

RAD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI
KNJIGA 391

Uređivački odbor

DALIBOR BROZOVIĆ, RUDOLF FILIPOVIĆ,
PETAR GUBERINA, JOSIP TORBARINA

Uredio

Akademik JOSIP TORBARINA



RAD

JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

KNJIGA 391

RAZRED ZA FILOLOGIJU

KNJIGA XXI

ZAGREB 1981

MLADEN MACHIEDO

LEONARDO DA VINCI
I POEZIJA

...che de le nuove cose lo fine non è certo, acciò che la esperienza non è mai avuta...

(Dante Alighieri, *Il Convivio*)

Ayant essayé par expérience que ce à quoi l'un s'était failli, l'autre y est arrivé, et que ce qui était inconnu à un siècle, le siècle suivant l'a éclairci... ce que ma force ne peut découvrir, je ne laisse pas de le sonder et essayer; et, en retâtant et pétrissant cette nouvelle matière, la remuant et l'échauffant, j'ouvre à celui qui me suit quelque facilité pour en jouir plus à son aise, et la lui rends plus souple et plus maniable. Autant en fera le second au tiers; qui est cause que la difficulté ne me doit pas désespérer, ni aussi peu mon impuissance, car ce n'est que la mienne.

(Michel de Montaigne, *Les Essais*)

Quanto a noi che scriviamo, abbiamo un modo sicuro di determinare se un autore è poeta o non è poeta, ed è la voglia di lavorare che ci dà la lettura delle sue opere.

(Alberto Savinio, *Maupassant e 'l'Altro'*)

I DIO

RAZGRANIČENJA

PRISTUP RUKOPISIMA

Paralelno postojanje teksta i crteža najuočljivije je i u okviru književno-povijesnog razmatranja (da ne kažemo na njegovu rubu, ali nikako onkraj) — svakako najizuzetnije obilježje tipične Leonardove stranice. Načas ostavimo po strani tekst. Daljnje lučenje crteža čini se znatno lakšim: slikarstvo, kiparstvo, geometrija, arhitektura, biologija, optika, geografija, hidrografija... umjetnosti ili znanosti dostupne razgraničenju prostim okom za razliku od nacrtu Leonardovih tehnoloških pronalazaka koji zahtijevaju stručan pogled i čija namjena u stanovitom broju slučajeva, i tada, ostaje upitna. Na razmeđu slike i pisane riječi preostaje broj: matematička formula, proračun, statistika. Tekst, napokon, zadivljuje kaligrafskim savršenstvom (nije naodmet biografska dopuna: Leonardo potječe iz obitelji bilježnika iz Vincija), no zbunjuje nečitljivošću, izuzevši rani rukopis desnom rukom i prirodnim smjerom (tzv. *scrittura normale*), povremeno prisutan i kasnije kada ga nalažu društvena zadaća ili svrha nekog istraživanja (primjerice u oblasti kartografije). Prvo svjedočanstvo o Leonardovu, već poslovičnom, zrcalnom rukopisu (tzv. *scrittura speculare*), lijevom rukom zdesna nalijevo, potječe od autorova prijatelja matematičara Luke Pacioli (na prijelazu XV i XVI stoljeća), a potvrđuju ga — kronološki, između ostalih — biograf Giorgio Vasari (*Životopisi*, 1550. i 1568), anonimna napomena na španjolskom (iz XVII st.) na koricama Leonardova rukopisa B i Rafael Trichet Du Fresne, uređivač prvog tiskanog izdanja Leonardova *Traktata o slikarstvu* (1651).¹

Upravo ovom posljednjem pripada teza o Vincijevoj kriptografiji, danas sve rjeđe uvažavana, unatoč komparatističkim primjerima kakve u novije doba navodi na pr. Bertrand Gille.² Od početka našeg stoljeća, kada su Antonini i Baratta proučavali Leonardov rukopis, do Bascapèove vjerojatno konačne paleografske sinteze (1954), Talijani su skloniji mišljenju o Leonardu spontanom ljevaku ili, štoviše, čovjeku vičnom pisanju s obje ruke (*ambidestro anziché mancino*, kako utanačuje Giacomo Bascapè).³ Razrješavanjem uzročnosti tek se za korak primičemo još dalekom dešifriranju Vincijeve »stenografije«: valja poznavati njegove kratice i lomljenje riječi, pogađati *lapsuse*, naime zamijenjena i ispuštena slova (reklo bi se da je misao često brža od ruke), doskočiti pomanjkanju apostrofa i interpunkcije... da i ne govorimo o osobitostima rječnika i anarhičnostima morfologije i ortografije,

pri čemu osobno i opće — na izmaku i ponešto onkraj dvojezičnog talijansko-latinskoga kvatročenta nekoliko desetljeća prije Bembove gramatike 1525. — predstavljaju još jedan u nizu nerazriješenih čvorova.⁴ Valja, dakako, razlikovati u spisima i dopune tuđom rukom: poput opisa bitke kod Anghiarija, pripisanog Machiavelliju, ili prijepisa (pretpostavlja se izvornog) pisma Ludovicu Moru, u kojem Leonardo — u deset točaka — nudi svoje svestrane usluge.⁵ Kriteriji transkripcije — premda još uvijek nejedinstveni s obzirom na nepostojanje *jednog* izdanja cjelokupnih Leonardovih spisa — kristaliziraju se tijekom tradicije stare nepuno stoljeće. Diplomatska ili doslovna transkripcija nastoji vjerno zamijeniti autorov rukopis tiskanim znakovima, dovodeći ga do prve razine (često mukotrpne) čitljivosti. Tek kritička ili interpretativna transkripcija čini tekst pogodnim za daljnje rukovanje. Ona sebi dopušta otklanjanje *lapsusa*, pravilno spajanje riječi i osuvremenjivanje ortografije, ali ne dira (ne bi smjela dirati) u foničke i morfološke specifičnosti. Početak odlomka iz rukopisa *Leicester* (25 r), u transkripciji Gerolama Calvija, gotovo nasumce izabran, osvjetlit će prosječan pomak od jedne do druge razine:

(diplomatska transkripcija)

Lacqua attrae asse / l'altra acqua checō lej / si tocha . . .

(kritička transkripcija)

*L'acqua attrae a sé l'altra acqua, che con lei si tocca . . .*⁶

Primjer, možda ipak lakši, zaobišao je neke teškoće. U protivnom, semantičko razilaženje u tumačenju samog naslova (*Atlantski manu-skript* 370 r. a), između Solmijeve i Beltramijeve transkripcije o lanu koji liječi (*Del lino che fa la cura delle genti*) i danas prihvaćene Piumatijeve o lanu iz čijih se krpa dobiva papir (*Del lino che fa la carta de' cenci*), pokazao bi, izdvojen iz stotina raspoloživih slučajeva, moguć i zapravo logičan odklon (s obzirom na dvostruku uporabu lana) između trojice nedvojbenih specijalista.⁷ Književno-znanstvena optika, odnosno perspektiva, našeg istraživanja nalaže nam opredjeljenje bez dvoumljenja: za kritičku transkripciju u duhu najnovijih i najpouzdanijih kriterija što ih u predgovorima svojih antologija iz Leonarda utvrđuju Anna Maria Brizio (izd. 1966) i Augusto Marinoni (prošireno izd. 1974), točnije za projekciju tih kriterija na sve ranije (zasebno) transkribirane manuskripte, uključujući tu i stanovit broj Leonardovih tekstova nikad uvrštenih u antologije.

Izdvajanje pojedinog Leonardova teksta (ili, kako se početkom stoljeća običavalo reći, »fragmenta») nerijetko podliježe arbitrarnosti. Jer autor znade zbiti zajedno, bez odvajanja točkom ili novim odlomkom, različite tematske cjeline ili pak započeti odlomak na prednjoj stranici (uobičajena oznaka: *recto*) da bi ga nastavio na poledini (*verso*), odnosno na nekom posve udaljenom listu, ili varirati nekoliko mogućih početaka, koji se jednako mogu čitati i kao »odvijanje« istog teksta, ili umetnuti »sponu« između dva inače zaokružena odlomka . . . Dosad necitiran i neantologiziran primjer iz *Atlantskog manuskripta* (49 r. b.) predočit će jednu krajnju dilemu u odnosu na spajanje/razdvajanje teksta, kao i u odnosu na početnu vezu riječ-slika. Gotovo cijelu spomenutu stranicu

prekriva nacrt hidrauličkog stroja. U gornjem dijelu, odnosno na sredini stranice, stoje dva međusobno odvojena ali značenjski očito povezana retka:

*Questo bottino è pieno d'acqua.
Bottino universale.*

Drugi se odlomak, ponešto izbljedio i okrenut naglavce, čita na donjem dijelu lista:

*Presente: amo, amas, amat, amamus, amatis, amanti.
Passato imperfetto: amabam. Trascinare. Istraboccare. Vietare.*

Da između jednog i drugog dijela ne postoji *prirodnim* rukopisom posve jasno ispisana riječ *io*, stranica nam zacijelo ne bi zapela za oko. Ako *io* i nije Leonardov (kronološki bi mogao biti), već pripada, recimo, kasnijem posjedniku rukopisa, valjalo je ipak da Piumati i drugi uređivači *Atlantskog manuskripta* tu riječ navedu, kao što je običaj, u uglastoj zagradi. Malo je vjerojatno da bi sam Leonardo tako izrično sebe izjednačio s univerzalnim strojem, ali se poredba mogla nametnuti naknadno. Učestalu latinsku paradigmu također ne bismo uzimali u obzir da iza nje ne slijede tri talijanska glagola koji semantički utječu i, htjeli-ne htjeli, prizivaju (gornji) početak. Punoća, svestranost, afektivnost (sadašnja i prošla), patnja, suvišak, zapreka... uz taj komentar moguće je pročitati tekst kao jedinstvenu cjelinu, premda bi pred smjelim interpretacijom zacijelo ustuknuli svi leonardisti odgojeni na tradiciji pozitivističke (Solmijeve) škole.⁸

Uz dug i dužno poštovanje prema nekim rezultatima te škole, danas – nakon strukturalizma – radije bismo se zapitali (ne upirući u predloženo rješenje koliko u potaknut problem): na kojoj je razini održiv, ili primjenjiv, pojam strukture, kad je riječ o Leonardu? Na temelju iznesenih primjera nameće se stranica kao cjelina. Dijelovi cjeline i suodnos dijelova (preostali nužni faktori u skladu s već klasičnom strukturalističkom definicijom) koegzistiraju u autorovim anatomskim spisima. Tu se Leonardo programatski zalaže za potpunu obavijest (*integral notizia*) ostvarenu ravnotežom predočavanja: slikati i opisivati (*figurare e descrivere*).⁹ Iznimke bi ipak bile brojnije od pravila: crtež bez teksta, tekst bez crteža i, napokon, crtež i tekst slučajno suočeni na istoj stranici dali bi obilje protuprimjera. Zaseban Leonardov tekst (koji najčešće obuhvaća tek dio stranice a rjeđe se nastavlja) prihvatili bismo – unatoč poteškoćama oko razgraničenja i vodeći, ali tek za svaki slučaj, računa o likovnom suodnosu – kao jedinu mogućnost književne mikrostrukture. Zrakaste referencije tako shvaćenog teksta šire radius gotovo u nedogled: do makrostrukture cjelokupnog pisanog opusa, od koje također ne odustajemo, premda svjesni da takvo utopijsko htijenje, u konkretnom slučaju, zahtijeva upravo kibernetiku memoriju. Dok se provjera mikrostrukture nadovezuje, ali suvremenom metodologijom (dakle više povijesno no pojmovno), na proučavanje Leonardova »fragmenta« u prvim desetljećima našeg vijeka, zahvat u cijeli upus – u smislu semiološkog traženja strukturalnih (odnosno mentalnih) konstanti – zasad, koliko je poznato, u leonardistici ne nalazi pre-sedana. Između književne mikro i makrostrukture preostaju tek rijetke

međucjeline poput *Bestijarija*, *Proročanstava* i *Priča*, no i one dijelom rasute izvan jezgri sadržanih u rukopisima *H* i *I*, odnosno u *Atlantsko-me manuskriptu*. Znatno raspršenijim *Mislina* pogotovo je teško utvrditi redoslijed ili genezu.

