórica- que se producía espontáneamente ante desapariciones traumáticas de monumentos y conjuntos: conflictos bélicos (Montecassino, Frauenkirche de Dresde, puente de Mostar), atentados terroristas, terremotos, incendios como el de La Fenice de Venecia⁵.

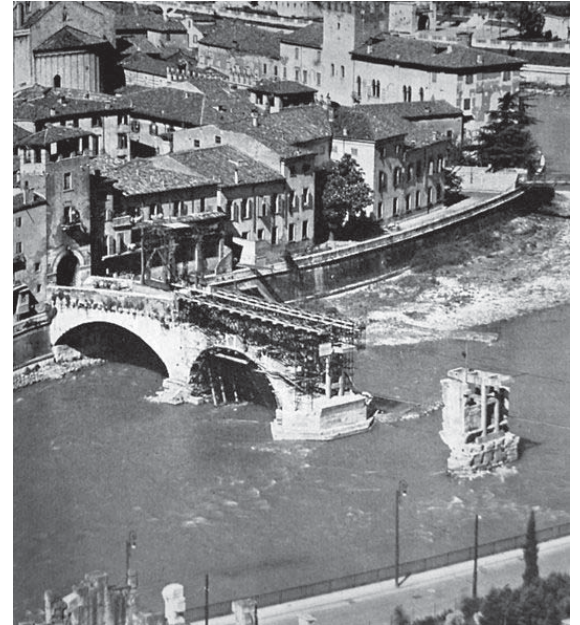
Explicaba Marconi hasta qué punto históricas reconstrucciones à l'identique, como el puente de la Trinità de Florencia o el campanile de San Marcos -ambas censuradas por Brandi-⁶ se apoyaban en el sentir popular, en un amplio clamor que pedía la reconstrucción. En este sentido, hacía notar también cómo fue por el entusiasmo de los habitantes, a *furor di popolo*⁷, como se logró el ripristino de la catedral de Venzona, tras ser destruida por el terremoto de 1976⁸ y cómo la reconstrucción de la iglesia de San Giorgio in Velabro, en Roma, destruida en buena parte por atentado terrorista (1993), se debió también *al impulso de los afectos populares, como los de la última posguerra*⁹.

En el debate habido sobre la construcción de la réplica de la Frauenkirche de Dresde, destruida completamente por el bombardeo de 1945 y cuyas ruinas permanecieron hasta el final de la RDA como un monumento conmemorativo contra la guerra, Marconi celebró la *férrea voluntad colectiva –por lo tanto, política- de restituir la iglesia a su ciudad*¹⁰, la internacionalmente conocida llamada de Dresde (*Ruf aus Dresden*). Si en esta reconstrucción, dado el apoyo de la compañía británica Dresden Trust, veía, además, un claro ejemplo de la reconciliación de naciones que se habían enfrentado en la guerra, lamentaría que semejantes actuaciones, llevadas a cabo con naturalidad en otros países, no se vieran facilitadas en suelo italiano.

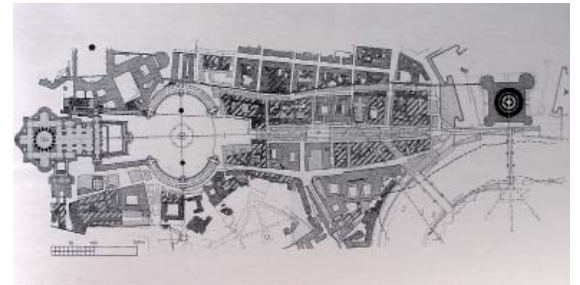
Aquí, hasta la reconstrucción del puente de la Trinità de Florencia por los norteamericanos, y reclamada con entusiasmo por los florentinos, había sido contestada inequívocamente por Brandi (aplicando idéntica argumentación a la esgrimida contra la reconstrucción del *campanile* de San Marcos): *si los elementos desaparecidos han sido en sí obras de arte, hay que excluir en absoluto la posibilidad de que se reconstruyan como copias. El ambiente deberá ser reconstruido en base a los datos especiales del monumento desaparecido, y no a los formales. (...) se debía levantar nuevamente un puente en Santa Trinità, pero no el puente de Ammannati*¹¹.

Pero, más allá de estos y otros casos que obedecen a la iniciativa popular, la defensa hecha por Marconi de la *reproyección* como réplica se extiende a las destrucciones y los sventramenti ya *consolidados* o asumidos en el tiempo. Así, acogió con fruición la arriesgada –*grandiosa*, señalaba- propuesta de Leonardo Benevolo para reconstruir el antiguo Borgo vaticano, demolido para la apertura de la *via della Conciliazione* [F3].

La destrucción de la spina del Borgo, llevada a cabo por Mussolini en 1936 (con los arquitectos Piacentini y Spaccarelli), traiciona y anula, desde luego, *la inspiración genial de Bernini*¹²; pero ¿cómo restañar esta amputación -hasta en lo superficial tan mal cicatrizada-?



[F2] El Ponte Pietra de Verona tras ser destruido en la II Guerra Mundial



[F3] Propuesta de Leonardo Benevolo para la reconstrucción de la spina del Borgo en el Vaticano (Benevolo, op. cit.)

