

Quid Tum

Josep M^a Rovira

1.- El 25 de febrero de 1994, el profesor, filósofo y alcalde entonces de Venecia, Massimo Cacciari, pronunció una oración fúnebre para Manfredo Tafuri en el claustro dei Tolentini, sede del Istituto Universitario di Architettura de la ciudad lagunar. Su discurso se imprimió en un pequeño folleto de idéntico título cuyo contenido presentamos hoy traducido a la lengua castellana. Acompañó el texto con el emblema albertiano contenido en el reverso de la medalla que, entre 1450 y 1452, Matteo di Pasti acuñó para Leon Baptista degli Alberti, donde se representa un ojo flamígero y alado encima del lema *Quid Tum* rodeado por la guirnalda de las estaciones

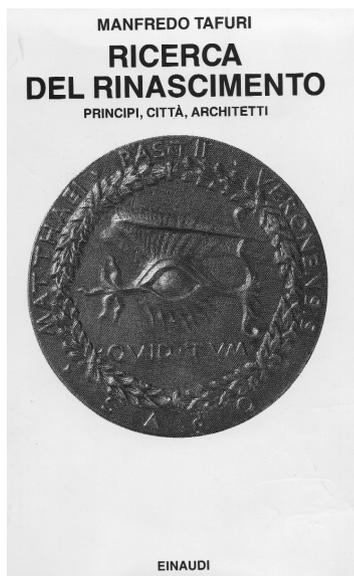
Al publicar su «oración», Cacciari justifica la elección del emblema de Battista, como algo que Tafuri hizo anteriormente al ilustrar la sobrecubierta de su último libro, «*Ricerca del Rinascimento, principi, città, architetti*», publicado apenas dos años antes en la editorial Einaudi. El motivo albertiano pues, hace referencia a una elección previa del amigo fallecido. Como un homenaje, Cacciari repite el gesto. Una sintonía que tiene su origen en algunas afinidades electivas previas. Si en el año académico 1991-1992, Cacciari impartió un curso sobre el pensamiento de Alberti en el IUAV, en el siguiente, 1992-1993, durante su último curso docente, Tafuri se ocupó de la arquitectura de Battista.

Cacciari se permite nombrar a Leon Battista Alberti «il nostro amico carissimo». Describe la relación con el maestro renacentista tan querido que marcó los últimos tiempos de una amistad que hacía tiempo que se había constituido en piedra angular del magnífico centro de investigación, docencia y crítica de la arquitectura que es el IAUV desde 1968. Allí se encontraron los dos profesores mencionados junto a Francesco dal Co,

Giorgio Ciucci y Mario Manieri Elia. Ellos iniciaron un camino que fue seguido y compartido por otros nombres relevantes: Donatella Calabi, Marco de Michelis, Franco Rella, Antonio Foscarini, Manuela Morresi, Marco Mulazzani, Giovanna Curzio, Maria Bonaiti. Cacciari describe una relación de amistad entre dos habitantes del siglo XX y uno del siglo XV. Suena algo extraño y deja entrever unas conexiones que no deberemos tomar a la ligera.

Cacciari nos dice que Tafuri y él mismo veían en el emblema albertiano «*la velocità del colpo d'occhio, dell'intuizione e la fatica che costa l'essere sempre desti, 'pervigiles et circumspecti', il non poter mai essere in pace... lo sguardo fisso alla domanda scolpita sotto la sua imagine 'quid Tum'*». El entrecorillado hace referencia, obviamente a dos vocablos con los que Alberti ilustraba tantos de sus escritos. Dos palabras con siete letras acompañan al emblema que está debajo del ojo y le acompaña. *Quid Tum*. Entonces qué. Cacciari elige el emblema y las palabras de la medalla de Matteo que ya Tafuri había escogido y lo reproduce dos veces en la edición de su oración fúnebre. Además de las afinidades mencionadas, algo más se esconde detrás de este «misterioso» emblema que los dos profesores conocían bien y cuya presencia evoca mensajes que intentaremos hacer elocuentes para captar su significado y alcances.

2.- *Quid Tum* es un motivo que usa Cicerón, uno de los autores preferidos de Alberti, su mejor maestro a quien tantas veces citó y de quien aprendió las circunstancias que rodeaban el trabajo del intelectual que escoge este camino, contra la decisión familiar que le impelía a ser mercader, el oficio de la familia Alberta,



Manfredo Tafuri, *Ricerca dal Rinascimento. Principi, città, architetti*. Einaudi, 1992.

sus dificultades, su valor. *Quid Tum* aparece en el libro segundo de las *Tusculanarum Disputationum*, XI.26, dedicado a mostrar las ventajas y la tradición del filosofar y «disertar acerca de todas las cosas en los sentidos contrarios». ¹ La filosofía «que cura los ánimos, retira las inquietudes inanes, libera los deseos, expulsa los temores» ² y hace reflexionar sobre la situación del hombre en el mundo. Y en ella, el dolor, el máximo de todos los males que la vida genera, es el tema escogido para el diálogo que Cicerón desarrolla, con la sospecha de que la deshonra es más temible. Dialéctica, sentidos contrarios.

En un momento del escrito, después de presentar el insufrible dolor que soportaron Hércules o Prometeo y de presentarlos desde las citas de algunos poetas, uno de los protagonistas pregunta: A. «Entre tanto, ¿de dónde estos versos? M. Lo diré ¿por Hércules! Pues preguntas con rectitud. ¿Ves que abundo en el ocio? A. ¿Entonces qué?» Una expresión de suspense retórico es usada para crear una pausa, para alargar las expectativas de la respuesta, creando un cierto vacío y midiendo los alcances de la sabiduría de los dos conversadores. Su talla intelectual. Uno recita versos que el otro no conoce. El recitador está en condiciones de superioridad. Usa la pausa para evidenciarlo. Una prueba y un desafío. Un acertijo, al que tan aficionados eran los diletantes humanistas del siglo XV.

La pregunta muestra la inquietud por saber. De un saber que, sin descanso, debe practicar el intelectual moderno. De la actitud despierta, de vigilancia, circumspecta, analizadora, no conformista y que en Alberti es la cara que debe mostrar el intelectual en su intento de ofrecer un orden para el mundo, su virtud, su razón. De ser él mismo sin disimular. En el otro lado de esta falacia, la *Vicissitudo*, las circunstancias, la naturaleza, el azar, la fortuna, lo ingobernable, lo imprevisto, la locura de los *Intercenali* o del *Momus*, el poder de los instintos. ³ Una dualidad imprescindible. Veamos.

Alberti usa el motivo ciceroniano en uno de sus *Intercenali* más conocidos, *Somnium*. Se trata de un diálogo entre Lepido y Libripeta en el que el segundo empieza describiendo la inmensa sabiduría que ha encontrado en una cloaca, algo que motiva la burla de Lepido, identificado con Alberti, representante del trabajo intelectual, figura ideal del humanista del Renacimiento

que confía en el trabajo y la razón. Libripeta se refugia en el país del sueño para huir de un universo ordenado que le aburre y describe los apasionantes mundos que allí consigue ver. Lepido le pregunta si en este lugar onírico, sin coordenadas ni tiempo, se encuentran los textos clásicos. LE: «*Caves existimes vacuum esse id quod repletum sit insania. Quid Tum? Utrum et bone artes et prisce latine littere illic amisse iacent?*». «Estate atento y no creas vacío lo que está lleno de locura. ¿Entonces qué? Están también allí las «buenas artes» y las antiguas y perdidas letras latinas?» Otra vez, una pregunta insolente que muestra alguna clase de desconfianza, de desafío. La de quien duda que en el lugar del desorden puedan florecer las letras. Dos mundos opuestos sin posibilidad de encuentro.