U kojoj mjeri *Traktat o slikarstvu* i traktat *O kretanju i mjeri vode* (objavljen tek 1826) predstavljaju dio opusa, više je no dopunsko pitanje. Prva od tih dviju (za Leonarda posthumnih) kompilacija nalazi svestraniji oslonac: zbog znatno ranijeg datuma, autorstva (točnije posredništva) pripisanog vjernom učeniku Melziju, stanovitog broja svjedočanstava i djelomične potvrde u Vincijevim spisima (prvenstveno u *Ashburnhamovu manuskriptu I*), iako se ona količinski svodi na 25% poznatih predložaka.¹⁰ *Traktat* će poslužiti, i nama, kao mjesto usputne provjere: prije svega ideja i autobiografskih podataka, ali nikako kao temelj, pa rijetko i kao nadgradnja, drugdje (tj. na spisima) temeljene, stilske analize.

Leonardov je opus, kakav danas poznajemo, manjkav i nedovršen. Oba epiteta traže objašnjenje; dok prvog može ponešto ispraviti vrijeme (nedavno otkriće dvaju madridskih rukopisa zacijelo je utješan prese-dan), drugi je sasvim sigurno konačan. Nedostaje (po Marinonijevu proračunu) pola Leonardovih rukopisa, ako se izuzmu tri najveća: *Atlantski*, *Arundelov* i listovi Windsorske zbirke.¹¹ (Dodajemo zbog orijentacije da poznata polovica koja odgovara traženim djelima obuhvaća preko dvadeset »manjih« manuskripata, a pojedini u prosjeku sadrži 90–100 listova). Nedovršenost Leonardova opusa zadire u namjere autora ne manje no u današnje stanje rukopisa, odnosno izdanja. Poznata je Vincijeva pomama za bilježenjem svega. Ona se ipak kanalizira u nekoliko namjera. Par autoimperativa svjedoči tako o želji za obradom teksta u smislu definitivnijeg brušenja: *E narra e taglia e fa e di', aggiugni in nota* (Atl 84 v. a); *Commenta tale parole, perché sono confuse* (An A 4 v.); ...*(questi due epiteti vanno nel principio della proposizione)* (Atl 370 v. a) itd.¹² Tu su i upute za snalaženje u vlastitim spisima, pozivanja na već rečeno i planovi razdiobe: ...*(Volta carta e leggi)* (An B 28 v.); ...*come dissi nel libro del moto delle acque...* (Atl 180 v. a); *Ricordati, quando commenti l'acque* (H 90 r.); *Dividi il trattato delli uccelli in 4 libri...* (K₁ 3 r.); *Dell'ordine del libro* (naslov, An B 20 v.); *E in questo più non mi astenderò, perché nel libro delli strumenti armonici n'è trattato assai copiosamente* (An C IV 10 r.) itd.¹³

Leonardo sam spominje svojih 120 knjiga (termin *libro* odgovara rukopisu) o anatomiji i 42. knjigu o kišama.¹⁴ Kako se uopće mogao orijentirati u nepreglednome mnoštvu bilježaka i crteža? Početak *Arundelova manuskripta* (1 r.) pruža najdragocjenije autobiografsko svjedočanstvo o psihološkoj i stvarnoj situaciji.

Cominciato in Firenze in casa di Piero Braccio Martelli addì 22 di marzo 1508. E questo fia un raccolto senza ordine tratto di molte carte, le quale io ho qui copiate, sperando poi di metterle per ordine alli lochi loro, secondo le materie di che esse tratteranno; e credo che avanti ch'io sia al fine di questo, io ci arò a replicare una medesima cosa più volte; sicché, lettore, non mi biasimare, perché le cose son molte e la memoria

*non le pò riservare e dire: questa non voglio scrivere, perché dinanzi la scrissi. E s'io non volessi cadere in tale errore, sarebbe necessario che per ogni caso ch'io ci volessi copiare su, che per non reprimarlo, io avessi sempre a rileggere tutto il passato, e massime stando con lunghi intervalli di tempo allo scrivere da una volta a un'altra.*¹⁵

Nakana o sređivanju spisa dinamično oscilira između futura i imperativa, zatim popušta u molbi potencijalnom čitaocu i smiruje se, napokon, u isprici i oprostaju: *...e poi darò ordine...* (Lei 2 v.); *E fa buono ordine, ché altrimenti l'opera sarebbe confusa* (F 87 v.); *Ma intendi, lettore...* (Atl 108 r. a); *...né riderai di me, lettore...* (Lei 2 v.); *Petizione ch'io dimando a' mia lettori* (Madrid I 0 r.); *...e priego voi, successori...* (An A 8 v; uz konkretan plan tiskanja anatomije); *...non sono stato impedito né d'avarizia o negligenza, ma sol dal tempo. Vale* (An C I 13 v.).¹⁶ Od prvih spisa (manuskripta B, Trivulcijeva i ranih listova *Atlantskog*), približno oko godine 1490. ili nešto ranije, Leonardo rođen 1452, dakle već prešao tridesetu, do smrti 1519, ima na raspolaganju svega tri životna decenija. Pridodajmo jednostavnoj računici i malo otkriće iz *Madridskog manuskripta II* (141 r.); u epitafu, još neantologiziranom, izuzetno je bolje poštivati izvornu odsutnost interpunkcije ili ga zaključiti s tri točke: *Epitaffio / Se io non ho potuto fare / Se io...*¹⁷

Ako stoji Vasarijeva zamjerka autoru zbog rasipanja i pretjerane želje za savršenstvom, koja ga ometa u tome da završi započeto, kao i Leonardova vlastita opaska o duhu koji se zbunjuje i slabi neopredijeljen između različitih disciplina (Ar 180 v.), preostaje i dalekovidna utjeha iz *Traktata o slikarstvu* (III, 400) o odnosu zamisli i ostvarenja: *Quando l'opera sta pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio; e quando l'opera supera ili giudizio, questo è pessimo, come accade a chi si maraviglia d'aver sì bene operato; e quando il giudizio supera l'opera, questo è perfetto segno...*¹⁸

Iz svega proizlazi da Leonardovo djelo nije samo nedovršeno već i otvoreno. »Golemi puzzle«, kaže Kenneth Clark, no mi bismo ga radije — teorijski i upravo egzemplarno — povezali sa »strukturama u bijegu« o kojima govori Maria Corti.¹⁹

Preostaje da se Leonardov odnos prema rukopisima prisposobi s njihovim današnjim oblicima i lokacijama. Što se (često spominjanog) historijata tiče, dovoljna je natuknica: raznašanje i osipanje spisa poslije smrti Francesca Melzija (1570), kojemu su oporučno pripali, nehaij prema njima, prekrajanje, njihovo nasilno prisvajanje (osobito sa strane Napoleona), potraga i tek djelomično vraćanje na odredišta. Nekolicini zaslužnih spasilaca — kao što su lordovi Arundel i Leicester (XVII st.), knez Carlo Trivulcije (fr. Trivulce, tal. Trivulzio, XVIII st., vjerojatno daleki potomak Jean-Jacquesa Trivulcija, Leonardova mecene u Milanu nakon pada Ludovica Mora), John Forster i lord Ashburnham (XIX st.) — manuskripti duguju svoja današnja imena. Navođenje svih poznatih posjednika, preprodavača i kupaca zahtijevalo bi podulji popis. I format je imao utjecaja na sudbinu Leonardove ostavštine. Ime *Atlantskog manuskripta* objašnjava se, prije svega, njegovom debljinom i »oce-

anskim« prostranstvom sadržine (točnije: prikupljene) problematike, no također i dimenzijama stranica (65×44 cm), koje su uvjetovale njegovo sastavljanje (zaslugom ili krivnjom Pompea Leonija u drugoj polovici XVI st.). Format ostalih djela opada katkada i do veličine notesa, poput manuskripata *H, I, K, L, M, Forsterova I i II* (svi približno 10×7 cm). Takav je notes Leonardo redovito nosio sa sobom (*un tuo piccolo libretto, il quale tu devi sempre portare teco*), o čemu u nekoliko navrata govori *Traktat o slikarstvu*: *Questo [odnosi se na notes, libretto] i' insegnerà a comporre le istorie; e quando avrai pieno il tuo libretto, mettilo da parte, e serbalo a' tuoi propositi, e ripigliane un altro, e fanne il simile ...* (II, 169, 175).²⁰

O pustolovinama Vincijevih spisa svjedoči i trag na samim listovima: često dvostruko numeriranje (zbog nekoliko bilježnica spojenih zajedno ili pomaka u fazi nastalih nestankom pojedinih stranica) s novim brojevima izvan i starima unutar zgrade. Valja znati također, između mnogobrojnih detalja, da su *Ashburnhamov manuskript I i II* zapravo otrgnuti dijelovi manuskripata *A i B* iz Francuskog Instituta u Parizu, da svakom listu u izdanjima anatomije (*An A, An B, An C I–VI* poznata i pod kraticom *QA = Quaderni di anatomia*) odgovara izvorno numeriranje (pod kraticom *W* i drugim — ovaj put peteroznamenkastim — brojem) iz Windsorske zbirke itd.

Do otkrića *Madridskih manuskripata* smatra se da poznati Leonardov opus obuhvaća oko 7000 listova. Spomenuto otkriće uvećava ga za otprilike 1/10. Oko 1600 listova broji sam *Atlantski manuskript*. Vinci jeva je ostavština danas pohranjena u nekoliko evropskih zemalja: Italiji (Milano, Torino), Francuskoj (Pariz), Engleskoj (London, Windsor, Norfolk) i Španjolskoj (Madrid), ne računajući izdvojene listove (koji se čuvaju u New Yorku, Oxfordu, Weimaru i drugdje). Pristup originalima nije jednostavan, ali ni nužan. (U vrijeme Francove vladavine i najpoznatiji svjetski leonardisti znali su se vratiti iz Madrida neobavljena posla). Moguće je pratiti kompletnog Leonarda, zahvaljujući izdanjima njegovih spisa koja obavezno sadrže fotografije listova (u naravnoj veličini i obično u boji), a ona najbolja i obje transkripcije: diplomatsku i kritičku. Od pothvata Charlesa Ravaisson-Molliena (1881) do danas, povijest dešifriranja i objavljivanja primiče se, rekosmo, tek prvoj stogodišnjici. U nekoliko — samo jednom — tiskanih manuskripata, i to izvan Italije, umjesto kritičke transkripcije nalazimo prijevod (francuski ili, u norveškim izdanjima anatomije, engleski i njemački), stoga i današnji proučavatelj mora sam rekonstruirati, odnosno dovršiti, talijanski izvornik (na osnovi diplomatske transkripcije). Naklade gotovo svih izdanja (izuzevši učestaliju prisutnost — i sada astronomski skupog — *Atlantskog manuskripta*) kreću se od 200 do 400 primjeraka pa se, na razmaku godina, evropske biblioteke koje, u tom obliku, posjeduju »cijelog Leonarda« mogu nabrojiti na prste (vjerojatno jedne ruke). Baviti se Danteom, u usporedbi, reklo bi se da je lak posao.