1. PANE, Giulio “Come era e dove era”: i difficili sviluppi dell'istanza psicologica”, en MIDDIONE, Roberto y Annalisa, PORZIO (dirs.), Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione, Fiorama, Nápoles, 2010, pp. 38-43.

2. Plinio Marconi (Verona 1893 - Roma 1974), hijo del violinista Pietro Marconi (director de la Accademia Musicale de Verona) y nieto del constructor Tommaso Marconi, inició sus estudios de Arquitectura e Ingeniería Civil en el Politécnico de Turín, concluyéndolos en La Sapienza de Roma. En la Roma de los años veinte colaboró con Gustavo Giovannoni (compartiendo la atención de éste hacia el valor del entorno de los monumentos y las arquitecturas menores y vernáculas). Destacó en la realización de planes urbanísticos y de reconstrucción de posguerra, interesado siempre en la compatibilidad de los nuevos trazados con lo preexistente. En 1950, obtuvo la cátedra de Urbanística en la Facoltà di Architettura de Roma, sucediendo en ella a Marcello Piacentini; y más tarde llegaría a ser su director, en un período (1963-68) de intensa actividad, en que se incorporaron profesores como Ludovico Quaroni y Bruno Zevi.

3. Gazzola era soprointendente ai monumenti de Verona (la dirección de las obras de los puentes fue llevada a cabo por el arquitecto Libero Cechini y el ingeniero Alberto Minghetti). Como es sabido, el lema “Com'era e dov'era” se acuñó a principios de siglo para la reconstrucción del derumbado campanil de San Marcos de Venecia (1902).

4. Junto a Cesare Brandi y Roberto Pane, Gazzola fue uno de los inspiradores de la Carta de Venecia (y presidente de la comisión que la redactó). De acuerdo a estos principios reconsideraría críticamente las anteriores reconstrucciones de posguerra.

5. MARCONI, Paolo, “La Fenice risorge ancora”, Aión. Rivista Internazionale di Architettura, 6 (2004), pp. 41-49

6. BRANDI, Cesare, Teoría de la restauración, Alianza, Madrid, 2000, p. 80 (ed. orig., Teoría del restauro, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963).

7. MARCONI, P. Il recupero della bellezza, Skira, Milán, 2005, p. 170.

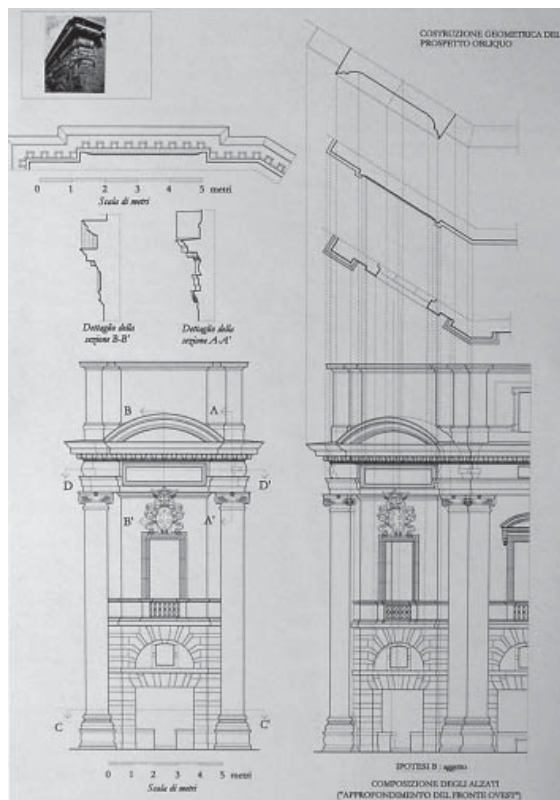
8. La catedral fue reconstruida por Francesco Dogliani.

9. MARCONI, P. “La Chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l'attentato del luglio 1993”, Bollettino d'Arte. Volume speciale (2002), pp. 5-10. Su reconstrucción (1993-1995) estuvo a cargo del soprointendente Francesco Zuri y del arquitecto P.L. Porzio

10. MARCONI, P. Il recupero..., p. 148.

11. BRANDI C, op. cit., p. 80.

12. MARCONI, P. op. cit., p. 92 Tras quedar sin construir el terzo braccio de la columnata de Bernini, la idea de abrir una ancha vía que conectara la plaza de San Pedro con el Castel Sant'Angelo se había planteado ya en el último cuarto del XVIII.



[F4] Restitución ideal del palacio rafaelsco de via Giulia (ejercicio de tesi de laurea de E. Pontoriero y F. Visco, dirigido por Marconi en el Corso di Restauro di Monumenti, Roma Tre, 2002-2003)

Benevolo declaró con precisión qué proponía con este restauración urbano: *Mi progetto punta a curar una herida. Sé que no será fácil hacerlo a corto plazo. Pero lo he hecho igualmente, esperando que en un futuro más o menos próximo alguien lo pueda tener en cuenta... Soy consciente de las dificultades del proyecto*¹³.