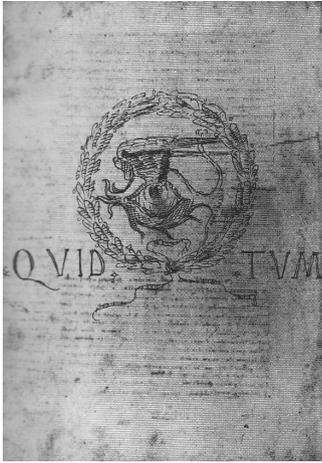
Quid Tum, que encontramos unido al ojo alado y flamígero, por primera vez, en un dibujo de la mano del autor realizado sobre una copia del libro de la Familia, escrito en cuatro partes entre 1432 y 1441.⁴ Su particular relación con la casa Alberta está en el origen del texto que contiene acentuados matices biográficos. Alberti siempre se sintió rechazado por su familia y ahora reflexiona desde el diálogo, su forma literaria preferida, algunas de las consecuencias de este trato: la dificultad que los jóvenes encuentran en su formación intelectual, los problemas que se derivan de la institución matrimonial, las circunstancias que rodean la administración del patrimonio familiar y la difícil vida del solitario que quiere ser reconocido y que considera la amistad como la mejor de las virtudes humanas.

Una vida de interrogantes es la que Alberti nos muestra. Resentimiento contra la familia, sentido de pertenencia al clan familiar, a pesar de todo. La idea del trabajo del mercader como algo que contraponer a la tarea del intelectual. Un mundo de contrarios por los que deambula Alberti bajo distintos nombres y actitudes dentro del engranaje familiar, unidad productiva básica donde los conceptos del trabajo como fuente de valor, explotación y beneficio forman parte de una vida activa que contraponer a la vida contemplativa del intelectual que Alberti aspiraba a ser. Reconstruir la desmembrada familia Alberta, expulsada de Florencia en el siglo anterior y que ahora ya puede regresar, es la tarea que Alberti espera resolver. Metáfora del mundo, la familia no es más que el microcosmos donde el inte-

lectual humanista quiere reinar y poner orden y que utiliza como pretexto para sus reflexiones. El ojo alado que representa, como veremos, la clarividencia casi divina del que puede verlo todo, se acompaña del *Quid Tum* que lo mantiene siempre en vilo, sin cerrar cualquier resultado dialéctico. El interrogante ciceroniano, donde su biografía se mezcla con su proyecto para el mundo en el libro más sentido de Alberti, donde las tensiones de su vida se reflejan en la pregunta sin final con la que querrá siempre vivir. Sin paz posible, sin dar nada por cerrado.

Quid Tum tiene también su aplicación, aunque posterior, al mundo de la creación, al de la arquitectura, que ocupó los últimos años del trabajo de Alberti. Quizás por ello ordenó a Matteo di Pasti que lo incluyera junto al ojo alado que también utilizaba en los años en los que en sus textos escribía el lema ciceroniano. Le envió el dibujo a Matteo. Si la medalla ha sido fechada alrededor de 1452 y sabemos que el ojo alado y flamígero está en la iconografía albertiana desde principios de los años 30, ésta es una unión a tener otra vez en cuenta. 1452, cuando Alberti ha tenido su primera experiencia importante con una bella arte de la que se ha ido ocupando tangencialmente en sus escritos. Tiempos en los que ya ha dibujado el proyecto del templo para Sigismondo Pandolfo Malatesta en Rimini. Se trata de su primera reflexión, desde la arquitectura, sobre la vida del hombre moderno que quiere eternizarse, trascender su vida. Es su incursión inicial en la posibilidad de que la arquitectura haga inmortal al príncipe, como imperecedero le hacían la biografía y los retratos del príncipe de Rimini. La que escribió Valturio y los que pintó Piero della Francesca.

¿Entonces qué? Es un grito que interroga a la novedad de la situación del artista. Una novedad que pasa por su soledad y, a la vez, por la consideración de lo efímero de cualquiera de sus actos u obras. Todo cambia, y en el cambio se desvela la precariedad de las acciones humanas. El artista se ha emancipado de los gremios, como siempre deseó uno de los maestros de Alberti, Filippo Brunelleschi. La presencia del artista, del arquitecto, es imprescindible en esta Italia de las ciudades estado, donde la fama y la virtud son modelos de una competencia en la que el retrato, la biografía y la arquitectura juegan papeles imprescindibles en su voluntad de convertirse en técnicas de representa-



Leon Battista Alberti?, ojo alado bajo la inscripción «QUID TUM?». Tinta manuscrito Della Famiglia (1438). Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, MS II.IV.38, c119V.



Piero della Francesca. *Sigismondo Malatesta*, 1452.

ción. La condición de ser el primer arquitecto moderno, como la historia le ha concedido al arquitecto florentino, pasa por esta consideración. El precio es alto. Separarse de los gremios significa ser capaz de prescindir de la protección y también del dominio, que ellos ofrecían.

La soledad del artista tiene otras exigencias. Se acabó el estancamiento de las formas, la tradición oral que hacía repetir los edificios por que éstos no tenían autor ni cliente individuales. Se acabó la arquitectura como fenómeno colectivo. Ahora hay un cliente que busca a un arquitecto que sea capaz de construir los valores que éste le pide Y el artista se pregunta no sólo por la capacidad de novedad si no por las consecuencias de sus actos y por las adversidades a sufrir derivadas de cualquier actitud que busque tomar partido. Cada cliente es distinto, cada contexto es diferente y el artista, el arquitecto, debe interpretarlos y representar al cliente con su obra. Piero della Francesca pinta a Sigismondo Pandolfo de perfil sobre un fondo negro, después veremos porqué. Hace lo mismo con Federico de Montefeltro pero en el retrato de éste, a parte que sea un díptico, el artista pinta un paisaje al fondo y corta de manera estratégica el conjunto en dos partes en sentido vertical. Hay razones para tantas diferencias. La arquitectura interpreta aquello que distingue a uno de otro y por tanto cada edificio debe ser distinto. Terminado uno, el *dictum* ciceroniano resuena de nuevo. *Quid Tum*. ¿Cómo debe ser el siguiente? Hecha la tumba de Ludovico Gonzaga en Mantova, ¿cómo debe ser la destinada a Giovanni Rucellai en Florencia? Una condición sobresale implacable: el artista debe ofrecer cada vez una forma distinta, nueva, radical. Y, a la vez, efímera, frágil, vulnerable, sujeta a la fortuna y al aliento destructor del tiempo. El *dictum* ciceroniano llena de melancolía las acciones del ojo alado. La *virtus* futura no está asegurada, su éxito tiene altas posibilidades de no mostrarse jamás.