Nije, dakle, slučajno što i najpoznatiji suvremeni povjesničari književnosti poznaju Leonarda tek preko antologija. Približno dvadesetak ovih (tiskanih u Italiji i u inozemstvu) svodi se, zapravo, na znatno

manji broj predložaka. Sastavljači (odnosno nastavljači) rado se znadu »nadahnuti« opsežnim talijansko-engleskim Jean Paulom Richterom (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, izd. 1883, 1939) ili čak plagirati Edmonda Solmija (Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, 1904), o čemu žučljiva *scripta manent*, ili naprosto pojednostavniti uzore do neprepoznatljivosti (u lošem smislu), uključivši i danas nezamislivo uklanjanje izvora tj. oznake Vincijevih manuskripata. Čini se da nema nijedne antologije u kojoj ne bi došlo do manjeg ili većeg razilaženja u indikaciji ili u (pre)numeriranju ili, barem, do sitne tiskarske pogreške.²¹ Tematsko-problematski pristup, kakav su njegovali upravo Richter i Solmi, ustupa mjesto problematsko-kronološkom u antologiji Anne Marie Brizio. Ako je suditi po nedavnoj studiji Giovannija Pontea (1976), koju autor zaključuje komparativnim kronološkim tabelama, kao i o naporima, s raznih strana, da se datira Vincijevo djelo, nova će se proučavanja razvijati upravo u tom pravcu.²² Ggdjegdje datumi Leonardovom rukom pružaju sigurna uporišta ili služe barem kao granične točke. No, pisani i crtani u velikom vremenskom luku (od dvadeset i više godina), *Atlantski manuskript* i Windsorska zbirka traže datiranje svakog pojedinog lista. Možda će buduće antologije radije slijediti spise, negoli svojevóljno spajati srodne teme u nove (od Leonarda još udaljenije) cjeline. Prestrukturiranje, u kritici dopušteno i uobičajeno, zacijelo manje pogoduje tiskanju pod izvornim autorovim imenom.

Neobičan raskorak vlada između golene kritičke bibliografije o Leonardu i skromnog, zapravo marginalnog, mjesta što ga on zauzima u »službenoj« povijesti talijanske književnosti. S jedne strane, impozantna *Bibliografija Vinciana (1493–1930)* Ettorea Verge (objavljena 1931) sa 2900 jedinica (ne tek navedenih, već često ukratko prikazanih s ponekim citatom), zapravo suma višegodišnjeg rada objavljivano u nastavcima u periodičkom zborniku »Raccolta Vinciana«. (Dovoljna brojka da se u mislima predoči njezin progresivni rast i da se zaključi: jedan život, danas, nije dovoljan da se pročita sve što je o Leonardu napisano). S druge strane, nameće se odgovor na prešutno čuđenje zbog kasnog objavljivanja spisa; Vincijeva nezavidna sudbina pisca, nakon što je Renesansa u njemu pozdravila slikara, Barok teoretičara slikarstva, a prosvjetiteljstvo i pozitivizam (na srodnom razmaku) znanstvenika. Oni koji se uspijevaju domoći još neobjavljenih spisa (kao Vasari i Cellini) ili imaju u njih uvid kod tadašnjih posjednika (Lomazzo kod Melzija, naš Faust Vrančić kod Mazzente), ne traže susret s književnikom.²³

Je li tada čudno što povijest književnosti i estetički pristupi slijede liniju takve tradicije, što je Leonardo tako često neshvaćen, uz počasti popisan i otpisan?

Francesco De Sanctis, u svojoj *Povijesti talijanske književnosti* (1870), spominje Leonarda tek dvaput i to u nizu imena (jednom između Ariosta i Michelangela, drugi put između Rafaela i Michelangela); zajednički je nazivnik prvom nabranju »novi naraštaj« (u drugoj polovici XV st.), a drugom »eklekticism«; za Vincija, nikakvih osobnijih

atributa. U poznatim izdanjima Vallardi (talijanske književnosti po stoljećima, na izmaku prošlog) Leonardo prolazi jedva nešto bolje: tri stranice u *Cinkvecentu* Giuseppea Toffanina, manje od jedne (odnosno tek jedna u proširenom izdanju 1938) u *Kvatrocentu* Vittorija Rossija. U okviru *Firentinskih predavanja* (razni autori, 1906), Benedetto Croce – već u jeku autorova otkrivanja – obrće u polemičko poricanje varavi naslov *Leonardo filozof*, ali bez vidljive kompenzacije na književnom planu. Glasovita enciklopedija *Treccani* (1933) posvećuje Vinciju oko 40 stranica s mnogo reprodukcija likovnih djela i manuskripata; u pojedinim odjeljcima govori se o autorovu životu i umjetnosti, o znanosti (napose biologiji) i filozofiji; nigdje o Leonardu kao književniku. Neposredno poslije II Svjetskog rata, Natalino Sapegno (u *Povijesnom nacrtu talijanske književnosti*) kaže: »Stoji za sebe [...]. Njegov lik pripada povijesti umjetnosti i znanosti, prije no književnoj povijesti [...].« Tu misao gotovo doslovno prepisuje Giuseppe Petronio (u *Književnoj djelatnosti u Italiji*) sedamdesetih godina. Tek nešto ranije, u pozamašnom djelu *Kvatrocento i Ariosto* (III tom *Povijesti talijanske književnosti* po stoljećima) Eugenio Garin, vrlo zaslužan zbog drugih radova o Vinciju, ograničava se podnaslovom *Autori traktata, tehničari; Leonardo da Vinci*. U najvećoj monografskoj povijesti talijanske kritike, skupni rad pod nazivom *Kritičari* (1969), Leonardo je citiran 20 puta na oko 4000 stranica, ali njegovo ime u jedva tri navrata (uključujući i likovnu kritiku) navodi autore na prošireno razmišljanje. I najzad, Mario Puppo, autor *Kritičko-bibliografskog priručnika za studij talijanske književnosti* (1970) citira Leonarda samo jednom u nizu imena (između učenjaka, pisaca i umjetnika), za razliku, pogotovo, od 21 autora (od Dantea do Pirandella), povlaštenih s obzirom na detaljnu bibliografiju, a među kojima se nalazi čak i Vincenzo Monti. (Da ne bude nespo-rauma: »čak« upravljamo pjesniku, ne historijski zaslužnom prevodiocu *Ilijade*).²⁴ Iz tog uvida, pojednostavnjenog no dovoljno rječitog, isključena je – zasad namjerno – druga, neprimjetnija i za Leonarda znatno povoljnija linija talijanske književne povijesti (od Girolama Tiraboschija u XVIII stoljeću do Francesca Flore, 1941, i dalje), kao i cjelokupna kritika koja će nam poslužiti, problematski razgraničena, u idućim poglavljima.

Izuzetnosti Leonardova položaja doprinosi – za kritiku očito zbu-njujući – odnos teksta i crteža (ne samo autorova pripadnost *drugim*, točnije *i drugim*, područjima), odnosno spomenuta nedovršenost djela i opusa. No ta je izuzetnost, kažimo odmah, *a priori* preuveličana. U Michelangela (čijim sonetima nitko neće poreći književnu ulogu i vrijednost), riječ i slika često napreduju usporedno: kao kad umjesto prezimena Corvi nalazimo nacrtanoga gavrana ili kad jedan *post-scriptum* na sivoplavom papiru upozorava da se »o božjim stvarima zbori na plavoj pozadini«.²⁵ Leonardov književni *non-finito* uspoređuje se, međutim, s njegovim vlastitim *sfumatom* na crtežima, odnosno s nedovršenim ili propalim slikarsko-kiparskim ostvarenjima i projektima: od *Poklonstva kraljeva do Bitke kod Anghiarija*, od konjaničkog spomenika za Sforzu do, gotovo identičnoga, za Trivulcija; uz stanovit »alibi« zbog učestalog pada ili udaljavanja mecena (Ludovico Moro, Cesare

Borgia *alias* vojvoda Valentino i Giuliano Medici, brat pape Leona X). Korisniji bi, na tom području, bili usporedni primjeri i to književni. Boiardov *Zaljubljeni Orlando* u svojoj biti (ne tek slučajnošću) ostaje otvoren; nedovršena djela Lorenza Medicija ne treba poimence nabrajati; Poliziano prekida rad na *Stancama*, a svojeg *Orfeja*, doduše, završava (po vlasitom priznanju u cigla dva dana), ali se ubrzanje nazire na posljednjim, prema uvodu neravnomjerno zgusnutim, stranicama (kao da se autoru žuri da Euridiku vrati Plutonu i da što prije dovede na scenu bakantice). Htijući, na primjeru Michelangela mogli bismo se najdulje zadržati. U »krhotinama« njegovih pravilnih metričkih oblika kritika tek u najnovije doba počinje uočavati *drugaciju* cjelovitost (a time i »avangardno« Michelangelovo lice, koje pomaže »nepravilnijem« čitanju soneta). U rubriku nedovršenosti upisali bismo i pomično nadahnuće, odnosno odredište, Buonarrotijevih pjesničkih tekstova (učestala dilema: Cavalieri ili Vittoria Colonna). Šira poredbena istraživanja oko Vincija pokazala bi, predvidivo, da takvih primjera ima više.

Leonardistika, napokon, mami posljednju uvodnu riječ. Teorijski, za povijest književnosti, »miniranu« obiljem tekstualnih pristupa u posljednjih pola stoljeća, Leonardo predstavlja (morao bi predstavljati pa je, u protivnom, prilika u toliko propuštenija) jedan od najpovoljnijih predesana. Sam sinkroni pristup autoru čini se nemoguć. Široko i dubinsko poznavanje povijesti njegova proučavanja nameće se kao prvi preduvjet; čak i tada opasnost pogreške vreba sa svih strana. Upravo tako objašnjavaju se životi znanstvenika u cijelosti predani istom cilju ili povraci proučavatelja Leonardu u većim vremenskim razmacima. Premda postepeno ispravlja prethodnike, leonardist je (vjerojatno više no ijedan stručnjak za stanovitog pisca) vezan uz njih dugom i dijakronom svijesću da bez njih ne može. Stoga na tom planu i postoji nevidljivo duhovno zajedništvo.

Ako je analiza nužna da bi se Leonarda shvaćalo (trajni je oblik glagola manje preuzetan), s obiljem instrumentarija i »sirove« građe koja silom prilika ostaje po strani, stalna redukcija u pravcu sinteze nadaje se kao jedini način da bi se o njemu pisalo. Pri čemu svatko može ponoviti s Edmondom Solmijem: »Sve nisam našao, ali sam se mnogo namučio da nađem».²⁶

BILJEŠKE

1 L. Pacioli, *De viribus quantitatis*, *cod.* 250 Sveučilišne biblioteke u Bologni (po M. Baratta, *Curiosità vinciane*, Bocca, Torino, 1905, str. 47); G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino*, u *Vite scelte*, uredila A. M. Brizio, UTET, Torino, 1964, str. 262; *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, uredio R. Du Fresne, Langlois, Pariz, 1701, Ricciardo, Napulj, 1733 (novo, ispravljeno izdanje), uvod bez oznake stranice. Uputa iz manuskripta

B (1 r.): »Ovu knjigu valja čitati sa zrcalom i nikako drugačije (*con un espejo y no de otra manera*), jer je napisana lijevom rukom«.

2. *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento* (prijevod A. Carugo), Feltrinelli, Milano, 1972 (francuski izvor: 1964). Gille spominje Rogera Bacona (str. 38), iz XIII stoljeća, i inženjera Jacoma Fontanu (str. 96), iz XV. Leonardova bilješka *Rugieri Bacon fatto in istampa* (Ar 71 v.) tumači se danas kao preporuka da se tiskaju djela »Doctora Mirabilisa« (što se ostvarilo tek 1592). U prilog Vincijevu skrivanju tajni govorio bi citat iz *Atlantskog rukopisa* (333 v.): *Non insegnare e sarai solo eccellente* (»Ne podučavaj i bit ćeš jedini izvrstan«); riskantno je, ipak, odijeliti ga od projekta ronoca i primijeniti na cijeli opus.