Y Marconi, retomando el envite, continuó el ejercicio teórico. Éste centraba aspectos conceptuales planteados por Benevolo y esenciales a su propio pensamiento (y, claro está, rechazados por la línea conservacionista); aspectos que, en función del tipo de edificios sobre el que actuar, planteaban distintas prácticas metodológicas de *ripristino*: filológico, tipológico, volumétrico.

Similares principios de reparación del tejido urbano aplicaría Marconi, como ejercicio académico con sus alumnos de la *Facoltà di Architettura*, a los casos de la *reproyectación* de singulares ejes de Roma: via Giulia [F4] y via della Lungara, Castel San'Angelo y Lungotevere, Porto di Ripetta...

La ampliación del concepto de *restauro filologico* se formula por Marconi sin solución de continuidad desde la escala arquitectónica a la de conjunto urbano. Pero debe cumplirse lo que entiende exigencia del método filológico: el conjunto de estudios e investigaciones formales, documentales, tipológicas y constructivas para llegar a comprender el objeto en su contexto; si se cumple esta premisa, no encuentra razón para dejar de reintegrar en un centro histórico edificios –desde la escala doméstica a la monumental– que hayan sido derribados por catástrofes naturales o por causa del hombre, gracias a un adecuado conocimiento de su lenguaje: *de igual forma que el filólogo interviene sobre un texto mutilado o ilegible, interpolándolo con un lenguaje afín al del texto y, especialmente –añade– cuando tal ripristino haya sido pedido por el clamor de los habitantes y, aun más, de todo el mundo civil*¹⁴.

Conocimiento y práctica. El oficio como valor patrimonial

Estas consideraciones se fundamentan, con coherencia y desde una visión disciplinadamente arquitectónica, en el valor de la práctica constructiva. Su idea del arquitecto integral la justificaba y enraizaba –explícitamente– en el ejemplo de su padre (Plinio Marconi había establecido un fuerte vínculo entre la teoría y la práctica de la arquitectura y el urbanismo) y aun de una sostenida tradición familiar. A Paolo Marconi le gustaba recordar que provenía de una cadena de arquitectos, maestros de obra, músicos, artistas y artesanos hábiles para producir su arte con las manos (como con las manos –decía– se produce la arquitectura, *arte mecánica* por excelencia).¹⁵

La práctica de Marconi en la intervención en edificios históricos se apoyó en el conocimiento a fondo de la realidad constructiva, a través de la lectura del edificio en sí, ayudado por sus oportunos manuales de construcción y por el seguimiento directo de los oficios¹⁶. La colaboración de sistemas y materiales tradicionales con las posibilidades de la tecnología moderna, le abrió campos de experimentación. La misma vía que admiraba en otras intervenciones de réplica, la Frauenkirche de Dresde, por ejemplo (donde se preguntaba qué se podría alegar contra una obra “tan grandiosa y minuciosa a la vez, tan exactamente replicada, recurriendo a una valiente optimización de la obra, gracias a las tecnologías modernas?”)¹⁷, fue seguida por él en sus intervenciones reales (como en el caso del teatro Carignano de Turín). Cuando entra a defender algunos destacados –y muy contestados, desde otros puntos de vista– trabajos de réplica (como la citada Frauenkirche de Dresde o la stoa de Attalo en el ágora de Atenas)¹⁸, no olvida remarcar el mérito que han tenido estas experiencias al reclamar *un oficio que corría el riesgo –como en Italia– de extinguirse en aquellos años*¹⁹. La defensa de la conservación de los oficios tradicionales tiene, en él, una significación profunda: ve en ella la reivindicación de un nuevo valor patrimonial, más allá de las instancias descritas por Brandi y aun de la –centenaria pero tan actual– axiología de Riegl; un específico valor patrimonial: el de la conservación del oficio (que puede, desde luego, entrar en conflicto con el valor eurocentrista de autenticidad pero perfectamente asimilable, por ejemplo, por las culturas orientales).

Con la protección de la continuidad de los oficios va otra cuestión que le llamaba poderosamente la atención y que le empujó a adentrarse por los entresijos de la semiótica: la transmisión de códigos expresivos en la arquitectura. Umberto Eco sostiene que, en apariencia, los objetos arquitectónicos *no comunican (o al menos no han sido concebidos para comunicar), sino que funcionan*²⁰ *pero que la arquitectura, dado que es cultura –añade–, es por tanto comunicación; y a ello se ajusta Marconi cuando señala*

13. "Il mio progetto punta a risanare una ferita. Lo so che non sarà facile risanarla in tempi brevi. Ma io l'ho fatto ugualmente, sperando che in un futuro più o meno prossimo, qualcuno ne tenga conto... Mi rendo conto delle difficoltà del progetto... Sono convinto che esiste una modernizzazione diversa (quella vera) con cui è possibile correggere gli errori del recente passato e ripristinare in parte quel che è stato distrutto" (Leonardo BENEVOLO, *San Pietro e la città di Roma*, Laterza, Roma-Bari, 2004).

14: MARCONI, P. op. cit., p. 151.