3.- No solo el interrogante ciceroniano. También un ojo alado y en llamas está en la medalla de Matteo que Cacciari quiso reproducir dos veces en su escrito. Del ojo alado se ocupó Alberti de diferentes maneras, tanto las gráficas que

ya hemos mencionado y alguna más, como otras escritas. Veamos.

En el considerado su primer retrato, parece que ejecutado por el propio Battista en 1434, una medalla ovalada en la que un joven Alberti se representa peinado a la romana y luciendo una clámide, observamos tres figuraciones del ojo mencionado, una a la izquierda, según se mira del rostro de Battista. También lo vemos enmarcando su nombre, que él resume L. BAP, con un ojo al principio, un ala entre la L y la B y un ojo al final. En la catedral de Pienza, Jan Pieper descubrió el retrato de Alberti secundado por dos ojos alados, pegados uno a cada lado de su rostro.⁵ El personaje y el emblema son inseparables, una cuestión sobre la que habremos del volver. Acudamos, de momento, al significado del ojo.

Edgar Wind le dedicó un texto fundamental.⁶ El ojo alado, pertenece a la iconografía cristiana medieval que lo asocia a la mirada de Dios sobre las acciones del hombre en la tierra. Nicolás de Cusa, en su *De Visione Dei* define su cometido: el ojo que todo lo ve. Ubicuo y amenazante, el ojo de Dios vigila que su ley sea cumplida en la tierra. Escribe Wind: «Tal vez no hay jeroglífico del Renacimiento que transmita más claramente el sentido de la *terribilità* que el famoso ‘ojo alado’, el emblema de Leone Battista Alberti... ¿Qué significa esa sorprendente figura?»

Sabemos que una versión anterior del emblema de Alberti mostraba el águila con el dicho ciceroniano. Sigue Wind: «Como pájaro imperial perteneciente a Zeus, se atribuían al águila virtudes que Plutarco en *De Iside et Osiride* atribuyó originariamente al halcón». Sabemos del interés de Alberti por los jeroglíficos egipcios. En el *De Re Aedificatoria* leemos: «En cuanto a los egipcios se servían de símbolos figurados así: un ojo significaba la divinidad y así sucesivamente». Agudeza de visión y velocidad, tales los atributos del ojo alado. ¿Atributos de Dios o del hombre nuevo renacentista que aspira a compartir con su creador el centro del mundo?. Un ojo que nos obliga a estar vigilantes y ser circumspectos. *Pervigiles et circumspecti* como escribió Cacciari.

Karl Giehlow, a quien Wind cita, sostenía que Alberti, «basándose en Diodoro, interpretó el ojo como la omnipresen-

te posibilidad de ser llamado ante el juicio de Dios». El poder de Dios que pide cuentas al final de la vida humana. Sólo que ahora el ojo alado figura en el emblema de un hombre. Un gesto que ahora se transforma en autoexigencia del intelectual moderno. Un intercambio de poderes, una igualación de potestades. Él, el nuevo intelectual es responsable de su propio destino conseguido con el trabajo y la reflexión, no dependiente del papel que Dios le asigne. El poder del nuevo sujeto está en el emblema de Battista. El hombre dios ha sustituido al dios hombre. Una igualación arriesgada, escrita en libros en tiempos sin imprenta. Una reflexión privada, discutida en cenáculos de alta cultura.

Las dos cosas comparten espacio en la mentalidad albertiana y en la de tantos de sus amigos humanistas en la Italia del siglo xv. El poder del hombre y el de Dios van de la mano en su trayectoria, del mismo modo que en la de su maestro Brunelleschi. El inventor de la perspectiva había igualado con esta técnica al hombre y a Dios en el interior de la tumba de Giovanni de Medici. Florencia, 1422 y la perspectiva es la forma simbólica de esta unión. Tajante destructora de la iconografía medieval donde las categorías divinas se representaban a mayor tamaño que las humanas o animales. Ahora una geometría racional e implacable unifica a los figurantes de las escenas donde humanos y divinos comparten espacio. Arrogancia, poder humano. Piero della Francesca lo escribió con pintura en varias ocasiones.

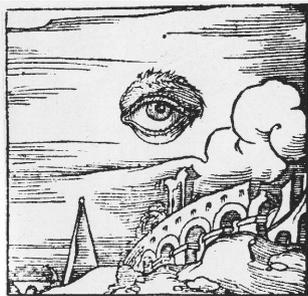
Sabemos que el ojo de Dios es flamígero y que el de Alberti exhibe alas. Dezzi Bardeschi abundó en el asunto.⁷ Cita un texto del seudo Bruni: «Según lo que escribe Brunetto Latino en el CXL cap. Del I lib. Del Thesaurus, el Águila es el pájaro más valiente del mundo y vuela tan alto que los hombres la pierden de vista. Observa de un modo tan agudo y con tanta claridad que conoce a las pequeñas bestias de la tierra y a los peces del agua y los toma a voluntad cayendo sobre ellos. Y su naturaleza le permite mirar al Sol fijamente sin cerrar los ojos... y los mantiene abiertos contra los rayos del sol». El poder del águila desafía al sol con la mirada. La mirada del hombre renacentista pretende imitar el gesto de Dios al construir el mundo, geometrizando, racionalizando el mundo en el que vive, su particular



Catedral de Pienza. Capitel con el rostro de Alberti.



Matteo de' Pasti, Leon Battista Alberti. Medalla de bronce, 1450, 93mm diam. Londres, Victoria & Albert Museum. Inscription: LEOBAPTISTA ALBERTUS.



Occhio aereo come «lumen divino». De AGRIPPA, De occulta philisophia, Colonia, 1533.

microcosmos. El sol, que preside la fachada de Santa Maria Novella que Alberti diseñó para Giovanni Rucellai, allí donde Gemistos Pleton oraba al astro rey durante el Concilio de 1439. Gemistos Pleton enterrado en el templo malatestiano que también diseñó Alberti. Poco antes, en 1436, Alberti regalaba una versión de su fabula *Philodexus* a Leonello d'Este, a quien también dedicaría el *Theogenius*, en la que aparece dibujado el ojo alado. El ejemplar se conserva en el Codice Estense de la Biblioteca de Ferrara y Alberti lo dibujó sin estar acompañado del *Quid Tum*.

El ojo alado y flamígero por el cual todo puede ser comprendido, abarcado por el intelecto.⁸ Al discurso central del Alberti joven se basaba también en que cualquier conocimiento se consigue con fatiga. Eso se desprende del contenido de su primera obra *De Commodis litterarum atque incommodis*. La gracia y la fuerza del águila que el hombre no posee se suple con esfuerzo, constancia, fatiga. Solo con ellas se accede a la sabiduría, a la dialéctica, a la facultad de interpretar. Si el hombre nunca será como un águila puede acercarse a otro animal, el león, otra clase de rey, con su melena flamígera.

