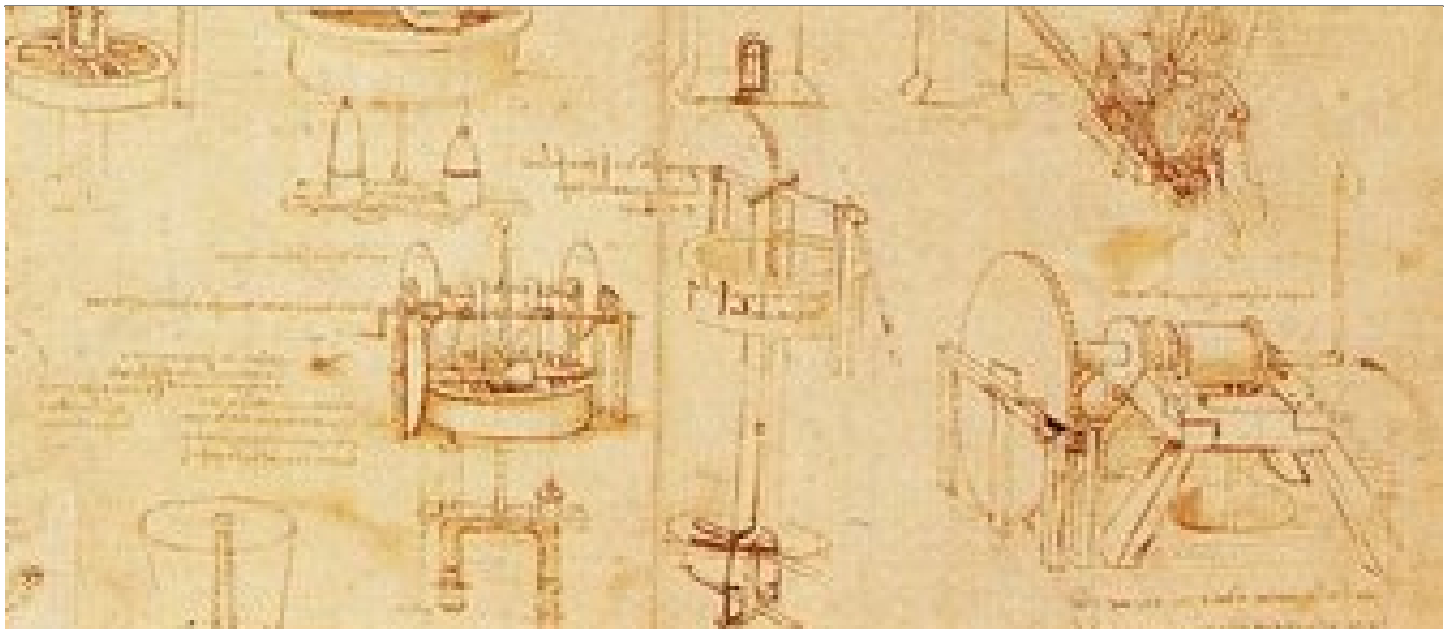




Els mecenes d'en Leonardo

Autor: Paolo Pellegrino

Data de publicació: 29-09-2011

Amb una cura i una precisió inusitades, En Paolo Pellegrino rellegeix la biografia d'En Lleonard, la contrasta amb les aportacions d'En Jordi Bilbeny i d'En David Grau, i en treu unes noves conclusions tan suggerents com innovadores, que no tenen ja res a veure amb la d'un pintor autodidacte d'orígens ben humils. De mica en mica, sembla que cauen els tòpics i va prenent cos una lectura més nítida de la realitat del moment i de la vida d'aquest gran savi del Renaixement.

En el recull de cartes de Wolfgang Amadeus Mozart, n'hi ha una on ell respon a un admirador que li pregunta com s'ho fa per escriure una música tan original i on és el secret per ser un compositor d'èxit i tan genial. I el músic austríac li contesta que no hi ha cap altre secret que anys i anys d'estudi i aplicació. És a dir, el mateix geni de la música clàssica reconeix que sense haver passat un temps llarguíssim entre mestres, llibres, exercicis i proves, ell mai no hauria arribat a ser el compositor immortal que va ser.