15. Ver nota 2.

16: JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation*, Elsevier, Oxford, 1999, p. 313.

17 (antes 9): "Cosa dire di un'opera così grandiosa e minuziosa assieme, così esattamente replicata, ricorrendo a una strenua ottimizzazione del cantiere, grazie alle tecnologie moderne?" (MARCONI P., op. cit., p. 151).

18 (antes 10): La reconstrucción de la stoa de Attalo fue llevada a cabo entre 1952 y 1956 por la American School of Classical Studies at Athens, con fondos de la fundación Rockefeller.

19: MARCONI, P. op. cit., p. 160.

20: ECO, Umberto; *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968, p. 252. (ed. esp., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986).

hasta qué punto se ha olvidado que la arquitectura comunica mediante códigos conocidos y reconocibles: *de otro modo sería una performance autorreferencial, destinada a ser apreciada sólo en cuanto es diferente de las demás* (la importancia de este aserto se entiende en toda su plenitud en el ámbito italiano, con tal cantidad de arquitectos en apretada competición -como él mismo señala- unos con otros).

Esta cuestión incide de lleno en sus reflexiones sobre la necesaria renovación de la enseñanza de la arquitectura. La preocupación de Marconi acerca de la formación de los arquitectos y su evolución histórica -ya registrada en sus primeros trabajos teóricos y publicaciones²¹ fue sostenida a lo largo de su carrera profesional. Es clara su postura ante la *artistización* promovida en la enseñanza de la arquitectura, que -entiende- la reduce a efecto visual o ambigua opera d'arte; una enseñanza y unos planes de estudio que refuerzan en modo anómalo las materias creativas, por encima de las interpretativas; que se concentran en el design de edificios nuevos, intencionadamente diferentes, más que en el estudio y la interpretación de la arquitectura existente; estudio este último que juzga absolutamente necesario *para la disciplina-clave de la restauración arquitectónica: la 'restitución ideal' de las fases por las que ha pasado la arquitectura*²².

Considera que el buen arquitecto restaurador debería saber reconstruir con habilidad -y recolocar en obra- los fragmentos de monumentos deteriorados por el tiempo, *a fin de conservar su significado arquitectónico*²³; y no se le oculta la dificultad del empeño (mayor, desde luego, que el de quienes defienden la -más o menos vaga- confrontación entre lo antiguo y lo nuevo). En este sentido, resuena el pensamiento de Viollet-le-Duc, cuando se refería a la coeva justificación de la incapacidad para repetir -con razón constructiva- la belleza de la arquitectura del pasado: (...) *nos gusta vengarnos de los conocimientos que nos faltan con el desprecio (...) pero desdeñar no significa probar*.

El particular hincapié que hace Marconi en la filología como modelo metodológico para la restauración arquitectónica se basa en tal conocimiento del lenguaje y del proceso constructivo; sólo el buen conocedor del lenguaje puede interpolar una palabra caída de un texto. Deja muy claro que una apropiada filología de los textos arquitectónicos sólo puede partir de unas condiciones culturales en que *el conocimiento de la arquitectura profundice también en el aspecto técnico-científico*; aspecto este que entiende devaluado en los últimos decenios, con el riesgo de reducir *la invención de la arquitectura a mera improvisación figurativa, descuidando la pertenencia del objeto arquitectónico a un código reconocible*²⁴.

En este sentido son frecuentes sus comentarios elogiosos de cuantos arquitectos, desde el conocimiento de la construcción y los oficios tradicionales, han sido capaces de rescatar y conservar edificios. Por poner un caso de arquitecto restaurador que le gustaba citar en el campo español: la figura de Enrique Nuere. Admiraba en éste su dominio material de la construcción en madera, que posibilita la reconstitución de armaduras hasta hace poco impensables de poder restituir; y ello, con la naturalidad del oficio de carpintería, con su propia razón constructiva y que va más allá de los postulados de las doctrinas puramente teóricas.

Particularmente indicativos, en este sentido, son sus *Manuali del recupero*, donde se registran gráficamente procedimientos constructivos de la arquitectura tradicional en Italia, concretos en cada caso y encaminados a su aprendizaje, difusión y conservación (paramentos, revestimientos, estructuras de madera, pavimentos...). Su defensa al retorno obligado a una arquitectura ecosostenible se apoya -más allá del *restauro all'antica*- en la recuperación de procedimientos y materiales constructivos históricos, que no supongan el coste energético desmedido de los materiales (titanio, vidrio, aluminio...) al uso en nuestras obras y en los proyectos de los estudiantes de Arquitectura. La redacción de estos *manuali*, trabajos docentes y fichas, alcanzan hoy una particular -probablemente urgente, imprescindible- significación.