La primera vez que Battista antepuso la palabra Leone a su nombre de pila, en la medalla mencionada, el ojo estaba presente tres veces. Matteo di Pasti escribe Leo Baptista Albertus en el anverso de la medalla. Poliziano llama Leone a Battista en su introducción a la primera edición del *De Re Aedificatoria*, cuando ya Alberti había muerto. El león, animal a quien Alberti dedica uno de sus *Apologi* y de cuya mirada se decía que mantenía la majestad de las criaturas después de su muerte.⁹ «Ardiendo de deseo por la gloria, dejó de lado los más arduos trabajos para prevalecer entre los leones». «¿Porqué lo haces?», preguntó Envidia. «El lugar en el cielo es el premio del león vencido. «Es suficiente así» contestó León, «Simplemente ser digno de ello». Son conocidas las imágenes del león devorando al sol y sabemos que Battista cita a Hanubis, el Mercurio de los egipcios, Petosiris y Nechpsos después de la genealogía de los sabios astrólogos relativa al origen del mundo que colocaba al Sol en la constelación del león: «*Surgente ab horizonte cancro et luna ex dimidio, sole in leone*».¹⁰ León, por siempre más inseparable del nombre real de Alberti, Battista.

No sólo dibujado en los textos de Alberti o esculpido en la medalla de di Pasti, el ojo alado está, también, «escrito». Lo encontramos en el intercenale *Anuli*, allí donde Alberti también lo había dibujado. El texto trata del destino de Philoponius que se discute entre Minerva, Esperanza y el Concilio de los Dioses. Philoponius, el más feliz de los mortales, no necesita riquezas, ni patronazgo, ni poder y solo aspira a conseguir un «futuro restaurado».¹¹ Es el más «afortunado y bendecido de los hombres» puede pasear por «los templos, teatros y foros sabiendo que nunca estará tentado de ser otro distinto del que es». Philoponius, la personificación de la estabilidad, aquello que Battista siempre quiso tener sin renunciar a ser un intelectual o precisamente por ello, y que le permite andar por el mundo sin disimular. Philoponius, su *alter ego*.

Minerva le encarga a Philoponius doce anillos de oro, los doce anillos de la trascendencia que unen lo divino con lo humano, en la busca de esa equiparación o fusión tan deseada por los humanistas renacentistas y de la que hemos dado noticia. Cuando haya completado los doce anillos, Philoponius podrá descansar al lado de Minerva y a quien menciona el ojo con alas de águila: «*Tu, o Minerva, quaeso, specta an ejusmondi sint ut posse doctis placere existimes Hoc in anulo corona inscripta est quam madiam complet oculus alis aquilae insignis*».¹²

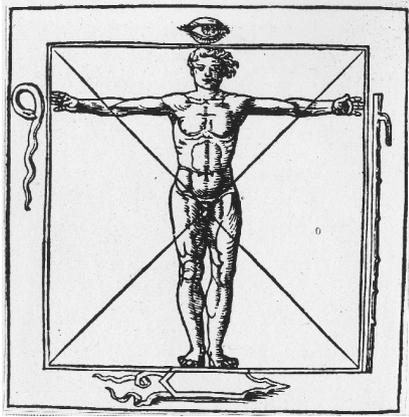
Y el primero de esos anillos debía contener, precisamente, el ojo alado, y así nos dice Alberti en *Anuli*. Concilio de los Dioses: «*Corona et laetitiae et gloriae insigne est: oculo petentius nihil, velocius nihil dignius nihil; quid multa? Ejusmondi est ut inter membra primus, praecipuus, et rex, et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretantur esse quidpiam oculi simile, universa spectantem, singulaque dinumerantem?*».¹³ «El ojo es símbolo de alegría y gloria, y es más poderoso que cualquier cosa: ¿Qué más podemos decir? Es el primero, el jefe, el rey, el dios de todo el cuerpo humano. ¿Porqué los antiguos consideraron a Dios como semejante a un ojo, sino porque podía ver todas las cosas y distinguirlas unas de otras?» Primera condición del acercamiento a la perfección es la mirada, la observación. Estar con los ojos bien abiertos, se dice cuando debemos prestar atención a algo, aunque sea un discurso hablado. En país de ciegos, el tuerco es el rey. *Pervigiles*. Las siete vírgenes dormidas, ciegas y pere-

zosas del Nuevo Testamento no consiguieron el reconocimiento ni la alabanza de sus maridos. No supieron vigilar, estar despiertas en la vigilia. Cerrar los ojos, símbolo de la muerte. Cerró los ojos y expiró.

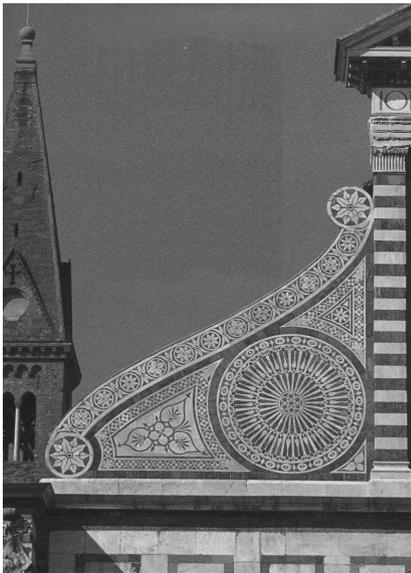
Cuando los ha reunido todos, Philoponius entra en la basílica con los doce anillos acompañado de Minerva, Esperanza y el Consejo de los Dioses. A su lado están Celo, Vigilancia e Industria y allí espera legislar para la humanidad. El sueño clásico se ha reencarnado en Philoponius. El gobierno del sabio, de la razón y la inteligencia por encima de la fuerza bruta o los linajes de sangre azul.

De los doce anillos el séptimo lo ocupa una descripción de Pegaso, el caballo alado volando sobre el océano «con las alas del talento sobre las aguas turbulentas», las alas de Pegaso. Que debería saber usar el hombre para adquirir ingenio, conocimiento y virtud: «*Alae hominum ingenii vis animique dotes sunt, quibus ad coelos usque rerum cognitione pervadimus, et pietate virtuteque superis jungimur*».¹⁴ Alberti, que se autodefine como un atleta en su autobiografía, la *Vita Anónima*, y donde relata su habilidad para montar caballos y su admiración y relación de dominio que sabe mantener hacia este animal.

El ojo alado y flamígero de cuya parte inferior proyecta siete llamas. Como siete letras presenta el *dictum* ciceroniano, *Quid Tum*. El número siete, el de columnas que tenía el templo de Salomón, símbolo de la sabiduría. No debe ser casualidad que este número aparezca repetidamente en la fachada de Santa María Novella acompañado de otros con base simbólica que construyen el significado de la fachada que financió Giovanni Rucellai. Siete circunferencias y doce círculos, como doce anillos, doce meses del año, en la voluta izquierda mirando la fachada de cara. Dieciséis estrellas, es decir dos veces ocho, el número de la Virgen, a quien está dedicada la iglesia. Quince rosas, como el número de letras que componen el nombre Battista Alberti. Treinta rayos, dos veces quince, del paraíso místico representado en la circunferencia grande de la voluta. El sol que preside todo el «derrame» benefactor de los astros hacia la tierra. La medalla contiene pues, un emblema cuyos significados Alberti desarrolla en la fachada mencionada y que desde el escrito de Dezzi Bardeschi sabemos que esconde la imagen del hom-



«Homo ad quadratum» con serpiente en la mano derecha, bastón en la mano izquierda y ojo en la cabeza. Retomado de la tradición hermética de AGRIPPA, *De occulta philisophia*, Colonia, 1533.