3. G. Antonini, *Perché Leonardo da Vinci scriveva a specchio*, u »Gazzetta medica italiana«, sv. 54, 1903, str. 8 (po E. Verga, *Bibliografia Vinciana* (1493—1930), Zanichelli, Bologna, 1931, II dio, str. 405); M. Baratta, *Curiosità vinciane*, cit. izd; G. C. Bascapè, *La scrittura di Leonardo* (*Noterelle paleografiche*), u »Raccolta Vinciana«, sv. 17, 1954, str. 129—149.

4. »Stenografija«, po C. Pedrettiju, *Le note di pittura di Leonardo nei manoscritti inediti a Madrid*, u R.A., *Lecture vinciane I—XII* (1960—1972), Giunti-Barbera, Firenze, 1974, str. 211. Pogled na kvatrocento u skladu s C. Dionisottijem (*Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967).

5. *Atl* 74 r.b, v.c, *idem* 391 r.a.

6. »Voda privlači sebi drugu vodu, koja s njom se dira [...]«.

7. Upravo tim primjerom koristi se Giuseppina Fumagalli u burnoj polemici protiv Beltramija, u uvodu svoje antologije *Leonardo prosatore*, Albrighi-Segati, Milano—Rim—Napulj, 1915, str. 57 (ali uz drugačiju, danas pogrešnu, oznaku lista: *Atl* 362 r., umjesto 370 r.a). Razilaženja su na dnevnom redu i u novije doba. Dovoljno je usporediti antologijski tekst *Muovesi l'amante* (ili *l'amato?*), *Tr* 6 r., u različitim transkripcijama, katkada pod naslovom *Suggetto colla forma*, što može biti, naprotiv, odozgo umetnuta dopuna tekstu ili odvojena rečenica. Griješi, međutim očito, Bogdan Suhodolski u *Modernoj filozofiji čovjeka* (prijevod P. Vujčić, Nolit, Beograd, 1972, str. 299, kada rečenicu tuđom rukom ... o *Lionardo*, *perché tanto penate?* (»... o Lionardo, zašto se toliko mučite?«), ispisanu uz poznatu mrlju u *Atlantskom rukopisu* (71 r.a), pozajmljuje Vinciju.

8. Prijevod cijelog teksta:

»Ovaj sud je pun vode.

Svevažeci sud.

[Ja].

Prezent: amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.

Imperfekt: amabam. Vući. Preljevati se. Priječiti«.

9. *An C II* 1 r., *An A* 14 r.

10. *Traktat o slikarstvu* postoji u nekoliko, većim dijelom podudarnih, izdanja. Uz citirano Du Fresneovo, značajan je izvor *Codice Urbinate 1270*, po kojem Guglielmo Manzi objavljuje *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci* (*tratto da un codice della Biblioteca Vaticana*), De Romanis, Rim, 1817, a koji također služi Ludwigu (Beč, 1882, Jena, 1909) i Borzelliju. Borzellijevo izdanje (Carabba, Lanciano, 1924) — koje redovito citiramo — najbolje je talijansko (dostupnije u pretisku iz 1966, u sklopu djela Leonardo, *Scritti*, uredio J. Recupero, Editrice italiana di Cultura, Rim; dok našem čitaocu stoji na raspolaganju prijevod V. Bakotić, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1953). Opširniju bibliografiju na tom i dodirnim područjima pruža J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (prijevod F. Rossi), La Nuova

- Italia — Schroll, Firenca, 1977, str. 164—173. Francesco Cardinali, uređivač djela *Del moto e misura dell'acqua di Leonardo da Vinci*, Cardinali, Bologna 1828, poziva se na prethodan izvor (rukopis) iz Biblioteke Barberini u Rimu.
- 11 A. Marinoni, *Leonardo prosatore* (recenzija na istoimeno djelo G. Pontea), u »Italianistica«, br. 3, rujan—prosinac 1977, str. 449.
- 12 »I pričaj i sijeci i čini i kaži, nadodaj u bilješki; »Razjasni te riječi, jer su zamršene; »(ta dva epiteta idu na početak rečenice)«.
- 13 »(Okreni papir i čitaj)«; »... kako rekoh u knjizi o kretanju vode...«; »prisjeti se, kad tumačiš vode; »Razdijeli traktat o pticama u 4 knjige...«; »O redosljedu knjige; »A sada više neću duljiti, jer se u knjizi o glazbalima o tome obilno raspravlja«.
- 14 *An C 13 v. i F 35 r.*
- 15 »Započeto u Firenci u kući Piera Braccia Martellija dne 22 ožujka 1508. A to će biti zbir bez reda izvađen iz mnogih papira, koje sam ja tu prepisao, nadajući se da ću ih potom po redu svrstati na njihova mjesta, po gradivu o kojem oni budu raspravljali; a mislim da mi je, prije no što to dovršim, opetovati jednu te istu stvar više puta; ter me, čitaoče, nemoj kuditi, jerbo su stvari mnoge a pamćenje ih ne može pridržati i reći: to neću napisati, jerbo prije napisah. A da ne zapadnem u tu pogrešku, nužno bi bilo u svakom slučaju kad bih želio prepisivati, a da ne opetujem, da ja mogu pročitati sve prošlo, a navlastito dajući se na pisanje u dugim vremenskim razmacima između jednog i drugog puta«.
- 16 »... a potom ću srediti...«; »I lijepo sredi, jer će djelo drukčije biti zbrkano; »No shvati, čitaoče...«; »... nit ćeš mi se smijati, čitaoče...«; »Molba koju upravljam svojim čitaocima; »... i molim vas sljednike...«; »... nije me spriječila ni škrtost ili nehaj, već jedino vrijeme. Zdravo«.
- Zanimljiva je Leonardova predostrožnost pred eventualnim gubitkom dragocjenih listova (*Atl 214 r. d*): *Vedi doman tutti questi casi e li copia, e poi cancella li originali, e lasciali a Firenze, acciò che se si perdessi quelli che tu porti con teo, non si perda la invenzione* («Pogledaj sutra sve te slučajeve i prepisi ih, a potom precrtaj izvornike i ostavi ih u Firenci, pa ako se izgube oni koje nosiš sa sobom, da se ne izgubi pronalazak»). Druga usputna zanimljivost tiče se Vincijeva recitiranja nekih tekstova. Uputa uz naslov jednog proročanstva (*Atl 370 r. a*) utanačuje: (*Dilla* [objekt: *profezia*] *in forma di frenesia o farnetico, d'insania di cervello*), »(Izreci ga bijesno ili suludo, kao poremećena uma)«.
- 17 »Epitaf / Ako ja nisam mogao izvesti / Ako ja...«.
- 18 »Kada djelo stoji naporedo s naumom, to je tužan znak za dotični naum; a kada djelo nadmašuje naum, to je najgori znak, kao što se zbiva onom tko se divi što je tako dobro djelovao; a kad naum nadmašuje djelo, to je savršen znak [...]«. *Ashburnhamov manuskript I* (33 v.) dijelom proturječi tom razmišljanju: *Somo danno è quando l'openione avanza l'opera* («Najveća je šteta kad misao prestiže djelo»). *Lapsus* ili dilema?
- 19 K. Clark, *Léonard de Vinci* (prijevod E. Levieux i F. M. Rosset), Le Livre de Poche, Pariz, 1967, str. 114; M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, str. 145.
- 20 »Ta će te [knjižica] naučiti kako da oblikuješ prizore [odnosi se na slikarsku kompoziciju s figurama], a kad ti knjižica bude puna, stavi je na stranu i sačuvaj za svoje nakane, pa uzmi drugu i postupi slično [...]«.
- 21 Poznati tekst o morskoj nemani, iz *Arundelova manuskripta*, jedni obilježavaju kao 156 r. (*Commissione vinciana*, Fumagallijeva, Briziova, Ponte),

drugi kao 158 r. (Marinoni, Campana). Samo jedan od brojnih primjera pred kojima se zastaje.

22 G. Ponte, *Leonardo prosatore*, Tilgher, Genova, 1976. Za datiranje su za služni (u tabele uključeni) Calvi, Marinoni, Briziova i Pedretti.

23 Nacrti Leonardova padobrana (*Atl* 381 v.a, *VU* 17 r.) mogli su, prema tome, utjecati na Vrančića. O susretu s Mazzentom, v. predgovor Umberta Fortija u Fausto Veranzio, *Machinae Novae*, Ferro, Milano, 1968, str. 21–22. (Fortiju se omakla, međutim, poprilična pogreška: Mazzenta neće biti prvi Vincijev biograf, jer su već do njegova rođenja 1565. postojale barem tri biografije, uključivši i Vasarijevu). Što se tiče »našeg« autora i pronalazača, nije naodmet ime kolekcije u kojoj se reprint pojavljuje: *Classici italiani del pensiero scientifico*. (Tko prije...). Peterojezično Vrančićevo djelo (na latinskom, talijanskom, španjolskom, francuskom i njemačkom), u kojem nema materinskog hrvatskog ni mađarskog (kao u komparativnom rječniku), navodi nas ipak na zaključak da su latinski i talijanski pokrivali potrebe predvidivih dalmatinskih, odnosno hrvatsko-ugarskih, čitatelja.

24 Redom: F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Sansoni, Firenca, 1965, str. 362, 370 (u prijevodu I. Frangeša, *Povijest talijanske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1955, str. 301, 308); *Il Cinquecento*, u *Storia letteraria d'Italia*, uredio G. Toffanin, Vallardi, Milano, 1935 (novo izd.), str. 266–269; *Il Quattrocento*, uredio V. Rossi, *idem*, 1938 (novo izd.), str. 145–146; B. Croce, *Leonardo filosofo*, u R. A., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, zatim u *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari, 1927, str. 207–232; E. C. (E. Carusi), *Leonardo da Vinci*, u *Enciclopedia italiana (Treccani)*, Rizzoli, Milano, 1933, XX (ite-let), str. 859–897; N. Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenca, 1948 (14. izd.), str. 175; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palumbo, Firenca, 1977 (novo izd.), str. 210 (»Blizak Albertiju, štoviše premoćniji od njega po višestranjoj raznovrsnosti interesa, bio je Leonardo da Vinci, koji međutim zauzima vodeće mjesto ne u književnoj već u umjetničkoj i znanstvenoj djelatnosti«); E. Garin, u R. A., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, III tom u *Storia della letteratura italiana*, uredili E. Cecchi i N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1966, str. 279–286; *I Critici (Storia monografica della critica moderna in Italia)*, uredili A. M. De Tuddo, U. Frangapane, G. Giobbio, A. Mazzotti i A. Sacchetti, Marzorati, Milano, 1969, I–V; M. Puppo, *Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, SEI, Torino, 1970 (11. izd.), str. 165.

Što bismo tek rekli za Vinka Lozovinu (*Povijest talijanske književnosti*, Tiskara hrvatskog katoličkog tiskovnog društva, Zagreb, 1909, I dio, str. 373–374): »Dva najslavnija umjetnika svoga vremena, arhitekt Bramante i slikar Leonardo da Vinci, borave na Morovu dvoru. Glavna je njihova svrha dobit, a podesna sredstva za to — laskanje i ulagivanje: oni slave svoje moćne gospodare, zabavljaju njih i njihovo visoko društvo. Kazalište je steklo osobitu ljubav te čeljadi...« itd.? Po *Enciklopediji Leksikografskog Zavoda*, Zagreb, 1968, IV, str. 58, Leonardo da Vinci je »tal. slikar, kipar, graditelj i učenjak«.

25 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, uredio E. Barelli, Rizzoli, Milano, 1975, str. 259, 234. Između ostalih, vrijedi pogledati i str. 41, 61.