Això m'ha tornat al cap posant-me a llegir la vida de Leonardo. En el seu cas, amb la paraula "geni", massa vegades s'amaga el fet que per arribar al cim de la creativitat artística i de la innovació científica i tècnica cal per força un aprenentatge d'anys i un contacte assidu amb mestres i llibres, amb tota la tradició i estat de l'art.

Com pot ser que Leonardo tingués la possibilitat de desenvolupar-se en una desmesurada varietat d'interessos culturals i científics –cas únic per a un home de la seva època–, si sempre surt identificat en els documents i cartes de l'època com a un "pintor", i la historiografia oficial l'identifica amb el fill il·legítim d'un modest notari rural i d'una pagesa analfabeta?

Fem llavors una ràpida anàlisi dels seus mecenes, que en teoria haurien hagut de proveir-li el salari necessari per mantenir tots els deixebles al seu taller, i poder conduir un estil de vida més propi d'un príncep que d'un artesà de l'art (Verrocchio, per exemple). Així, com ja han remarcat Jordi Bilbeny i David Grau, crida l'atenció el fet que un dels més

il·lustres personatges històrics del seu temps –si més no a Itàlia– tingui una biografia adobada ad hoc de misteri (i, en veritat, de retocs).

En el còmput dels mecenes de Leonardo, l'amo de Florència, Lorenzo el Magnífic, brilla per la seva absència. Quina mala sort per a una ciutat tan artística –la perla del Renaixement italià–, no tenir constància de cap encàrrec fet pel seu representant més il·lustre al "geni" de la pintura. Si fins i tot Verrocchio, el mestre del jove Leonardo en l'ensenyament de l'art pictòric, deixa de pintar i es retira un cop que el seu alumne més cèlebre li demostra que, de fet, ha ben superat el seu propi mestre.

Nicholl, a més a més, amb la seva candidesa habitual en reportar fets ben estranys, i sense donar-ne cap mena d'explicació, ens diu que Leonardo tenia el seu propi taller a l'oficina d'art de Verrocchio, on ningú hi podia entrar.

Fins i tot no em convenç que l'Adoració dels Mags pertanyi al període florentí, sinó que més aviat diria que pertany al període milanès, posterior. Leonardo rep per fi un encàrrec del monestir de San Donato a Scopeto, a prop de Florència, i en comptes de afanyar-se a treballar en una obra que li hauria donat prestigi a la seva pròpia ciutat, agafa el seu ritme habitual i tarda dècades a produir un retaule inacabat que, de fet, mai no va arribar a lliurar? Els doctes en la matèria hi reconeixen traces de l'estil dels anys de Milà. Com a representació de l'escena bíblica resulta gairebé peculiar: al voltant de Maria i del nen Jesús, a part dels Mags, hi ha una multitud de gent, empresonada en una espiral tràgica que envolta la Mare de Déu, en una escena del tot impregnada de violència i de patiment i on, curiosament, falta Sant Josep. I si tingués raó la historiadora alemanya Maike Vogt-Lüerssen, en identificar la madonna amb la duquessa Isabel d'Aragó i Sforza, i un dels mags amb el Ludovico Sforza, el senyor de Milà i usurpador del seu domini? Aquesta clau d'interpretació, gens escabellada, a part de confirmar l'atribució d'aquesta obra al període milanès, em porta cap a unes costants recurrents, mai massa explicades per la historiografia oficial. D'una banda l'afinitat de Leonardo amb el que anomenaria el cercle de la casa d'Aragó a Milà. De l'altra, la voluntat de representar uns endesveniments a ell contemporanis (i sovint ben tràgics) sota l'aparença d'una escena bíblica ben coneguda.

El primer fet que ens sobta és el famós esbós de carta, on Leonardo es proposa a Ludovico com a enginyer militar, músic i escultor, i òbviament –però només al final i gairebé de passada– com a pintor. Citant literalment el mateix Nicholl, aquesta carta sona a ciència-ficció. I de fet, pot ser per l'estil emprat, pot ser pel contingut inversemblant (que el desconegut pintor Leonardo es proposi com a enginyer militar és tot un misteri), els erudits del tema fins i tot suggereixen que hi hagi algú altre al darrere. Tal com exposa el Diccionari Bibliogràfic de l'Enciclopèdia Italiana Treccani:

"La carta, conservada en el Còdex Atlàntic (c. 1082r), en general és datada pels estudiosos al 1482-1483, i Leonardo enumera una sèrie de propostes que es presentaran a Ludovico Sforza. Per a una eventual comissió d'Sforza es concentra de fet en aspectes militars i d'enginyeria, en lloc d'artístics, i entre aquests, només s'esmenta explícitament el tema del «cavall de bronze, que serà glòria immortal i honor etern de la feliç memòria del senyor vostre pare i de l'íncit llinatge Sforza» (el monument equestre que Ludovico volia erigir en memòria del seu pare, Francesco Sforza).