Santa Maria Novella, Leon Battista Alberti.

bre en el centro de un cuadrado y de un círculo. El hombre moderno, el Iciarcho del último escrito de Alberti, *De Iciarhia*, la utopía albertiana del divino-principe.

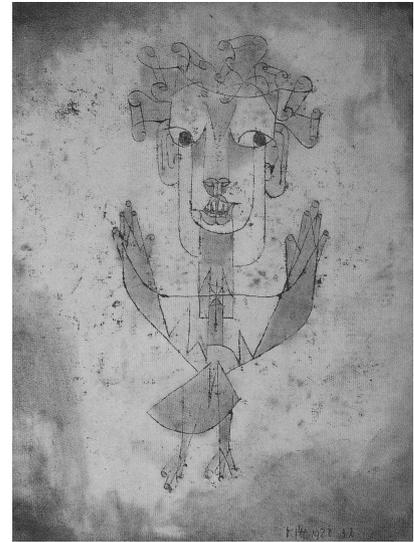
Observar, algo que sólo el muy culto sabe hacer. En el libro IV del *Momus* leemos: «a fuerza de observar atentamente las formas del cuerpo, ha visto, él solo, más que todos vosotros filósofos juntos, con todos vuestras mediciones e investigaciones sobre el cielo». ¹⁵ «...*lineamentis contemplandis plus vidit solus quam vos omnes philosophi caelo commensurando et disquirendo*». No en vano Alberti expresaba la necesidad de observar con atención las obras del pasado en el segundo y tercero de sus diez libros de arquitectura o quería racionalizar la percepción de Roma en su *Descriptio Urbis Romae*. Recordemos a Cacciari: *Pervigiles*. La arquitectura siempre fue un documento para Tafuri y sabía que observándola con precisión y con un proyecto intelectual detrás, desvelaba sus múltiples mensajes a quien tuviera la paciencia de interrogarla. Ojo alado y flamígero, metáfora del conocimiento, entendido como aquello a lo que aspira quien quiere saber críticamente. Metáfora de la historia. Tafuri siempre defendió que toda crítica debe ser histórica, que no hay divisiones entre ambas disciplinas. Walter Benjamin uno de los personajes preferidos de Tafuri y Cacciari, también necesitó la imagen de las alas, esta vez las del ángel de Paul Klee, para escribir la más rotunda de las tesis de la filosofía de la historia. Caballo y ángel, necesarios para elevar lo que la mirada descubre al reino de la interpretación. Una interpretación que elabora alguien que tiene rostro.

4.- Cacciari sólo nos ha querido mostrar el reverso de la medalla. Sabemos que las dos caras de la misma son inseparables. Las dos caras de la misma moneda, suele decirse. Las medallas, que proceden de las monedas. Medalla, palabra que procede de *metallum*. Conocemos su anverso. Muestra el rostro de Alberti de perfil. Vestido y peinado al modo de la época idéntico al aspecto del perfil de Sigismondo Pandolfo Malatesta que también Matteo fundió. Sabemos que la combinación de emblemas y retratos son usuales en esta Italia del siglo XV. En la *Vita Anónima* leemos que Alberti «abarcó con su estudio todo lo que

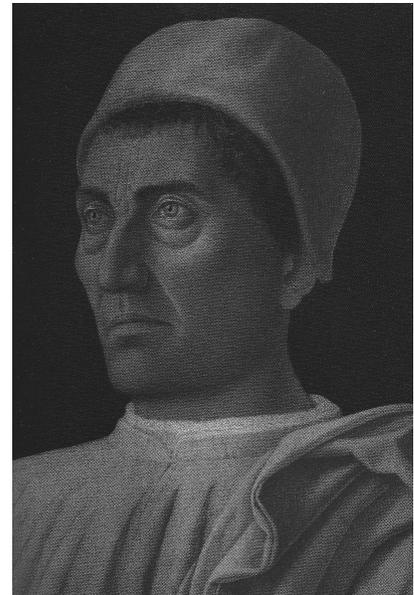
creía que concernía a la gloria». Varias veces tenemos representaciones del rostro de Battista, algo que nos interesa. Un humanista que aspira a verlo todo, también aspira a ser representado. A que le veamos todos. Y no solamente una vez. Imagen y texto, mundos interactuantes.

Cristóforo Landino afirmaba tener cuadros pintados por Battista. Giorgio Vasari, después de citar algunas obras pictóricas de Alberti, dice haber visto un autorretrato de Battista en el palacio Rucellai: «*In Fiorenza medesimamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera*».¹⁶ En la *Vita Anónima* encontramos: «En Venecia representó los rostros de los amigos, que estaban por aquél entonces en Florencia, un año después de haberlos visto... Rivalizó con sus rostros y su propia imagen, para hacerse más conocido entre aquellos que, acercándose a él desde su imagen pintada, lo desconocían». Alberti, redactor del libro *De Pictura* en 1436¹⁷ y, a su vez, pintor. En la introducción del mencionado texto observamos la gran importancia de las artes como técnica decisiva para perpetuar la fama del representado. Antonio Becadelli, el Panormita, su compañero de estudios, no tenía rubor en calificarle de «Piacevole, bellissimo, faceto...».¹⁸ El mundo del arte y el del intelectual humanista se entrecruzan. Técnicas de conocimiento y de representación compiten. Alberti que también dedicó uno de sus tratados a analizar la escultura, *De Statua*. No es descabellado pensar que el mismo Alberti preparó los dibujos para que Matteo los fundiera. Battista decía que «la escultura enseña a representar a la vez el retrato y la correcta incidencia de la luz».

Alberti, al que encontramos retratado en varios lugares representativos. En la capilla Brancacci, junto a Massolino, Massaccio y Brunelleschi, en la escena de la resurrección del hijo de Teófilo. En el palacio Schifanoia de Ferrara en el «Triunfo de Minerva» una obra de 1472, el año de su muerte. En el claustro de Santa Maria Novella representado por Paolo Uccello en una escena del diluvio pintada en 1446.¹⁹ Robert Tavernor también cree que Andrea Mantenga le retrató entre 1466 y 1475 cuando estaba realizando la *Camera Picta* para Ludovico Gonzaga en Mantova. Le interesaba ser pintado o le gustaba que le pintasen. La misma fama a la que aspiraba el literato, que él mismo quiso ser desde joven con su esfuerzo y su sabiduría, necesitaba su



Angelus Novus. Paul Klee.



Andrea Mantegna, *Portrait of a Man* – Leon Battista Alberti? – 1470-1475. 413 x 295 mm. Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. n° 8540.



Pisanello, medalla de bronce de Leonello d'Este, 1411. British Museum, Londres.