26 E. Solmi, *Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci*, u *Scritti vinciani*, La Nuova Italia, Firenca, 1976 (reprint), str. 2.

LEONARDOVA BIBLIOTEKA, LATINSKI, HUMANIZAM

Prijelaz triju područja, nezaobilaznih za ocrtavanje Leonardove kulture, nameće se onome tko u autorovu opusu želi tražiti književnika. Slijedi, dakle redom, naš osvrt na Vincijevu biblioteku, na njegov odnos prema latinskom i humanizmu i (zatim zasebno) na mnogo kompleksnije pitanje izvora i poetike. Tek nakon takvih metodoloških razgraničenja otvara se – stupnjevitim primicanjem – put prema onim idućima: između znanosti i književnosti, odnosno (dalje) između proze i poezije. Napokon, svjedočanstva o pjesničkom aspektu Leonardova djela učvršćuju polazište i služe kao most prema samim tekstovima.

Autorov vlastoručni popis knjiga iz *Madridskog rukopisa II* (2 v., 3 r. i v.) zacijelo je jedan od najpoticajnijih doprinosa leonardistici tijekom posljednjih nekoliko desetljeća. To se očituje u radovima nekoliko učenjaka (Reti, Maccagni, Chioatto, Marinoni), zaredalim od 1968. naovamo.¹ Otkriće donosi dvostruki pomak, s obzirom na dokumentaciju i interpretaciju. Uspoređen s jedinim analognim popisom u *Atlantskome rukopisu* (210 r.), na kojem se prethodno zasnivaju proučavanja, »novi« znatno podiže fond Leonardovih posjedovanih naslova: 116 prema ranijih 40 (većim dijelom uključenih, izuzev 8 koji su u međuvremenu iščezli). Kronološki raspon između dvije liste iznosio bi otprilike deset godina (datira se uglavnom oko 1493–1495 prva, a oko 1503–1505 druga).² Dok u ranijem dokumentu prevladavaju humanističke oblasti (književnost, povijest, religija, epistolari, latinske gramatike...), u kasnijem vidljivo preteže znanost (aritmetika i geometrija, medicina, filozofija prirode, astronomija, zemljopis, arhitektura...), no raste i broj latinskih priručnika. Bibliografsko identificiranje nije nimalo lako ni posve konačno, jer Leonardo često navodi ime autora bez djela, odnosno ime djela bez autora. Evo primjera za oba slučaja. Ne zna se koji se naslov podrazumijeva uz Petrarca (s prvog popisa), dok bi autor knjige *Spera mundi* (zapravo *Sphaera mundi*, s drugog, na prvom samo *Spera*), po mišljenju Retija i Marinonija, bio Johannes Sacrobosco, a ne Goro (Gregorio) ili njegov brat Leonardo Dati, kako pretpostavlja Dionisotti, očito imajući u vidu završetak (i odgovarajuća tumačenja) Vincijeve *Pohvale suncu* (*Lalde del sole*; F 5 r., 4 v.): *la Spera e Marullo lalda[n] con molti altri esso sole*.³ No što bismo tek rekli za posve općenite naslove kao *Veliki herbar* (*Erbolaio grande*)? U trećem slučaju, znajući i autora i djelo, preostaje da se utvrdi izdanje kojim se Leonardo služi. Ništa manje no osam puta tiskana Priscijanova latinska

gramatika (*Plisciano gramatico*, s drugog popisa), u Mlecima između 1470. i 1500, prije je prosječan, no izuzetan primjer.⁴

Na temelju prvih 40 naslova (točnije 39, vodeći računa o jednom koji se zabunom ponavlja, ako nisu u pitanju dva Filelfa), Gerolamo D'Adda, do anonimnosti skroman pionir u proučavanju Leonardove biblioteke (*Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, 1873), još može povjerovati da se nalazi pred cjelovitim katalogom.⁵ Ispravno, međutim, sumnja Solmi, ukazujući na odsutne Leonardove učitelje s područja znanosti i filozofije: Aristotela, Euklida, Ptolomeja i druge. Madridski popis (dopunom imena) potvrđuje tu a, razdiobom u dva dijela, i drugu Solmijevu pretpostavku: naime, o knjigama za Leonarda trenutno suvišnim – ne neophodnim ni najvažnijim – koje su stoga ostavljene u Firenci prije nekog putovanja (u Rim, Napulj ili Francusku).⁶ Leonardov podsjetnik dijeli se na 102 knjige zatvorene u škrinji (*ricordo de' libri ch'io lascio serrati nel cassone*) i 14 u drugoj škrinji u nekom samostanu (*In cassa al munistero*); vjerojatno je riječ o samostanu S. Maria Novella u Firenci, gdje Vinci stanuje 1504, naime u vrijeme slikanja kartona za *Bitku kod Anghiarija*.⁷ U svjetlu navedenih opaski, oprez bi nalagao da se ni madridski popis ne prihvati kao konačan (možda ni kao završen), čak i da (još uvijek) ne nedostaju imena poput Dantea ili Jordanusa Nemorariususa (srednjekovnog autoriteta s područja mehanike, točnije škole *de ponderibus*), što ih spisi spominju na drugim mjestima. U barem još tri smjera Leonardova kultura znatno premašuje njegove djelomične kataloge knjiga. Područje *tudih manuskripata* (koji i te kako kolaju u drugoj polovici XV stoljeća) neistraženo je i gotovo neprovjerljivo. O posuđivanju *tudih knjiga* govore autoimperativi u stilu *cerca, to', tolli, vedi, fa tradurre* ..., tako učestali u Leonarda da ih nije potrebno locirati, zatim napomene o vlasnicima traženih djela, obilaženje knjižara i utvrđeno posjećivanje knjižnica u Marcama (u jeku Borgina pohoda, *Di primo d'agosto 1502 a Pesaro la libreria*; L unutrašnja str. stražnjih korica) i u Firenci (*Libreria di S. Marco. Libreria di S. Spirito*; Atl 120 r. d).⁸ Preostaje naposljetku *usmena predaja*, vrlo raširena osobito u Firenci. Filozofskim predavanjima učeno Bizantinca Argiropula, prevodioca Aristotela, kojima Vinci vrlo vjerojatno prisustvuje (v. *Messer Giovanni Argiropulo*; Atl 12 v. a), pridodali bismo – gotovo sa sigurnošću – i predavanja Cristofora Landina (barem ona o Petrarki i Danteu), koja mladi Leonardo također može pratiti prije prvog odlaska u Milano (1482). (Landinov prijevod Plinija – *Plinio*, na oba popisa – najopćenitiji je prilog toj pretpostavci; one skrivenije odlažemo uglavnom do razmatranja o Vincijevim izvorima i poetici).⁹ Uz podrazumijevanje takvih proširenja, naličje uvida u lektiru očitovalo bi se – restriktivno – u tome što Leonardo poneka latinska djela, koja navodi, ne umije čitati bez velikog napora ili pomoći prijatelja.

Primjećuje se da, u cjelini, književnost nije u Leonarda posebno obilno zastupljena. Ezop (u prozi i stihovima, tri izdanja, jedno na francuskom), Ovidijeve *Metamorfoze* i pisma, Lukan, Petrarca, *Morgante* Luigija Pulcija, uz *Bibliju*, *Psalm*e i sv. Augustina, predstavljaju

u vremenu siguran oslonac. No soneti Burchiella i Gasparrea Viscontija (Visconti kao jedinstvena lombardska dopuna toskanskom ukusu i obrazovanju), *Manganello* (u neku ruku nastavak Boccacciova *Corbaccia*), epistole Filelfa i Luke Pulcija (Luigijeva brata), *Driadeo* i *Ciriffo Calvaneo* ovog potonjeg, didaktična poema *Acerba* (od lat. *acervus*, hrpa različite građe) spaljenog »heretika« Cecca d'Ascolija ili *Novellino* Masuccia Salernitana i slična manja djela zaokupit će tek super-specijalista. No je li nesrazmjern lektire u korist znanosti (gdje se, u datom slučaju, ne zaboravimo, ubraja i Leon Battista Alberti, s madridskog popisa) zaista dovoljan da se Leonarda pisca potisne u drugi plan?

Zanimljiv primjer, premda na razmaku nekoliko stoljeća, podupire niječan odgovor. Nedavno proučavanje i objavljivanje Rimbaudove korespondencije u doba boravka u Adenu pruža dragocjene podatke o pjesnikovim narudžbama knjiga iz Francuske (između 1880. i 1885). *Desiderata* uglavnom pripadaju hidraulici, brodogradnji, rudarstvu, zidarstvu, poljoprivredi, šumarstvu, telegrafiji, geodeziji, trigonometriji, metalurgiji, industrijskoj kemiji i topografiji; uz to rječnici i jedan jedini naslov iz oblasti književnosti i religije: »najbolji francuski prijevod Korana« (uz poželjan paralelni izvornik). Kao da se već čuje primjedba: je li umjesno isticati Rimbauda nakon njegova napuštanja pjesništva? Epistolar uvjerljivo opovrgava uvriježeno mišljenje: pisma su često model poezije u prozi, a *Izvjestaj iz Ogadina* zacijelo prvi među njima.¹⁰

Dok mnogi s udivljenjem zastaju pred Vincijevom lektirom (od Duhema do Chastela i Jaspersa, ne citirajući već spomenute), Eugenio Garin govori o »kulturi stvorenoj od kompilacija na pučkom jeziku« i o razini »uglavnom niskoj i arhaičnoj« za drugu polovicu XV stoljeća.¹¹ Motreći jednim okom Rimbauda, pitat ćemo se naprotiv: tko kasni a tko prethodi? Znalac poput Garina (naklonjen latinistima) u sklopu epohe, međutim, ima pravo: nitko iz humanističkoga kruga ne spominje, a kamoli hvali, Leonarda. Posuđujući stilem što ga psihoanaliza poklanja običnom govoru, utvrdit ćemo da je područje latinskog vjerojatno jedino na kojem Vinci nepopravljivo osjeća kompleks »inferiornosti«. Mora ga taj pogađati i subjektivno i objektivno. U prvom slučaju prizivamo ne samo umove poput Ficina, Poliziana i Pica della Mirandola, već i Vincijeva univerzalnog prethodnika Albertija, sposobnog da svoj traktat *De pictura* napiše na latinskom (1435) i da ga iduće godine prevede na talijanski (štoviše kritika je sve sklonija da tu varijantu smatra drugim izvornikom); i Ludovico Moro navodno je vrstan latinist; a poneka dama s njegova dvora (premda vrlo izuzetna), kao Cecilia Gallerani, piše, ako je vjerovati Bandellu, stihove na latinskom i talijanskom.¹² Smatra se da Leonardo intenzivira učenje latinskog upravo u Milanu, već kao četrdesetogodišnjak, naime oko 1494.¹³ Objektivno, dva kronološki i programatski udaljena stajališta omedit će epohu oko Vincija. Na samom početku XV stoljeća njegov imenjak Leonardo Bruni Aretino zgraža se nad »brodolomom svake misli«, nad »velikom nestašicom obrazovanih ljudi« i, napokon, nad onima »koji ne samo da ne znaju grčki, već dovoljno ni latinski« (*quibus nedum graecae, sed ne latinae quidem litterae satis cognitae sunt*). Na udaru Brunija nalazi se i Dante, sa si-

gurnošću odbačen kao jezični autoritet (*certe latinitas defuit*) nakon čitanja njegovih latinskih pisama.¹⁴ Da problem ostaje aktualan još tri desetljeća poslije Vincijeve smrti (i unatoč Bembovu kodificiranju talijanskog), potvrđuju *Besjede bačvara Giusta* (1548) Giambattiste Gellija. Pučka toskanska podloga spaja tog pisca s Leonardom; i biografski, biti načitani (renesansni) postolar kao Gelli ili *omo senza lettere* (*Atl* 119 v. a), izašao iz Verocchiove radionice, vrlo je slično.¹⁵

»DUSA. [...] Nije li pučki jezik isto tako pogodan da očituje svoje pojmove kao i latinski i ini što se drže valjanima?