Réplica o falsificación

El argumento estructurante -y, desde luego, controvertido- en el pensamiento de Marconi, reside en la diferenciación entre el concepto de réplica y el de falsificación; diferencia ésta que formula con carácter específico para el caso de la arquitectura. Brandi, en su Teoría del Restauro, señala que los principios que establece para la restauración de las obras de arte en general son *válidos* también para la restauración de los monumentos arquitectónicos;²⁵ y Marconi marca ya en esto -como en tantos otros puntos- su disensión

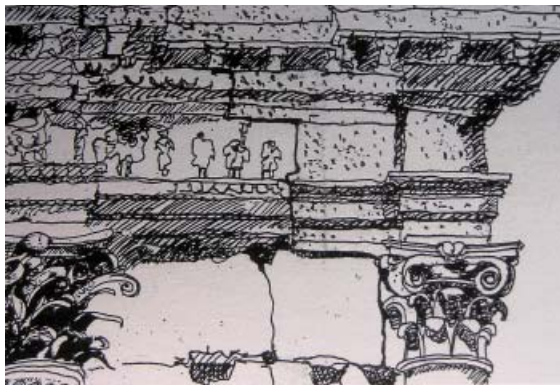
21: MARCONI, P. GABETTI, Roberto y BRINO, Giovanni L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, 1789-1922, Quaderni di studio, Turin, 1968.

22: MARCONI, P. Il recupero..., p. 123.

23: MARCONI, P. op. cit., p. 92.

24: MARCONI, P. op. cit., pp. 62-63.

25: BRANDI, C. op. cit., p. 77.



[F5] Crítica gráfica de Marconi a una posible restauración actual del arco de Tito (Marconi, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, 1999)

con el historiador sienés.

De entrada, afirma que equiparar la restauración arquitectónica a la restauración de una pintura realizada por la propia mano del autor *es por completo impropio y aun irracional*²⁶. Para él, el caso de la arquitectura no guarda relación con el de los *prodotti autografi*. Entiende el bien patrimonial arquitectónico no tanto como obra de una mano sino, más bien, como resultado de *una larga cadena de interpretaciones por parte de quienes ejecutan el proyecto* (cuando no de alteraciones por mantenimiento o reutilización)²⁷. Pero, por encima de todo, contempla el patrimonio arquitectónico desde la dimensión formal –*recupero della bellezza*–; y esto es inconciliable con el punto de partida de Brandi: la restauración de la arquitectura queda regida *por las instancias histórica y estética*²⁸; y, en consecuencia, se trata de calibrar y sopesar críticamente cada caso.

Así, donde la teoría –y práctica– de la restauración de Marconi se enfrenta más expresivamente a la defendida por Brandi es en la negación de uno de los firmes postulados de éste (postulado que será, a partir de entonces, la gran obsesión de los arquitectos restauradores): la evitación a toda costa del falso *storico*; y, consiguientemente, la *distinguibiltà*, la necesidad de diferenciar –con mejor o peor criterio– la intervención llevada a cabo.

Tal cuestión, esencial en la conformación de la cultura de salvaguardia contemporánea, ya había sido avanzada mucho antes por Camillo Boito. En sus *Questioni pratiche di Belle Arti*²⁹, había formulado una precisa idea de *autenticidad* al regular, en sus –siempre citados– *otto punti del restauro*, inequívocas medidas de diferenciación entre partes añadidas y originales (atendiendo al estilo, a los materiales, a la simplificación de perfiles y ornamentos...)³⁰.

La Carta de Atenas (1931), siguiendo esta línea y reaccionando ante los excesos de los seguidores de la restauración estilística, marcó el acento en el valor del edificio como documento histórico; y lo hizo en un momento central: la conformación de la arquitectura moderna. Afirmó, por tanto, en la cultura contemporánea de salvaguardia, la idea del falso *storico* (esto es, la de *falsificación documental*). Esta idea fue recogida en la Carta italiana del *restauro* (1932), señalando que se proceda (...) *de modo que nunca una restauración ejecutada pueda engañar a los estudiosos y representar una falsificación de un documento histórico*³¹; y, siguiendo esta estela, las *Istruzioni per il restauro dei Monumenti* (del Ministerio de Instrucción Pública de Italia, 1938), prohibirían taxativamente las construcciones en estilo, afirmando que *representan una doble falsificación, en lo que toca a la antigua y a la reciente historia del arte*.³²

Con todo, la masiva destrucción en Europa que supuso la II Guerra Mundial –como hemos visto más arriba– propició que tales principios se removieran ante el cúmulo de grandes restauraciones y reconstrucciones de monumentos y conjuntos históricos³³. En este contexto (del que se hizo eco la Convención de La Haya, 1954)³⁴, surgió la *Teoría del Restauro* de Brandi (1963), cuyos principios se incorporaron inmediatamente a la Carta de Venecia (1964); en ésta se mantenía la idea de la falsificación documental del monumento (art. 9): (...) *cualquier trabajo encaminado a completar, considerado como indispensable por razones estéticas y teóricas, debe distinguirse del conjunto arquitectónico y deberá llevar el sello de nuestra época*.³⁵

La oposición de Marconi a estampar ese *sello* en la realidad arquitectónica y formal del monumento es clara. A quienes persiguen tal apariencia moderna en el añadido (como ya formuló Boito), contesta con una pretendida reducción al absurdo: tendríamos entonces que estar transformando *los monumentos antiguos con nuestras reintegraciones modernas* a cada generación, cada vez que tuviéramos que repararlos por el inevitable deterioro.