Medalla de Juan VIII el Paleólogo. Antonio di Puccio, llamado Pisanello, 1438.



complemento con la representación física de su persona. Tavernor concluye que parece como si casi obligara a sus amigos artistas a que le pintasen, como si se tratara de un agradecimiento por lo que hizo por ellos. Que no fue poco: elevar el arte de la pintura de trabajo manual a producción intelectual. Un arte que según Alberti, conseguía que los «rostros de los difuntos prolongasen su vida». El retrato triunfa sobre al muerte. Complicidad entre el retrato y la muerte. Luca Signorelli llegó a pintar a su hijo muerto.

Una medalla y representado de perfil. Un retrato, aquello que vive en una perpetua tensión entre parecido y belleza, una cuestión que viene de muy lejos, desde Zeuxis y Apeles, que Alberti retoma con Mantenga y que Erasmo homologó al trabajo del literato que imita a los clásicos, precisamente a Cicerón uno de los modelos de Alberti.²⁰ Entre parecido y belleza es decir, en lenguaje de la historia, entre «las cosas como han sido» o su «interpretación», la tensión del siglo XIX. Entre el historicismo objetivo de Ranke y la interpretación necesariamente subjetiva, parcial, crítica, de Nietzsche. Arbitraria no, preconcebida sí, añadirían los de la escuela de los *Annales*, Bloch y Febvre a quienes Tafuri leía con devoción. En el retrato de Giovanna Tornabuoni de 1488, hoy en la Fundación Thyssen-Bornemisza de Madrid, Domenico Ghirlandaio escribe algo que añade posibilidades a la pintura: «*Ars utinam mores animum que effinger posses pulchrior in terris nulla tabella foret*». «Arte, ¿porqué no podrías representar el carácter y el alma? No habría sobre al tierra una pintura más bella». Realidad, belleza ideal, interpretación, sicología, mundo interior.

En 1442, Angelo Galli escribía un texto significativo sobre los retratos de Pisanello, un artista al que queríamos llegar: «Pisanello representa al hombre de tal manera que dirás: ¡no está aquí y por tanto vive! Pues la obra parece viva y sensible. Pintor admirable y digno de elogio, eres casi igual que la naturaleza». Y Pisanello es el autor de la primera experiencia, en la Italia del XV, que reproducía un retrato en una medalla. Se trata del rostro de Juan VIII Paleólogo. Un artista que insuflaba vida a sus imágenes representaba al jerarca que estuvo en Ferrara y Florencia en ocasión del Concilio de 1439 al que asistió Alberti, que conocía Ferrara y a su príncipe, Leonello, como sabemos.

El retrato señala la *dignitas* del ser humano, defendía Pico della Mirandola. De perfil, como los antiguos retratos de los emperadores romanos y sus héroes grabados en las monedas de Tiberio o Augusto y Hércules, que se conservan en el Louvre y que coleccionaban los humanistas del Renacimiento, así está representado el Paleólogo por Pisanello.²¹ De perfil, con fondo negro para reproducir el efecto conseguido en las medallas imperiales y destacar sobre el vacío, así quiso Malatesta que Piero le pintase. También pintado de perfil por Piero, posiblemente por otras razones derivadas de una grave herida en el costado derecho del rostro, se nos muestra Federico de Montefeltro que prefirió ver su autoridad territorial reflejada en el paisaje de un imaginario país en el fondo del díptico obra del mismo artista. En el reverso del cuadro, el texto imprescindible que acompaña el triunfo de Federico.

Pisanello, que también acuñó medallas con al efigie de Leonello, lector de la «Vida de los doce césares» de Suetonio quien describe a los emperadores cuyo retrato sobrevivía en las monedas lo que permitía al príncipe de Ferrara comparar el texto con la imagen. Las medallas, otra madera de dejar constancia de la existencia del representado. La efigie imperial, la metáfora del poder humano transmitido por Dios. Un poder que Alberti reinterpretó desde la arquitectura, con la imagen del arco de triunfo imperial en las tumbas de Giovanni de Medici, Malatesta y Ludovico Gonzaga, con distintas formas pero con contenidos similares: vencer a la muerte, asegurarse la fama.

También importa en este contexto la lectura de al «Historia Natural» de Plinio que Guarino da Verona, mentor de Leonello, le leía a su pupilo haciendo hincapié en la extensa información sobre los antiguos retratos, que fueron decisivos para la teoría de la pintura renacentista y que Alberti utiliza en su *De Pictura*. En su *Epistolario*, Guarino revela de que las imágenes sin texto eran como mudas. De modo que la indisolubilidad entre anverso y reverso de una medalla estaba clara en los círculos humanistas por los que transitaba Alberti. Sabía lo qué hacía cuando dio instrucciones a Matteo que aportó su oficio y sus privilegiadas y hábiles manos.

La medalla confería fama y vida eterna y debía mostrar no solo el parecido físico del representado. Elena Corradini cita la

manera cómo Bassinio, también conocido de Alberti dado que era el poeta de la corte de Malatesta, describe el retrato que hizo Pisanello de Vittorino da Feltre, el famoso humanista de la corte de Ludovico Gonzaga, que Mantegna reprodujo en la *Camera Picta* y destaca que tenía su «misma expresión, el mismo rostro ... la gravedad de un César y su cabello blanco, la seriedad de su rostro y de su cabeza ... me aterrorizaba a mí que era su pupilo y ... estaba contento que tú, Vittorino, fueses mi maestro». No sólo parecido físico sino la necesaria aproximación desde la expresión facial estaban en juego en las medallas que confeccionaban los artistas del siglo XV. Inseparables de sus mensajes escritos, componían un universo de valores contenidos en sus rasgos físicos que el representado quería legarnos.

5.- Sabemos pues, que todo lo dicho hasta aquí sucede en la combinación imprescindible de las dos caras de la medalla de la que Cacciari solo quiso mostrarnos el reverso. Cacciari no nos muestra la efigie albertiana. Quiso dejar abierta la lectura del ojo alado para que no realizáramos una identificación entre las dos caras «naturales» de la medalla, algo que el profesor daba por supuesto que podríamos hacer de manera inmediata, directa. En vez de ello, permitió que imagináramos quién estaba en el otro lado. Tituló su texto oración fúnebre. La medalla invoca la muerte y en la otra cara, en primera instancia, Cacciari quería que evocáramos la imagen de Tafuri, su rostro amable, sus gruesas gafas delante de su mirada atenta su cabello desordenado y su barba rizada. Pero, hay que repetirlo y subrayarlo: solo en primera instancia.

En un paso de su oración fúnebre, Cacciari escribe: «Enseñaba la cosa más difícil: el arte del desencanto junto a la esperanza y la fe. Es fácil el desencanto que sobreviene a la muerte de esperanza y de fe; y también es fácil comunicar esperanza y fe cuando no se ha aprendido o se rechaza el áspero ejercicio del desencanto». Eso enseñaba Tafuri. A tener los ojos abiertos, a no cerrarlos para mantener unidos esos tres estados de ánimo. Desencanto con esperanza y fe a la vez. Ojos abiertos frente a las dificultades, el rechazo y las exigencias de un poder cada vez más restrictivo. La Italia que ya tenía clavados en su piel



Medallón romano del emperador Claudio, Certosa di Pavia; Claudius, 41-54 aC. British Museum, London.