GIUSTO. Kao što znadeš, ja o tome nemam mnogo obavijesti i ne znam ti odgovoriti: ali čujem od tih modernih učenjaka da nije.

DUSA. Giusto, to je jedna od onih stvari na koje ih nuka zavist [...]. Sada kad vide da se latinska književnost raširila ponešto više no što je bilo u običaju, počinju ti oni besjediti da tko ne zna grčki ne zna ništa. [...].

GIUSTO. [...]. Eto ona mi zbori da čovjek može biti mudar i učen i ne znajući grčki i latinski; no tako što da ja rečem ovim mudrim učenicima, ulovili bi me ko sovuljugu. Što se mene tiče, ja ipak nikad nijesam čuo da čovjek može biti mudar na pučkom, već uprav lud; nit sam ikad video da se nekog mnogo štovalo, ako ne zna gramatiku: ter joj neću ja povjerovati.

DUSA. [...]. Dosta mi je zasad da ti utuviš da ne čine jezici ljude učenima, već znanosti; i da se jezici uče da bi se stekle znanosti koje na njima postoje».¹⁶

Leonardo do grčkog, po svemu sudeći, ni ne dopire: poneki netočno prepisan citat u *Atlantskome manuskriptu* (95 v. a) ispravlja druga ruka. Latinske paradigme (u manuskriptima *H* i *I*) i dugački popisi talijanskih riječi često učenog podrijetla (oko 8000 samo u *Trivulcijevu manuskriptu*) dovode svojedobno do smjelih teza: o Vincijevu projektu talijanske gramatike, odnosno latinsko-talijanskog rječnika. Marinoni, međutim, uvjerljivo dokazuje podrijetlo sveukupnog materijala (nastalog na marginama učenja) i svodi interes za njega na pravu mjeru.¹⁷ Desetak gramatika, rječnika, retoričkih i drugih djela na latinskom i prijevoda na talijanski, kojima se služi, dovoljno je da zaokupi Leonarda; vjerojatno i da mu predoči granice preko kojih ne može čovjek *drugačijeg* obrazovanja, inače navikao da, htijući, brzim informiranjem, shvaćanjem i pronalascima začas bude pri vrhu svake umjetnosti, znanosti ili tehničkog umijeća. Čak i citati na latinskom, koje Vinci prepisuje, podosta su rijetki i kratki; nešto su brojniji, naprotiv, i nedvojbeno značajniji njegovi vlastiti prijevodi. Usporedba tri takva teksta s (uglavnom ranije poznatim) Ovidijevim predlošcima navodi Angelu Minicucci (1953) da, ne precjenjujući Leonardov latinski, istakne autorovo nadilaženje školske vježbe i njegovu sklonost prema klasicima.¹⁸ Za nas, takva kulturološka afirmacija prije govori o Vincijevu duhu nego li o (diskutabilnom) filologu u istoj osobi, a tekst o dvaput otetoj

Heleni (najprije od ljudi, potom od vremena – *Metamorfoze*, XV, 232–236), kao središnji primjer, više zadire u oblast Leonardovih preradbi, ne isključujući u navedenom slučaju (*Atl* 71 r. a) ni sentimentalnu korespondenciju s čuvenom mrljom na istoj strani lista. Ipak, upotreba gerundiva, infinitivnih konstrukcija, epiteta ispred imenice, kao i tragovi u leksiku, svjedoče o utjecaju latinskog na Leonardov opus. Neobičan prodor učenog u pučko. Na zasebnim je istraživanjima da tom utjecaju naznače opseg izvornosti, odnosno udio posrednika (imajući u vidu talijansku prozu od Boccaccia do Albertija).¹⁹ Ako izostaju rezultati, za Leonarda uobičajeni, preostaje htijenje iz anatomskih spisa (*An B* 4 v., uz opis vrata): *Questa dimonstrazione è tanto necessaria a' buoni disegnatori, quanto alli boni gramatici la dirivazione de' vocaboli latini* [...].²⁰ Posve u skladu s Landinovom preporukom iz uvodnog predavanja o Petrarki (1467–1470?): »Vidi se da svatko htijuć obogatiti ovaj jezik [tj. talijanski] valja da svaki dan, ne sileć prirodu, latinske riječi izvodi i privodi našem govoru« (*bisogna ogni dì da' latini vocaboli, non sforzando la natura, derivare e codurre nel nostro idioma*).²¹

Područje latinskog (i grčkog) jezika nije, međutim, jedino koje Leonarda razdvaja od suvremenih mu filozofa i filologa. Mitologija na pr. za humaniste sveprisutna, uspijeva tek okrnuti Vincija. Jedan od njegovih opisa potopa, namijenjen likovnoj razradi, a u kojem se pojavljuju Neptun i Eol (*G* 6 v.), nadahnut je možda Pulcijevim *Morganteom* (XIV, 69); Plutonov »Raj« otvara se samo na scenografskim skicama (*Quando s'apre il paradiso di Plutone* ...; *Ar* 231 v.) za avangardnu, ali čini se nikad ostvarenu, izvedbu Polizianova *Orfeja*; Herkulu vraća lik tek etimologija antičkog naziva za Gibraltarska vrata (*Lei* 31 r.); naposljetku, iz *Venerina kraljevstva*, teksta posve literarnog (*Regno di Venera*; *W* 12591 v.), odsutna je upravo protagonistkinja a krajolik, sušta suprotnost idiličnom utočištu (Petrarke, Poliziana, Lorenza Medicija i Francesca Colonne) predočava apokaliptične brodolome i pobješnjela počela. Prema kršćanskoj mitologiji jedva da se Leonardo odnosi s dužnim (reklo bi se formalnim) poštovanjem. Razmatranje o duši, koja se genetički prenosi s tijelom (*An C* IV 10 r.), prekida skok u stranu: *... e il resto della difinitione dell'anima lascio nelle menti de' frati, padri de' popoli, li quali per ispirazione san tutti li segreti. / Lascia star le lettere incoronate, perché son somma verità*.²² Sumnja (upravo pod naslovom *Dubitazione*; *Atl* 155 r. b) u »opći« karakter potopa u Nojino doba, što ga opisuje *Biblija*, zasniva se na navođenju »prirodnih razloga« (hidrografskih, a drugdje i geoloških) kojima Vinci, sklon auto-nadmetanju s *pro* i *contra*, ne nalazi protudokaza, osim čudom: *onde bisogna per soccorso di tal dobitazione chiamare el miracolo per aiuto, o dire che tale acqua fu vaporata dal calor del sole*.²³

Pozivanje humanista na autore (točnije: autoritete) i Leonardovo pozivanje na prirodu prikazuje se danas, unatoč čvrstim argumentima, katkada odviše polarizirano. Vinci, doduše, započinje jedan svoj *proemium* izričitoj distinkcijom: *Se bene, come loro, non sapessi allegare gli autori* ... (*Alti* 117 r. b); citiranje autoriteta pripisuje memoriji a ne

pronalazačkom duhu (*Atl* 76 r. a); ističe drevnost stvari spram književnosti (*Lei* 31 r.); djela prirode smatra nedostupnijim od pjesničkih djela (*Madrid I* 87 v.); riječima u više navrata suprotstavlja stvari: *I' ho tanti vocaboli nella mia lingua materna, ch'i'm'ho più tosto da doler del bene intendere le cose, che del mancamento delle parole* (*An C II* 16 r.).²⁴ (No taj posljednji citat ponešto proturječi autorovim dugačkim popisima leksika ili se pak, s obzirom na sigurno kasniji datum, nameće kao zaključak nakon obavljena posla). Ističe se, nadalje, kako Leonardo samo jednom, i to u *Traktatu o slikarstvu*, raspravljaajući o naborima na odjeći, preporuča oponašanje Grka i Latina (*IV*, 521). Primjer, tobože osamljen, dobiva na težini sa slijedećima koje mu pribraja: pozivanje na prethodnike u već citiranom zaključku *Pohvale suncu* (*F* 5 r., 4 v.); tvrdnja da je oponašanje drevnih predložaka hvale vrednije od oponašanja modernih (*Atl* 147 r. b); polemička obrana tradicije: *Contro alcuni commentatori che biasiman li antichi inventori donde nasceron le grammatiche e le scienze, e fansi cavalieri contro alli morti inventori* (*F* 27 v.); »proročanstvo« o knjigama koje poučavaju dobrom umiranju (*precetti utili al ben morire*; *Atl* 370 r. a); kao i nagovor da se poslušaju riječi pokojnih: *leggere le bone opere e osservarle* (*I* 64 r.).²⁵ Jedan paragraf *Traktata* (*I*, 28) načelno polemizira s pjesnikom (očito humanističkim), alegorijskim preprodavačem tuđe robe na sajmovima.²⁶ Zanimljivo je kako Leonardo istu negativnu alegoriju obrće sebi u korist – kao metodološko opravdanje ne protiv, već radije na rubu tradicije – u tekstu koji, zbog važnosti, vrijedi citirati integralno: *Vedendo io non potere pigliare materia di grande utilità o diletto, perché li omini innanzi a me nati hanno preso per loro tutte l'utili e necessarie teme, farò come colui il quale per povertà giugne l'ultimo alla fiera, e non potendo d'altro fornirsi, piglia tutte cose già da altri viste e non accettate, ma rifiutate per la loro poca valitudine. Io questa disprezzata e rifiutata mercanzia, rimanente de' molti compratori, metterò sopra la mia debole soma, e con quella, non per le grosse città, ma povere ville andrò distribuendo, pigliando tal premio qual merita la cosa da me data* (*Atl* 119 v. a).²⁷

Ponegdje, tekstovi skrivaju učene konotacije koje s vremenom blijede; kada Leonardo na pr., suprotstavljajući sebe pronalazača nepronalazačima, tvrdi da su ovi *trombetti e recitatori delle altrui opere* (*Atl* 117 r. b), ne radi se samo o »trubačima i recitatorima tuđih djela« doslovno, nego aluzivno (a to komentarima izmiče) i o vlastitom imenu Trombetta, oličenju polemičnosti među scotistima.²⁸

Promatrati, napokon, prirodu u oporbi prema autorima, znači ne voditi računa o Leonardovim *autorima prirode*. Imena Plinija Starijeg, Lukrecija, Ovidija i Albertusa Magnusa prva su na ustima. Mnoge predodžbe o Zemlji i njenim počelima duguju se aristotelovskoj tradiciji, dok se dinamično dvojstvo straha i želje (*paura e desiderio*) – strano humanizmu kakav poznajemo – u Vincijevoj spilji (*Ar* 155 r.), nadovezuje na spilju poznatu iz Platonove *Republike* (*VII*, 514–517) što, dakako, ne isključuje ni izravno speleološko iskustvo. Učenik iskustva, kako za sebe kaže (*Atl* 191 r. a), Leonardo da Vinci više iznenađuje odklonom no

pomanjkanjem lektire: umjesto jednih Latina (Vergilije, Horacije, Ciceron) drugi; umjesto Rima u prvom planu, spoj antičkog i srednjovjekovnog, dakle »barbarskog« (bio to susret s Grcima, Bizantom, Parizom ili arapskom mišlju).