Se sospita que Leonardo no va ser l'autor de la carta, tot i que podria haver suggerit temes. El text pot, de fet, haver estat dictat o suggerit a Leonardo pel mateix Rucellai (Bernardo Rucellai, cunyat del Magnífic i representant dels Medici a Milà). La carta va ser datada al voltant del 1485, per Pedretti, o al voltant de 1485-86 per Schofield, però això portaria a suposar que l'entrada de Leonardo en l'òrbita de patrocini Sforza hagués tingut lloc més tard i fer més problemàtiques les raons per les quals es va traslladar a Milà, amb el problema afegit d'omplir els primers dos o tres anys de la seva estada a Milà".

Els màxims experts mundials sobre Leonardo no aconsegueixen, doncs, posar-se d'acord sobre la data de la carta, i l'autoria sembla que tampoc no és de Leonardo. Sempre els estudiosos es preocupen de veure Leonardo com un artista que necessita un patronatge potent per tirar endavant, i un cop a la seva ombra, en el temps lliure, dedicar-se a les pròpies aficions intel·lectuals variades. En aquest cas, si la datació de la carta no explica com ell hagués pogut ser a Milà dos anys sencers sense viure a l'ombra de Ludovico, no hi ha més remei que antedatar la carta.

I si el còdex s'hagués manipulat després, per fer encaixar d'alguna manera l'arribada de Leonardo a Milà, passant d'un patrocini il·lustre al següent? Justament això és el que necessita qui vulgui ocultar la vertadera identitat de Leonardo, a fi de construir la seva llegenda de pintor d'orígens humils. El que em sobta és també l'estil molt polit de la missiva, mentre massa vegades l'italià que Leonardo fa servir és bastant més bàrbar i aproximatiu.

I estem segurs que el projecte del cavall fos idea del Ludovico il Moro? Del monument a Francesco Sforza ja se'n parlava des del 1473. I fins al 1994 el Ludovico era només el regent, mentre el legítim hereu del ducat, i després mort en circumstàncies més que sospitoses al moment més oportú, era Gian Galeazzo Sforza, marit d'Isabel d'Aragó. Ho dic

perquè en el cas de l'encàrrec milanès més famós fet a Leonardo, i un dels pocs acabats –és a dir l'Últim Sopar–, s'ha descobert, segons el Diccionari Bibliogràfic, el següent:

"L'encàrrec inicial del Cenacle podria, però, haver arribat a Leonardo, no de part de Ludovico, sinó de Gian Galeazzo Maria Sforza al 1493-94, ja que un esbós de Leonardo contingut en un foli de la Royal Library a Windsor, n. 12228a, il·lustra l'esquema d'un escut d'armes en forma de bucrani (aquella mateixa forma de la qual s'ha retrobat una primera versió en la lluneta central sobre el Cenacle), i que conté les lletres "GMS", al·lusives justament a Gian Galeazzo Maria Sforza. A més a més, els pocs i celeberrims estudis per als caps dels apòstols en el Sopar, com aquell de Jaume el Major (Windsor, Royal Library, n. 12552) i de Felip (ibid., n. 12551), es poden, de fet, reconduir a un moment anterior al tradicional 1495, que s'assumeix com a data d'inici de la pintura mural. Es pot recol·locar enrere en el temps, al voltant del 1492-93, si no abans, la data d'inici dels estudis preliminars, cosa que seria confirmada també amb el fet que el dibuix del braç dret de Pere (Windsor, Royal Library, n. 12546) sembla haver estat reproduït a la portada de les Rime de Bellincioni, publicades al 1493".