Piero della Francesca. *Federico di Montefeltro*, c. 1466.

los colmillos de Berlusconi por estas fechas, era la del tremendo desencanto al que aludía Cacciari que también se comprometía directamente en la política de la ciudad lagunar.

Con los ojos abiertos hacia el conocimiento y el trabajo críticos, eso que comporta alguna clase de esfuerzo, una actitud de la que Alberti escribió tantos pasos en su obra escrita, empeñado en hablar de las fatigas de quien deberá vivir a contracorriente toda su vida, aunque conserve la conciencia ética de que ello le hace mejor. Sin desaliento, a pesar de que estemos en un tiempo en el que esas cosas no estén de moda y en el que la comodidad con los mensajes del poder y el conformismo con nosotros mismos nos parezcan suficientes.

No hay punto final en la investigación, en la necesidad de saber, en la elaboración de conocimiento. Lo escribió Carlo Ginzburg, otro admirado por Tafuri y a quien citaba: «*Viene un momento nella ricerca (non sempre) in cui come un gioco di pazienza, tutti i pezzi cominciano a andare a posto. Ma diversamente dal gioco di pazienza, dove i pezzi sono tutti a portata di mano e la figura da comporre è una sola (e quindi l'esattezza delle mosse è immediata) nella ricerca i pezzi sono disponibili solo in parte e le figure che si possono comporre sono teóricamente piu d'una ... perci', il fatto che tutto vada a posto è un indicio ambiguo: o si ha completamente ragione o sin ha completamente torto*».²²

Trabajar pausadamente en el mundo actual, algo extraño, fuera de un tiempo en el que todo debe discurrir muy deprisa para que la rueda del capital globalizado no deje de girar. Donde la arquitectura ha devenido paradigma mediático y la mayoría de la crítica arquitectónica debe ser superficial, hacerse deprisa para figurar en revistas precipitadas que necesitan vender muchos ejemplares, rellenas con mensajes icónicos deslumbrantes y sin contenido. Una crítica que está sostenida en la retórica decorativa de adjetivos inútiles, o en el comentario laudatorio, o confiada a la famosa «interdisciplinariedad» como fondo de cualquier mediocridad que evita autoexigencias incómodas, o en la inmediatez más exasperante de la clasificación y las categorías.

Aceptar la provisionalidad de los resultados, otro anacronismo en el mundo de hoy que, sin trabajo ni política, o con ellos subsumidos en el capital, exige convicciones, respuestas seguras

sin dudas ni ambigüedades, correctas políticamente y donde lo mediático está por encima de lo científico. Tener fe en mantener esta clase de actitud anacrónica, a pesar de que el desencanto pueda asaltarnos, también eso enseñaba Tafuri, nos dice Cacciari. Como Alberti y su melancolía. Como Alberti, que construía edificios a pesar de saberse conocedor de que ninguna de nuestras obras escrita o edificada, no pueden vencer la casualidad, la naturaleza, el tiempo. Como Alberti, Tafuri sabía que «*Virtus semper fortunae fuerit obnoxia*». En el anverso, pues, Cacciari quizás imaginaba a Tafuri. Eso parece, al menos. Claro que la talla intelectual del profesor veneciano no permite hacernos pensar que es capaz de caer en semejante determinismo.

Por ello, en la oración fúnebre hay otros aspectos: «*Ma ancor più aspra è stata la sua polemica contro il dogmatismi attuali, contro quell'odioso dogmatismo che si amanta di relativismo e convenzionalismo... Relativo tutto è scambiabile, merce, prodotto, moda*» *Quid Tum*. Y al final se pregunta si sabremos serle fieles, si sabremos tener en cuenta el mensaje albertiano, el de la interrogación constante, el del pensamiento que sabe que cualquier conclusión es provisional, efímera, subjetiva, y se apoya en los saberes de otros, que parte de los conocimientos de otros para presentar otros resultados, otras lecturas. Las cosas las hace el tiempo. Somos tiempo. Todo parte del tiempo de otros que no es el nuestro y el nuestro que colisiona con ellos es también precedero. Todo es impermanente. Y todo debe regirse por una ética sin concesiones contra la facilidad inmediata, al éxito inmediato. En el tiempo y fuera de él, de su eternidad y de su ser efímero.

Por eso el anverso de la medalla de Matteo no se nos muestra. Por que en él están todos los interesados en la actitud de Alberti, en el mensaje de Tafuri. Cacciari nos permite imaginarnos a cada uno de los que leen su texto y conocen la obra de Tafuri, dentro del círculo del anverso de la medalla albertiana. Y presupone que así como el *Quid Tum*, el mensaje del reverso de la medalla, será fijo, vigente e inmutable y perdurará por los siglos de los siglos mientras la humanidad exista, el anverso debe llenarse siempre con rostros cambiantes. Efigies que mantengan algo que es universal y que está en la base de alguna clase aceptable de ética humana. Aquella que cree que con la atención consciente de las circunstancias de cada tiempo sobre las conse-

cuencias de nuestras acciones cotidianas o singulares, junto a la referencia de un pasado iluminante y ejemplar que nos guíe, las cosas que hagamos puedan ser mejores y quienes las reciban puedan hacer cosas mejores y con ellas, también pueda mejorarse el mundo.

Mejores nos hicieron, en nuestro estricto campo de conocimiento, los trabajos de Platz, Giedion, Pevsner, Zevi, Benevolo y Tafuri. Y nos enseñaron a estar alerta, *pervigiles*, a hacer de la reflexión histórica la construcción de un universo atento, para no pensar en la producción de los libros de historia de la arquitectura sólo desde la perspectiva de los negocios del mercado editorial. *Pervigiles et circumspecti*.

Acabemos con Wind que nos guió en el inicio de este texto: «Pero el ojo alado de Alberti demuestra que un gran símbolo es el reverso de una Esfinge; queda revivificado en cuanto su acertijo es resuelto».