³⁶ Y ello lo glosa con una ironía gráfica aplicada a la restauración del arco de Tito, punto de partida –si no *manifesto programático del moderno restauro*–³⁷ en su conocido dibujo de una posible restauración actual del arco (en que supone que la erosión del tiempo ha actuado ya en las columnas originales, de mármol; pero no todavía en las simplificadas, en travertino, de la intervención decimonónica de Stern y Valadier), la acción del arquitecto contemporáneo se esfuerza por diferenciar también cuantos elementos nuevos ha de interponer, sustituyendo el último capitel original por otro *sinceramente moderno* [F5]³⁸ Prevalece en Marconi, sin más consideraciones, la instancia estética frente a la histórica.

En todo caso, su idea de lo que es o no falsificación le lleva por derroteros muy otros a los de Brandi. En la obra de éste es interesante reparar en la reflexión sobre la intencionalidad de quien produce o pone en circulación comercial el falso *storico* o el falso artístico –éste, en realidad, una *subespecie* de aquél–³⁹ pero Marconi va más allá,

26: MARCONI, P. "Meno valido nell'architettura. Rifacimento e falsificazione", *Il Giornale dell'Arte*, 263 (marzo 2007).

27: MARCONI, P. *Il recupero...*, p. 63.

28: BRANDI, C. op. cit., p. 77.

29: BOITO, Camillo; *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milán, 1893.

30 (antes 11): Enuncia que las reconstrucciones cuanto más "conseguidas" más peligrosas son ("Vergogna ingannare i contemporanei –señala–; vergogna anche maggiore ingannare i posteri"); y hace suyo el lema formulado mucho antes por Didron ("mejor consolidar que reparar, más bien reparar que restaurar").

31 (antes 12): "(...) per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico" (art. 8).

32 (antes 13): "(...) per ovvie ragioni di dignità storica e per la necessaria chiarezza della coscienza artistica attuale, è assolutamente proibita, anche in zone non aventi interesse monumentale o paesistico, la costruzione di edifici in «stili» antichi, rappresentando essi una doppia falsificazione, nei riguardi dell'antica e della recente storia dell'arte" (art. 8).

33: Carlo CESCHI, "Sistemazione urbanistica dei vecchi centri bombardati e restauro dei Monumenti", Genova (octubre 1943).

34 (antes 14): Convention of Cultural Property in the Event of Armed Conflict 1954.

35 (antes 15): Algunos artículos de la misma, referidos a este particular, han sido revisados recientemente en la conferencia del INTBAU (International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism) celebrada en Venecia en 2006 ("The Venice Charter Revisited Conference. Modernism and Conservation in the Postwar World"). En este encuentro participó Marconi defendiendo en su ponencia la corrección de lo que entiende errores de planteamiento en los citados puntos de la de 1964 (P. MARCONI, "2006. Un Updated Venice Charter", en Matthew HARDY (ed.), *The Venice Charter Revisited: Modernism, Conservation and Tradition in the 21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008, pp. 706-713).

36 (antes 16): "Se essi avessero ragione, dovremmo mutare ad ogni generazione i monumenti antichi con le nostre reintegrazioni 'moderne', quando li ripariamo dall'inevitabile degrado".

37: Piero GIUSBERTI, *Il Restauro Archeologico*, Palombi, Roma, 1994, p. 11; J. JOKILEHTO, op. cit., p. 85.

38 (antes 17): P. MARCONI, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Laterza, Roma, 1999. Apostilla al dibujo: "Ciò che averrebbe dell'Arco di Tito se lo restaurassimo oggi alla stessa maniera voluta dall'abate Fea, sostituendo l'ultimo capitello originale (a sinistra) con un capitello sinceramente moderno, magari ispirato al logo della Biennale di Venezia del 1980 di Gerd Neumann". (Carlo Fea, arqueólogo y jurista, nombrado Commissario delle Antichità de Roma en 1801, tuvo un importante papel en la primera campaña de restauración del Foro Romano durante el pontificado de Pio VII).

39: C. BRANDI, op. cit., p. 66.

cuando incide en la posible razón de por qué ha sido en Italia donde el valor autenticidad se ha defendido con más energía. Relaciona esta circunstancia con la de industria de falsificación de antigüedades a gran escala, arraigada en el país al menos desde los tiempos del *Grand Tour*; y, por tanto, con la inveterada desconfianza en lo que toca a las duplicaciones y copias de los objetos de arte mueble *exportables y comercializables en cuanto falsificaciones*.

Desde estos presupuestos, y desde todo el aparato teórico involucrado, Marconi colige, siguiendo a Eco ⁴⁰, que *también el valor de autenticidad es, por lo tanto, un valor eminentemente comercial*. Sostiene que la restauración en arquitectura no puede ser falsificación en cuanto no hay voluntad de dolo, en cuanto el duplicado no es introducido en el mercado como auténtico (como sería el caso de un falso cuadro, de un documento falso, de una falsa moneda); denuncia, en definitiva, el uso que se da en Italia de llamar falsificación a la *reintegración de la arquitectura*. Para él, en definitiva, nada tiene que ver la acción criminal del que falsifica objetos de arte de la acción -necesaria para la verdadera conservación, señala- de quien replica, con muy otros fines, la arquitectura ⁴¹.