I si la fabricació del monument eqüestre s'hagués convertit en una història inacabable, atès el rebuig de Leonardo envers l'usurpador del ducat? M'agrada imaginar el veritable motiu; és a dir, una oposició tenaç i des de dins de la cort, projectant un cavall tant enorme que sigui a la pràctica impossible de fondre.

En relació amb això, el Diccionari Bibliogràfic reporta que, "en un esbós de carta a Ludovico (Còdex Atlàntic, c. 867r, ex 315va), al voltant del 1496-97, Leonardo afirma haver assalariat sis assistents per tres anys i haver rebut només 50 ducats. Aquest apunt confirma que Leonardo rebia comissions i sou del Moro, i que, a més a més, ell ja devia haver enllestit un veritable taller per satisfer els diferents encàrrecs".

Si és cert que Leonardo va rebre els 50 ducats de l'administració del Moro, en relació a la decoració dels apartaments de la seva muller, la duquessa Beatriu d'Este i Aragó, em sembla que demostra justament el contrari. És a dir que Leonardo estava duent a terme un treball puntual per a la filla d'una princesa del casal d'Aragó, i per això en reclamava el pagament, i només feia constar les despeses relacionades amb els seus col·laboradors, sense incloure-hi la seva obra. És que Leonardo tenia en compte la pintura com un dels seus passatemps, sense massa importància pecuniària? I no queda cap registre de contracte en els arxius dels Sforza que demostrï que Leonardo era un simple artista al servei de Ludovico. Més aviat es movia en l'òrbita de la destronada duquessa d'Aragó i Sforza. Durant l'estiu de 1490 al castell de Pavia, on ella va residir amb el seu marit fins al fatal setembre del 1494, Leonardo realitzà per a ella una elegant sala de bany reclosa en un pavelló de marbre, il·luminat des de dalt i dotat d'una instal·lació hidràulica autoalimentada. Un cop perdut el marit, des de Pavia ella va ser conduïda a l'arrest domiciliar a la cort vella de Milà, mentre Francesc, els seu únic fill mascle i hereu legítim del ducat fou reclòs en el castell Sforza, residència ducal. I just en aquest temps Leonardo va prendre residència a la mateixa cort vella i aquí Isabel "es féu amiga amb el jove deixeble de Leonardo, Giovanni Antonio Boltraffio, que li feu un retrat famós a carbó i llapis sobre cartró, ara conservat a la Pinacoteca Ambrosiana", innova el Diccionari Bibliogràfic.

Ara, si ens posem en el camp de les suposicions més atrevides, ja podem mirar amb un ull diferent l'escena pintada a l'Últim Sopar. Com reporta Nicholl, Lluís d'Aragó nota com alguns dels deixebles pintats tenien la cara autèntica dels nobles i homes de la cort de Milà. Tots els crítics d'art remarquen el fet que de manera del tot original, el Leonardo hagi escollit l'instant on Jesús revela que algú el traïrà, en comptes del més tradicional moment de l'eucaristia. I si l'Últim Sopar en realitat fos la declaració que el senyor de Milà serà traït per un dels seus i dut a mort? Quina casualitat que el rostre d'ell s'assembli massa a un dibuix sobre el Gian Galeazzo Sforza, i que Joan, el deixeble predilecte amb fesomia femenina a la seva dreta, s'assembli a Isabel, derrotada i amenaçada, i que tota l'escena sempre hagi estat una inquietud de realisme, que sobrepassa la representació ritual d'una antiga escena bíblica. I si ens fixem en Judes, d'aspecte fosc com el Moro, agafa a la mà el sac dels diners a guisa d'una ampolleta (de verí). Amb tot això, resulta un cop de geni la resposta de Leonardo en la famosa anècdota relacionada amb aquesta obra. A la pregunta del Ludovico sobre quan té previst acabar d'una vegada la feina, Leonardo contesta que només li fa falta trobar un model pel rostre del traïdor, i que es passa els dies donant voltes pels carrers dels barris malfamats de la ciutat, sense trobar-ne cap que el satisfaci. Potser perquè el model que tenia al cap era sempre al castell o fora de Milà, ja que és reconegut per tothom el fet que Ludovico mai no fou acceptat ni estimat pels habitants de la capital del ducat. I de fet, amb la fugida de Ludovico al 1499 davant de l'arribada de les tropes de Lluís XII, es revolten i violentament ocupen la ciutat abans que els invasors francesos hi apareguin.