Opreka stvari-riječi također zahtijeva dopunu; ne između književnosti i stvarnosti (kako bi se u prvi mah pomislilo), već unutar književnosti same. *Omo senza lettere* (u strogo humanističkome smislu i također odvojen od »obaveznih« Latina), Michelangelo, premda se tako ne naziva, tuži se Berniju na svoj stih »ne zanatski, nezgraplan i grub«, iste 1534. godine kada Berni uzdiže Michelangela u svojoj antipetrarkističkoj i antibembističkoj polemici: »on zbori stvari, vi zborite riječi« (*e' dice cose, e voi dite parole*).²⁹ Premda se za Leonarda problem postavlja ranije i u svoj širini (naime, renesansna svestranost prema humanističkoj specijalizaciji), ne bismo ga posve izuzeli iz književno-povijesnoga tijeka dviju linija: danteovske i petrarkističke; a ta nas natuknica (već podalje od biblioteke i latinskog) vodi nadomak izvora.

BILJEŠKE

1 L. Reti, *Two unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid*, u »The Burlington Magazin«, veljača 1968, str. 81 i dalje (po A. M. Brizio, *Presentazione dei codici di Madrid*, Giunti-Barbera, Firenca, 1975, str. 19); od istog autora osobito *La biblioteca di Leonardo*, u Leonardo da Vinci, *I codici di Madrid*, uvod i komentar L. Reti, Giunti-Barbera, Firenca, 1974, III, str. 91—109; C. Macagni, *Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: L'elenco ai fogli 2v-3r del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid*, u *Lecture vinciane I—XII*, str. 275—307; A. Chioatto, diplomatska radnja (po Marinoniju »izvršna«); A. Marinoni, *I libri di Leonardo*, u Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, Rizzoli, Milano, 1974 (novo prošireno izd.), str. 239—257.

2 Podrobnije datiranje za *Atl* 210 r: 1490—1492, po Briziovoj; približno 1493, po Retiju; približno 1495, po Steinitzovoj; 1495—1497, po Pedrettiju; za *Madrid II* 2v., 3r. i v: 1503—1504, po Marinoniju; 1503—1505, po Briziovoj i po Pedrettiju; 1505, po Maccagniju.

3 L. Reti, *La biblioteca di Leonardo*, cit. izd., str. 103; A. Marinoni, *I libri di Leonardo*, cit. izd., str. 249; C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, u »Italia medioevale e umanistica«, br. 5, 1962, str. 188. Leonardo: »Kugla i Marullo i ini jošte hvale to sunce«. O *Pohvali suncu*, v. C. Vasoli, *La lalda del sole di Leonardo*, u *Lecture vinciane I—XII*, cit. izd., 327—350, gdje se kao autor citirane *Kugle* (puni naslov *Libro della Sfera*, po Marinoniju) spominje jedan od Datija. Na interpretaciju ne utječe identificiranje Sacrobosca u Leonardovoj biblioteci, u toliko što njegova *Kugla* ne sadrži nikakvu »pohvalu suncu« (što je utvrdio još Solmi). Negromantski komentar Sacroboscu napisao je Cecco d'Ascoli. Dok Vasoli zapaua Leonardove podudarnosti s Datijem (slavljenje sunca), C. Luporini (u *La mente di Leonardo*, Sansoni, Firenca, 1953, str. 52) ističe razlike: Leonardovu panteističku i naturalističku

težnju prema Datijevu didaktičkom prijekoru zbog poganskog izdizanja Sunca iznad »pravog Stvoritelja«. Marullo je Michele Marullo, napuljski humanist, rodom iz Bizanta, Leonardov suvremenik. »Ini« bi mogli biti Marsilio Ficino i njegov učenik Francesco Cattani da Diacceto.

4 L. Reti, cit. izd., str. 97.

5 Izd. Bernardoni, Milano, svega 75 primjeraka izvan prodaje. D'Adda se poziva na list 207 r. (očito po prethodnom numeriranju). Ime autora navodi E. Verga, u *Bibliografia Vinciana*, cit. izd., I, str. 223, a zatim i drugi.

6 E. Solmi, *Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci*, u *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 331—334.

7 Utanačenje se duguje L. Beltramiju, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, str. 136—137 (po C. Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*, Barbera, Firenca, 1968, str. 58). Jedan list *Atlantskog manuskripta* (247 r.a), ispisan u Firenci, potvrđuje izradu dviju škrinja (*Fa fare 2 casse...*) i prodaju svega nepotrebnog (*Vendi quel che non si può portare*); no Vinci se inače služi i putnim škrinjama (*Fa fare 2 casse da soma*), kako proizlazi iz anatomske spisa (*An C II 22 v.*) sigurno nastalih u Milanu (u istom kontekstu naputaka spominju se, naime, autorov vrt i slikar Boltraffio). Leonardov madridski popis dopunjuje, međutim, i podatke o njegovu vlastitu opusu. Kao 108. naslov navodi se *Libro di mia vocaboli* (*Knjiga mojih riječi*, u drugoj škrinji, možda *Trivulcijev manuskript*, datiran između 1487—1490, što bi značilo da je autor, u doba sastavljanja popisa, bio već vrlo udaljen od prikupljanja leksikografskog materijala). Manja lista na posebnoj stranici (3 v.) mogla bi se također odnositi na Vincijeve spise: spominje se 25 »malih knjiga«, 2 »vrlo velike«, 16 »većih«, 6 »u pergameni« i 1 »u zelenom uvezu od divokoze« (s netočnim ukupnim zbrojem 48 umjesto 50). U pergamentu je danas uvezan niz manuskripata (*A, B, G, I, Trivulcijev* i sva tri *Forsterova*), a neki drugi u kožu (ali ne zelenu).

8 Leonardo: »traži«, »uzmi« (dva oblika), »vidi«, »daj prevesti«. Vrijedi za-bilježiti kojom pozornošću autor prati sudbinu uočenog izdanja: *Archimede è intero appresso al fratello di monsignore di Sant'Agata in Roma; disse averlo dato al fratello, che sta in Sardinia; era prima nella libreria del duca d' Urbino; fu tolto al tempo del duca Valentino* (»Cijeli se Arhimed nalazi kod brata prečasnoga gospodina iz Sv. Agate u Rimu; kaže da ga je dao bratu koji živi na Sardiniji; nalazio se prije u knjižnici urbinskog vojvode; odnesen u doba vojvode Valentina«; *Atl* 349 v.f). O studioznom čitanju svjedoče, napose, Vincijeve bilješke na primjerku jednog traktata (danas u Biblioteca Laurenziana u Firenci), kojem je autor Francesco Martini, sin Giorgia. (Ulogu ovog potonjeg u povijesti znanosti i tehnike opširno obrađuje B. Gille, u *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, cit. izd.). Bilješke u cijelosti reproducira Solmi, u *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 62—63.

9 O Argiropulu, v. E. Garin, *Donato Acciaiuoli cittadino fiorentino*, u *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1973 (1. izd. 1954), str. 199—267. Najdragocjeniji suvremeni izvor za proučavanje Landina pruža R. Cardini, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenca, 1973, s kritičkim pretiskom nekoliko tekstova. Na drugom Leonardovu popisu knjiga nalazi se i anonimna zbirka obrazaca za sastavljanje pisama (*Formulario*, točnije *Formulario di pistole*); po Retiju i Marinoniju, Landino je prvi od dvojice autora koji mogu doći u obzir.

10 G. Macé, *Rimbaud 'recently deserted'* (I), u »La Nouvelle Revue Française«, br. 303, 1. travnja 1978, str. 56—69 (u povodu objavljivanja Rimbaudovih pisama u izd. Plejade).

- 11 P. Duhem, uvod u *Études sur Léonard de Vinci (ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu)*, Hermann, Pariz, 1906, str. 6 (»...čovjek brzo priznaje da je on mnogo čitao«); A. Chastel, *Léonard et la culture*, u R. A., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle (Colloques internationaux)*, Centre de la recherche scientifique — Presses universitaires de France, Pariz, 1953, str. 253 (»Leonardo je dakle pročitao sve što je mogao pročitati pravi Firentinac«); K. Jaspers, *Leonardo filosofo* (prijevod F. Masini), Philosophia, Firenca, 1960, str. 94 (»Bio je veliki čitač«); E. Garin, u R. A., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, cit. izd., str. 281.
- 12 O Albertiju napose predgovor C. Graysona, u Alberti, *De pictura*, Laterza, Bari, 1975, str. 5—41; M. Bandello, *Tutte le opere*, uredio F. Flora, Mondadori, Milano, 1966 (4. izd.), I dio (novele), posveta uz I, 22, str. 263.
- 13 K. Clark, cit. izd., str. 115; C. Maccagni, cit. izd., str. 295.
- 14 L. Bruni Aretino, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus* (tal. Pier Paolo Vergerio; oko 1401), u *Prosatori latini del Quattrocento*, uredio E. Garin, Einaudi, Torino, 1976 (1. izd. Ricciardi, Milano—Napulj, 1952), str. 58, 68—70. U Polizianovim *Stancama* (*Stanze*, XLIV) »ptičica svaka na svom latinskom pjeva«, gdje je »latinski« sinonim — kao i u Dantea, ali etimološki dovoljno indikativan — za »jezik« (A. Poliziano, *Poesie italiane*, uvod M. Luzi, komentar S. Orlando, Rizzoli, Milano, 1976, str. 54).
- 15 Toliko puta citiran izraz *omo senza lettere* (u *proemiumu* koji počinje riječima *So bene che, per non essere io litterato...*; »Dobro znam, stoga što nisam literat...«) ne označava čovjeka lišena naobrazbe, već *klasične* naobrazbe (»litterat« znači i »gramatičar«). Za bačvara Giusta, Gelli u uvodu svojeg djela tvrdi da »bijaše vrlo prirodan čovjek, i premda bez knjištva (*sebbene non aveva lettere*, tako iskusan, zbog poodmakle starosti, ter mu um bijaše vrlo razložen« (*Ragionamenti di Giusto bottaio*, u *La Circe e i capricci del bottaio*, Sansoni, Firenca, 1956, reprint iz 1897, str. 149).
- 16 G. Gelli, cit. izd., str. 188, 189—190, 197—198, 202. Termin »gramatika«, u talijanskoj tradiciji (još od Danteove *De vulgari eloquentia*) predstavlja sinonim za (klasični) latinski.
- 17 A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Castello Sforzesco, Milano, 1944, I dio, gdje se definitivno odbacuju hipoteze L. Morandija, koje dovodi u sumnju već Solmi (*Niccolò Perotti, Luigi Pulci e gli studi autodidattici di Leonardo da Vinci nella lingua latina e italiana*, u »Rivista d'Italia«, ožujak 1910, str. 392 i dalje, kao osvrt na L. Morandi, *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana. Leonardo e i primi vocabolari*, Lapi, Città di Castello, 1908). Bilješku *Grammatica di Lorenzo de' Medici* (»Gramatika Lorenza Medicija«; *Atl* 120 r.d) Morandi je protumačio kao da se odnosi na Lorenza Veličanstvenog (tada već preminulog), autora nepoznate gramatike; u pitanju je, međutim, kasniji imenjak i tek posjednik djela.
- 18 A. Minicucci, *Leonardo e il latino*, u R. A., *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, Tipografia giuntina, Firenca, 1953, str. 49—57. Ranije o odnosu Leonardo-Ovidije (u vezi s *Atl* 71 r.a) F. Flora, *Leonardo e il Rinascimento*, Malfasi, Milano, 1948, str. 28; A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di L. da V.*, cit. izd., I, str. 136—137.
- 19 Na to nas navode primjeri iz Boccaccia u G. Ponte, *Leonardo prosatore*, cit. izd., i vlastito čitanje Albertija. Oba se autora na pr., gotovo u pravilu, služe retoričkim naglašavanjem epiteta ispred imenice. Latinizmi u Leonardovu rječniku uočavani su više puta; evo nekoliko primjera: *agricola, adversario, amplio, cognoscere, columnale, esempio, globulenzia, lalde, litio,*

magna (ili *magnia*), *miraculo*, *offizio*, *uffiziali* (pl. imenice), *periculo* itd. Di-jakronom pogledu na Vincijev sve svjesniji toskanski pomaže jedno od Ponteovih otkrića, naime sve rjeđa uporaba pridjeva na *-lente* (pod utjecajem latinskog i lombardskog), koji ustupaju mjesto onima s dočekom *-bile* da bi izrazili »smisao mogućnosti, u formulacijama tehničkog i znanstvenoga karaktera« (str. 102).