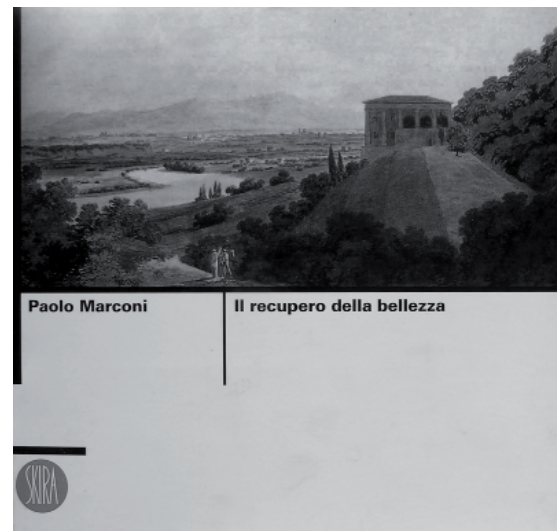
Paolo Marconi nació y murió en Roma; y en ella transcurrió la mayor parte de su vida. La estudió y la amó con entusiasmo; gozó de su arquitectura y tuvo la oportunidad de conservar y restaurar sus grandes monumentos del Renacimiento y Barroco (de Bramante, el claustro de *Santa Maria della Pace*; de Borromini, *el tempietto di San Giovanni* in Oleo; de Pietro da Cortona, la iglesia *dei Santi Luca e Martina* en el Foro...); intervino también en significativos conjuntos del XIX como el Palazzo della Giustizia (el célebre Palazzaccio). En sus primeros años como arquitecto trabajó en la *Soprintendenza ai Monumenti di Roma*, que dirigía Riccardo Paccini, encaminando su profesión decididamente a la restauración.

Como arquitecto restaurador, trabajó en otros grandes conjuntos monumentales de Italia (Basilica palladiana de Vicenza, *Casa delle Nozze d'Argento* en Pompeya, Teatro Carignano de Turín, Zisa de Palermo, *Castel Sant'Elmo* de Nápoles, palacio del Broletto de Brescia, Castello de Ferrara, conjunto de Orvieto, catedral de Cefalú...). Acompañando a sus trabajos profesionales como restaurador, junto al estudio de los propios edificios, aportó muy pertinentes aproximaciones a los arquitectos que los construyeron -caso de Guglielmo Calderini y el *Palazzaccio*, por ejemplo ⁴²-. En todas sus obras, supo mantener esa estricta coherencia entre teoría y práctica que siempre defendió como base de la arquitectura.

Así, complementariamente a su quehacer como arquitecto, desarrolló una larga e intensa labor académica, extendida en un cúmulo de publicaciones (muchas de ellas, claves para fijar el estado de la cuestión en el campo de la conservación patrimonial en nuestros días) y nutriendo de contenido y debate a la scuola romana del restauro. En sus primeros libros, como en su esencial monografía sobre Valadier ⁴³, ya dejó sentada claramente la reflexión sobre la dimensión patrimonial de la arquitectura y sobre la historia de la restauración.

A lo largo de años, con indismayable constancia, fue produciendo buen número de trabajos, básicos para el entendimiento de la situación actual, compleja y -diríamos también que contradictoria-, del patrimonio arquitectónico y urbano: *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti* (1984); *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito* (1993); *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura* (1998); *Materia e significato. La questione del restauro architettonico* (1999); *Il recupero della bellezza* (2005) [F6]; y *Restauro dei monumenti. Cultura, progetti e cantieri. 1967-2010*.

En colaboración con otros autores, participó en trabajos tan consistentes como el estudio sobre la enseñanza de la arquitectura en Italia ⁴⁴ o el oportunísimo catálogo de dibujos de la *Accademia di San Luca* ⁴⁵. En el seno de esta prestigiosa Academia -tan señalada en la moderna cultura de conservación del patrimonio desde que ésta se inició a principios del XIX-, de la que fue miembro desde 1973, desarrolló también muy relevantes acciones. Iniciada su carrera docente en la *Facoltà di Architettura* de Roma (1966), consiguió más tarde la cátedra de *Storia dell'Architettura* en Palermo (1976); y en 1980 ganó la cátedra de *Restauro dei Monumenti* en La Sapienza de Roma. Cuando se creó la universidad de *Roma Tre*, pasó a ésta (1993); y fue aquí creador y director del máster internacional en *Restauro architettonico e recupero della bellezza dei centri storici*. Su magisterio se extendió más allá de Italia, siendo de señalar su participación como profesor de *Teoria e tecnica del restauro* en la *Scuola Archeologica Italiana* de Atenas.



[F6] Cubierta del libro *Il recupero della bellezza* (2005)

40 Eco afirma que "el gusto de la autenticidad a toda costa es el producto ideológico de una sociedad mercantil" (U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975).

41: MARCONI, P. *Il recupero...*, p. 78.