Per acabar, m'agradaria fer unes quantes preguntes als experts reconeguts de Leonardo, una mena de carta al Reis Mags, ja que és notori que massa vegades ens deixen sense cap mena de resposta convincent, i ho posen tot a mans del "misteri" i del "geni":

1. Leonardo va pintar les amants de Ludovico? O es va fabricar la llegenda que ho fossin? L'ermeni de la famosa dama

era un símbol heràldic dels Aragó (i com nota Nicholl, també dels ducs d'Urbino), i el brodat del seu vestit és sense dubte el de la casa Sforza. Aleshores, Leonardo s'hauria atrevit a pintar una amant de Ludovico com si fos una Sforza i Aragó? Les explicacions que es troben, el fet que Ludovico fos també duc de Bari, i això li hauria permès fer servir el símbol de l'ermí, sona ridícul. De fet no hi ha cap imatge on el mateix Ludovico faci gala d'aquest animal. N'hi ha un però que envolta les mans de la seva muller legítima, Beatriu d'Este i Aragó, en la seva estàtua del monument funerari que avui en dia es troba a la cartoixa de Pavia. El sonet de Bellincioni que fa lloança de la pintura i de la Gallerani té tot un estil i vocabulari molt més modern del florentí contemporani al de Leonardo. Una anàlisi seriosa i una comparació amb la resta de la seva producció literària seria benvinguda.

2. Què volia Leonardo, ordenant a algú dels seus que es posés en contacte amb el comte de Ligny (és a dir, Lluís de Luxemburg), que va baixar a Roma i Nàpols al 1494 en un viatge diplomàtic abans de la primera invasió francesa, la de Carles VIII? Això és el que hom espera d'un artista de cort? Pel Diccionari Bibliogràfic, "un memoràndum de Leonardo (Còdex Atlàntic, c. 669r, ex 247ra), escrit de manera críptica, i que es data tradicionalment a la fi del 1499, registra contactes de Leonardo amb Lluís de Luxemburg, comte de Ligny i cosí de Carles VIII, baixant a Itàlia amb Lluís XII, al qual l'artista es proposava de seguir a Roma i a Nàpols. En realitat, com s'ha demostrat recentment, aquest apunt s'ha de fer retrocedir a la baixada anterior a Itàlia de Carles VIII, al 1494, quan efectivament el comte de Ligny va anar fins a Roma i Nàpols".

3. Els tres últims mecenes de Leonardo –és a dir, Carles d'Amboise, Giuliano de Medici i Francesc I de França–, quina mena de pintura van encarregar i rebre, en els últims 15 anys de la vida de Leonardo? Jo no n'hi trobo cap, i això justifica un mecenatge tan generós i prolongat? O més aviat Leonardo va ser a les seves corts –dependències– com a hostatge, presoner o exiliat? O intentant dur a terme un encàrrec polític per compte d'una de les famílies més potents de l'època? Els Della Rovere potser? L'absència total de qualsevol referència de tipus polític en els seu apunts també crida al cel.

Per cert, l'escut d'armes dels Amboise és una variació de la senyera: tres pals vermells i dos grocs. A prop d'Amboise, a la Tour de Bourges, fou empresonat fins al 1502 el germà de Ludovico, el cardenal Ascanio Maria Sforza, mentre a pocs quilòmetres, a l'abadia de Marmoutier, hi fou reclòs fins al gener del 1512, l'hereu legítim del ducat de Milà, el ja mencionat Francesc Sforza.

4. Mirem algunes de les últimes pintures: la Mona Lisa, la Verge amb el Nen i Santa Anna, i el Sant Joan Baptista al desert (repintat després com a un Bacus). Els tres amb una vista estupenda sobre la serralada de Montserrat. Fins i tot en l'últim, hi apareix sens dubte el Pont del Diable, símbol contemporani de Martorell. Són quadres dels quals Leonardo mai no se separa. N'ensenya els dos primers (i potser també el tercer, no n'estic segur) a Lluís d'Aragó a la famosa visita a Amboise del 1517. Tot –diria– molt atípic per a un pintor que rep encàrrecs i pensions sense donar res a canvi.

Paolo Pellegrino