Notas

- 1 CICERÓN. *Disputas Tuscolanas*. UNAM, 1987. Vol II, p. 60.
- 2 *Id.* p. 61.
- 3 Existen ediciones actuales de estos textos de Alberti donde consultar su contenido. Una inicial y resumida descripción de algunos de ellos y sus argumentos, bibliografía y ediciones accesibles, está en: ROVIRA, J. M. *Leon Battista Alberti. Antología*. Península, Barcelona, 1987.
- 4 ALBERTI, L. B. *I libri della famiglia*. Einaudi 1980. Las condiciones y cronología que rodean la redacción del tratado albertiano sobre la familia se encuentran en la introducción a la citada edición que hacen los profesores R. Romano y A. Tenenti.
- 5 PIEPER, Jan. 'Un retrato di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici del duomo di Pienza'. En AA. VV. (J. Rykwert y A. Engel, eds) *Leon Battista Alberti*. Electa, 1994. pp. 54-63.
- 6 WIND, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barral, 1972. pp. 219-236.
- 7 DEZZI BARDESCHI, M. 'Sole in leone'. *Psicon*, 1. 1974. pp. 63-64.
- 8 TAVERNOR, R. *On Alberti and the Art of Building*. YUP. 1998. pp. 31-33.
- 9 «Un poder retratado por los filósofos y los poetas dedicado a la longevidad del nombre del famoso y virtuoso después de la muerte». TAVERNOR. *Id.*
- 10 DEZZI BARDESCHI. *Cit.* p. 52.
- 11 JARZOMBECK, M. *On Leon Baptista Alberti*. MIT, 1989. p. 47. El resumen del Intercenale de Alberti y la traducción del latín mostrada en el texto se extrae de este trabajo.
- 12 ALBERTI, L.B. *Anuli*. p. 228.
- 13 *Id.* pp. 229-230.
- 14 *Id.* p. 233.
- 15 ALBERTI, L.B. *Momus o del principe*. Costa & Nolan. 1986. P.256.
- 16 VASARI, G. *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Edición de G. Milanesi. Florencia, 1906. Vol II. p. 547.
- 17 Escrito en latín y en «volgare» la mejor versión es la que preparó Cecil Grayson en : ALBERTI, L.B. *Opere Volgari* Vol III. Laterza, 1973. Un reciente e importante interpretación del texto albertiano en: BARBIERI, G. *L'inventore della pittura*. Terra ferma, 2000.
- 18 BORSI, F. *Leon Battista Alberti*. Electa, Milán, 1976. p. 361.
- 19 TAVERNOR, R. 'La ritrattistica e l'interesse de l'Alberti per il futuro'. En: AA. VV. *Leon Baptista Alberti*. 1994. *Cit.* pp. 54-63.
- 20 POMMIER, E. *Théories du portrait*, Gallimard, París, 1998. pp. 40-54.
- 21 AA.VV. MANN, N. y SYSON, L.(eds) *The image of the individual*. British Museum, 1998. pp. 22-39.
- 22 GINZBURG, C. «Giochi di pazienza» Einaudi, Turín, 1975. p. 84. Citado por Manfredo Tafuri en *La sfera e il labirinto*, Einaudi. 1980. p. 3.

El programa de Manfredo Tafuri

Ricerca del Rinascimento: breves reflexiones a partir del Quid Tum de Massimo Cacciari.

Veintitrés libros, cientos de artículos, una labor docente finamente articulada con la investigación, con la estructuración y dirección del departamento de Historia de la Arquitectura del *Istituto Universitario d'Architettura di Venezia*: el entero arco de la actividad que ejerció *monomaniacamente* —como alguna vez la autodefinió— Manfredo Tafuri, constituye, y es un tópico ya a estas alturas tal afirmación, un legado de gran vastedad e interés, de gran *utilidad*, para la historiografía y la cultura arquitectónica en general del último tercio del siglo XX.

Massimo Cacciari, no obstante hacer mención a toda esa gran actividad y producción en *Quid Tum*, las emotivas palabras que a continuación traducimos y presentamos, pronunciadas en el claustro de Tolentini en febrero de 1994 ante el féretro de Tafuri, quiso aludir solo a un libro en particular: *Ricerca del Rinascimento, Principi, città, architetti* (Einaudi, 1992).

La elección de Cacciari evidentemente no es arbitraria: el carácter del opúsculo escrito esta vez por el autor del *Angelo Necessario* es particularmente especial. Se trata de una oración fúnebre, un saludo de despedida para el queridísimo amigo y compañero de experiencias académicas y políticas, y el filósofo intentará darle forma desde unas reflexiones que emanan y encuentran su figuración en el emblema y la inscripción presentes en el reverso de la medalla de Leon Battista Alberti grabada por Matteo de Pasti alrededor de 1450: precisamente la misma imagen escogida por Tafuri para la portada del volumen que estuvo destinado a ser «su último gran libro».

Probablemente la oración de Cacciari se nos presente hoy como un texto extremadamente cargado de sugerencias con respecto a los posibles caminos que podríamos emprender hacia una valoración integral del complejo legado tafuriano en su sentido más amplio, no obstante, aceptemos e interpretemos la alusión a *Ricerca del Rinascimento* como una explícita invitación a considerarlo ejemplo y resumen «final» (último) tanto de una determinada concepción de la historia como de los planteamientos metodológicos y herramientas técnicas capaces de ponerla en evidencia.

En tal sentido, intentemos pues, aprovechando la oportunidad de la publicación de esta traducción al castellano, puntualizar en brevísimas palabras el objetivo de ese libro y así complementar de alguna manera las certeras adjetivaciones emitidas por Cacciari en aquél momento.

El punto de partida de *Ricerca del Rinascimento*, el estímulo a partir del cual toma impulso la indagación tafuriana, no se encuentra en el pasado; no se trata de una búsqueda *per se*, de desmontar —o deconstruir— determinados fenómenos de la Italia central y septentrional del Cinquecento, para luego recomponerlos y ofrecerlos mediante la incorporación o sustitución de datos, o simplemente, como es natural que suceda, para analizarlos desde una perspectiva «distinta», «personal». Mucho menos se trata, como también se pudiera pensar, de una retirada *melancólica* del profesor del IUAV hacia el pasado, producto de un desinterés o desencanto por el presente. Por el contrario: las preocupaciones de Tafuri que dan origen a su «*ricerca*» parten del entorno, de la 'situación' de la cultura arquitectónica que le es contemporánea y específicamente del debate sobre el uso del pasado y de la memoria que caracterizó la cultura archi-

tectónica occidental en la década de los 80. En consecuencia, parte de la imperiosa necesidad del crítico de responder a esta situación mediante el análisis de un periodo histórico en el cual ambos factores —uso del pasado, memoria—, naturalmente en otras dosis y circunstancias, estuvieron presentes de manera sustancial y significativa en las mentes creativas de la época.

Pero en este sentido es necesario tener presente que el objetivo de Tafuri tampoco es el de homologar y trazar simples analogías entre ambos fenómenos para intentar emparentarlos formalmente y en consecuencia proponer la comprensión de uno u otro mediante «formulas anestésicas» o la simple identificación de rasgos comunes: La preocupación de Tafuri, evidentísima ya en la *Premessa* del libro, enlaza con las respuestas arquitectónicas que ofrecía entonces la denominada Postmodernidad mediante el uso banal —*figurativo, formal*— de la historia y la memoria.

Podríamos decir que se trata de una contrarrespuesta: una respuesta desde adentro de la propia experiencia histórica de la disciplina a aquella otra, dada por arquitectos y pseudoteóricos de esa arquitectura, amparada en el Relativismo, el «todo vale» y una fragmentariedad entendida superficialmente y en consecuencia desaprovechada en el enorme potencial que representa desde el punto de vista analítico y creativo.

De tal manera, el Renacimiento, en el libro de Tafuri, va entre paréntesis. Un *paréntesis* tratado y diseccionado con la disciplina y el rigor que acompañan todos los textos del autor, porque además, será a través de esta clave que el ingente producto de su búsqueda, nos manifieste y transmita una opción de lectura de la historia entendida en su organicidad y complejidad, capaz, por otro lado, de desmontar viejos tópicos de la historiografía que venían siendo asumidos y transmitidos de manera casi dogmática dentro de la cultura arquitectónica del siglo XX.