42: MARCONI, P. Calderini, Editalia, Roma, 1975.

43: MARCONI, P. Giuseppe Valadier, *Rapporti di Architettura*, Roma, 1964.

44: MARCONI, P. Roberto GABETTI y Giovanni BRINO, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, 1789-1922*, Quaderni di studio, Turín, 1968.

45: MARCONI, P. Angela CIPRIANI y Enrico VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, I y II*, Accademia di San Luca, Roma, 1974.

También en la Escuela de Arquitectura de Madrid tuvimos oportunidad de recibir sus lecciones. En 2010, con ocasión de una ayuda oficial para la movilidad de profesores, impartió un seminario de una semana en el Máster Oficial en Conservación y restauración del patrimonio arquitectónico⁴⁶. Ese encuentro con profesores y alumnos despertó – como estaba previsto- un vivo debate, con no pocas preguntas y contraste de pareceres. Ante quienes con más ahínco le objetaban puntos de vista, reivindicando –contra la teoría marconiana- el principio de simplificación de las partes reintegradas o de la restauración reconocible (o simplemente recurrían al *confronto antico/nuovo* de Giovanni Carbonara, su compañero y antagonista de la *scuola romana*), él mostraba -también en esto- *su saper fare*. Contestaba con una audacia y naturalidad que desconcertaba a todos: desde el conocimiento de la profesión, de la historia y de la construcción, creyendo –teniendo todavía esperanzas- en la disciplina arquitectónica; y con su sonrisa irónica y amable, fumando sus toscanelli y engolando la voz, con histriónico sentido del humor, cuando citaba las conocidas sentencias de Brandi o los dísticos de Boito (*Far io devo così che ognun discerna essere l'aggiunta un'opera moderna*), abría perspectivas incluso a quienes no compartían en absoluto sus hipótesis. A partir de ahí hemos seguido y seguiremos discutiendo sus argumentos y sabiendo desde qué ángulos, bien definidos, quiso contemplar las cosas y aportar una reflexión necesaria al estado de la cuestión. Una de esas tardes, después de haber mantenido un debate larguísimo en el Máster, cuando le llevaba en el coche a cenar, se mostró interesado en ver la ampliación de Moneo en el Banco de España. Dimos un pequeño rodeo. Conforme discurríamos por el paseo del Prado, contemplaba los edificios con rara avidez. *Ah! Quanta bellezza!*, decía; y me resultaba sorprendente que un arquitecto acostumbrado a vivir en Roma y a intervenir en sus monumentos, pudiera experimentar tal fruición en Madrid. No era -en el siempre tan afable Paolo Marconi- una fórmula más de cortesía del visitante. ¡No! Enseguida me di cuenta de que en verdad estaba disfrutando con la contemplación –conocimiento- de los edificios que pasaban raudos por la ventanilla...

Y este deleite casi sensorial por la arquitectura, por la *riconoscibilità della bellezza*, me pareció un elocuente complemento a sus clases en la Escuela. Algo que nos daba la clave no sólo para entender -¿juzgar?- su obra y su teoría sino para, extrapolando las cosas más allá, reparar en otra idea. Muy probablemente, más allá de posiciones y formulaciones ideológicas sobre la restauración arquitectónica, en la base hay una condición que es de necesidad (aunque no de suficiencia): el saber ver, gozar –*marconianamente*, diríamos- la instancia estética de la arquitectura (que, aun en el más reduccionista de los casos, no tiene por qué plantear un camino excluyente al de -por decirlo con Brandi- la *instancia histórica*).

Para esa instancia estética, para ese *recupero della bellezza*, Marconi nos mostraba un camino, a menudo largo y de esfuerzo: el del conocimiento integral del hecho arquitectónico, su historia, su función social e instancia psicológica, su mecánica, su práctica constructiva, sus materiales, sus oficios; el escuchar, observar, respetar el edificio en su complejidad y contexto, como paso previo... antes de poner nuestras apresuradas manos en él. Se entiende así que quienes le han tratado más de cerca, seguido y trabajado con él, defiendan que Marconi ha sido una de las pocas voces que *hasta el fin ha tratado de hacer reflexionar al conjunto de los arquitectos sobre la tan difícil relación entre lo nuevo y lo viejo en arquitectura*.⁴⁷ El conocer antes de actuar, el *uso sapiente* de la arquitectura, es un mensaje que ha abierto para los arquitectos y para las Escuelas y Facultades encargadas de formarlos; una lección que -desde posiciones próximas o distantes a las suyas- debemos registrar en la cultura de salvaguardia del patrimonio arquitectónico en que, con más dudas que certezas, nos movemos.



PAOLO MARCONI
RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA
RÉPLICA ARQUITECTÓNICA
RECONSTRUCCIÓN EN ESTILO
ARQUITECTURA ITALIANA SIGLO XX

46. Las lecciones están recogidas en la colección de videos "La restauración contemporánea en Italia", 2010, [Biblioteca ETSAM: v.1254-1256].

47. ZANARDI, Bruno "Per Paolo Marconi", Il Giornale dell'Arte, 3 (septiembre 2013).