20 »To je dokazivanje tako nužno dobrim crtačima, koliko i dobrim slovničarima izvod latinskih riječi«.

21 C. Landino, *Prolusione petrarchesca*, u R. Cardini, *La critica del Landino*, cit. izd., str. 350. Po Landinovu mišljenju, »nitko neće moći biti ne samo rječit već ni snošljiv govornik na našem jeziku [tj. talijanskom], ako prije ne dostigne savršeno poznavanje latinske književnosti« (str. 349). S latinskim kao poticajnim preduvjetom, a ne ciljem, Landino bilježi jasan otklon od filološke škole (dovoljno je spomenuti kako, s pozicija te škole, Ermolao Barbaro reagira na Landinov prijevod Plinija svojim polemičkim spisom *Castigationes pliniana*, navodno uz otkriće i ispravak obilja pogrešaka). Svakako je propust C. Segrea što u svojim shematskim podjelama na razmeđu dijalekta, toskanskog i latinskog jezika uopće ne uzima u obzir ni Landina, ni Leonarda (*Espressionismo latino e volgare nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, u *I metodi attuali della critica in Italia*, uredili M. Corti i C. Segre, ERI, Torino, str. 263–273).

22 »... a ostatak prosudbe o duši prepuštam umovima fratara, otaca naroda, kojima su po nadahnuću znane sve tajne.

Okani se [u nekim transkripcijama *Lascio*, »Kanim se«] svetih knjiga, jer su najviša istina«.

23 »ter valja za potporu takvoj dvojbenosti zvati čudo u pomoć, ili pak kazati da je takva voda ishlapila od sunčeve toplote«. Geološke dokaze navodi Leonardo, služeći se postupkom antidogmatske diatribe (*Se tu dirai...; »Ako ti kažeš...«* i sl.), u tekstu *O potopu i morskim školjkama* (*Del diluvio e de' nichii marini*; Lei 8 v.). Mogući tematski poticaj (školjke nađene daleko od mora), ali ništa više, otkriva se u Ovidijevim *Metamorfozama* (XV, 242–281). Leonardo drugdje (*Atl* 92 v.c) navodi i talijansko nalazište (Monte Mario), što bi potvrđivalo empirijsko podrijetlo teksta. (O školjkama i potopu v. također *Ar* 156 v; o školjkama bez izravnih referencija na potop *E* 4 v., *F* 80 r.).

24 »Iako, kao oni, ne znam prilagati autore...«; »Imam toliko riječi u svojem materinskom jeziku, da mi je prije zaliti se što dobro ne razumijem stvari, no da mi manjkaju riječi«. Slično u *Traktatu o slikarstvu* (I, 27): »... meno degne ancora sono le parole che i fatti« (»manje su dične jošte riječi nego djela«).

25 »protiv nekih tumačitelja koji kude drevne izumioce odakle se rodiše gramatike i znanosti, i postupaju kao vitezovi protiv mrtvih izumilaca«; »čitati dobra djela i štovati ih«.

26 Na razdaljini od četiri i po stoljeća R. Caillois o poeziji: »Ona je parazit zasluga koje prezire« (u *Les impostures de la poésie*, Gallimard, Pariz, 1945, str. 81).

27 »Videć ja da se ne mogu mašiti za predmetima od velike koristi ili ugođe, jer su ljudi prije mene rođeni uzeli za se sve korisne i nužne teme, postupit ću kao onaj koji zbog siromaštva stiže posljednji na sajam, i ne uspijevajući se drugim opskrbiti, maši se za svijem stvarima, prije viđenim al ne prihvaćenim, što ih drugi odbiše zbog njihove male vrednoće. Ja ću tu prezrenu i odbijenu robu, preostalu od mnogih kupaca, položiti na svoj slabi tovar, i

njega ću, ne po velikim gradovima, nego po siromašnim zaselcima raznašati, uzimajuć toliku naknadu koliku zaslužuje ono što dajem«. Sve je tu naznačeno: otklon od uopćena Horacijeva načela (*dulce et utile*), napuštanje principa imitacije i skromno isticanje originalnosti.

28 O Trombetti (ali u drugom kontekstu, ne dovodeći ga u vezu s Leonardom), E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1975, str. 158.

29 Michelangelo Buonarroti Berniju, u *Rime*, cit. izd., str. 142; o Michelangelu i Latinima, v. W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Einaudi, Torino, 1975, str. 6; Berni o Michelangelu u pjesmi *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, u F. Berni, *Rime*, uredio G. Barberi Squarotti, Einaudi, Torino, 1969, str. 197 (i također u M. Buonarroti, *Rime*, cit. izd., str. 25, 143).

PITANJE IZVORA I POETIKE

U proučavanju Leonardovih izvora radovi Duhema (1906, 1909), Solmija (1908, 1911) i Santillane (1953), premda nesimetrično raspoređeni s obzirom na vrijeme nastanka, označavaju ključne etape. Zajednička im je nesputanost Vincijevim (tada tek prvim) popisom knjiga, dok im raznorodne metodologije – onkraj međusobnih polemičkih srazova (najavljenih samim naslovima) – otvaraju i zatvaraju različite perspektive. Dvije serije Duhemovih *Studija o Leonardu da Vinciju* poznatije su po podnaslovu u zagradi: *oni koje je čitao i oni koji su ga čitali*.¹ Duhemova intuitivna komparatistika kreće se skokovito od srednjevjekovnih (sjevernoevropskih više no talijanskih) izvora do Descartesa (neka od imena, tom prilikom uvedena u leonardistiku, iščezla su zauvijek ili gotovo), pripisuje Vinciju sistematsku erudiciju na svim područjima, previda citate iz druge ruke i olako pristaje uz tekstualne približnosti. Sve što nedostaje Duhemu posjeduje Solmi osim ... Duhemove mašte. Njegovi *Izvori Rukopisa Leonarda da Vincija. Doprinosi i Novi doprinosi Izvorima* primjer su skromnog i predanog pozitivističkog prikupljanja na »terenu neporecivih činjenica«.² Preduvjeti za leksikografsko nizanje (ukupno 224 jedinice) jesu: poznavati Leonarda napamet (u tadašnjoj fazi objavljenih i pristupačnih spisa) i pročitati zavidnu količinu djela u potrazi za podudarnostima. Na području pojedine jedinice te su podudarnosti katkada oskudne, a katkada i posve izostaju, pa se rezultat očituje tek u otklonu utjecaja. No da bi se cijenila širina posla, Solmija valja pročitati u cjelini. Rečenica »premda nas možda nijedan čitalac, koliko god bio oboružan strpljenjem, nije slijedio dotle« sadrži, uz subtilnu autoironiju, i opravdano samopouzdanje. Doista bi malo koji autor osim Leonarda odolio sličnom razaranju (*un lavoro di demolizione simile al mio*) i, tako rasređšten, potvrdio svoju dublju izvornost.³ Šteta je (premda u datim okolnostima donekle i razumljivo) što Solmi, preplavljen lektirom, ne slijedi neke već nadene tragove ili mimoilazi druge, a svakako i što ga prerana smrt (u 37. godini života) sprečava da napiše planirano djelo *Prijatelji i učenici Leonarda da Vincija*.⁴ Na razmaku godina, Santillanin naslov *Leonardo i oni koje nije čitao* ne obrće samo Duhemov predložak, već posve izvan dometa Vincijeve biblioteke, nego se još više udaljava od dokumentacije Solmijeva tipa, premda mu upravo jedan citat potonjeg (nekada upravljen Duhemu) odgovara pro-ročanskim protupitanjem: »U kojem se djelu zapravo ne može primijetiti poneka analogija s Leonardovim enciklopedijskim bilješkama?«.⁵

Stanovita tvrdoća, po Santillani zajednička Leonardu i predsokratovcima (proučenim na izvorniku), koristan je prilog stilskom uspoređivanju, ali spajanje odvojenih kulturnih sredina nije posve novo: Leonardo i *Ilijada* dodirnuli su se već u jednoj talijanskoj studiji iz 1919.⁶

Rezultati i *limesi* trojice autora ne zanimaju nas ipak toliko (osim kao prilog povijesti kritike o Leonardu), koliko njihov poticajni dom, viđen sa današnjeg stajališta. Tekstualne argumente Pierrea Duhema ruše uspješno i Solmi i, kasnije, Garin (u svakoj prilici), ali njegova *hrabrost i rizik* odolijevaju čak i najtežim gubicima. Madridski popis potvrđuje Alberta Saksonskog kao jednu od dvije Duhemove »opsesije«, dok Nikola Kuzanski, kao druga, i danas, nakon mnogih bura, dijeli leonardistiku na dvije struje (pri čemu je ona »za« uglavnom francuska, a ona »protiv« isključivo talijanska).⁷ Nakon Solmijeva nizanja i poravnanja nameće se težnja za gradacijom po važnosti. Priželjkivan problematski pristup nadmašuje mikroanalizu ali se, dosljedno Solmiju, mora zasnivati na *opipljivim dokazima* ili barem kretati se u *prostoru vjerojatnosti*. Santillanino namjerno napuštanje izvora zbog ponornih pod-slojeva shvatit ćemo prije kao raspršivanje, nego kao konkretan dobitak. Prihvatljiva je, međutim, poruka koja prešutno proizlazi iz njegova pristupa: *utjecaji su jedno, a povijest književnosti i civilizacije drugo*. Vincija, kao i svakog drugog autora, moguće je promatrati u njegovu vremenu kao i iz našeg. Stoviše, interferencija dvaju okvira predstavlja u kritici jedinu garanciju za stvaran optički pomak kao što, obrnuto, svaka isključivost — u jednom ili drugom pravcu — nužno završava u optičkoj iluziji (sužene ili iskrivljene slike). Vodeći računa o tom načelnom opredjeljenju (osamljenijem no što bi se pomislilo) i ne pristajući uz opće naznake (na pr. Leonardo je dao više no što je primio ili ne sliči ni starima ni modernima), pridružiti ćemo se suvremenim naporima (Luporinija, Garina, Dionisottija...) koji se zalažu za rekonstrukciju autorova kulturnog ambijenta. Izvore ipak ne smatramo odbačenom alternativom; traženi je prostor njima išaran, a čuđenje nad jednim tijekom, primijećenim ali (valjda zbog njegovih zastrašujućih dimenzija) zaobiđenim, nuka na dulji zastanak.⁸

Potvrda o vezi Leonardo-Dante manje je značajna u spisima s obzirom na količinu, negoli na raspon interesa i djela: slikarska poredba iz *Gozbe* (3. kancona, 52–53, ispred IV traktata), citirana u *Ashburnhamovu manuskriptu I* (33 v); dvije tercine o slavi (dosl. fami), iz *Pakla* (XXIV, 46–51), prepisane na listu Windsorske zbirke (W 12349) prirodnim rukopisom (i stoga povod stanovitoj sumnji u autentičnost, uglavnom odbačenoj); geometrijski problem iz *Raja* (XIII, 101–102), prenesen u *Arun-delovu manuskriptu* (33 v.); i, napokon, bilješke o vlasniku jednog izdanja na prednjim koricama rukopisa *F* (v.): *Il Dante di Nicolò della Croce*. Komentar zahtijevaju i prepisani citati i posljednji, Leonardov. Nijedan od Danteovih nije posve točan: u prvom nedostaje ili je suvišna riječ (*Chi* umjesto *Poi chi*, *e se* umjesto *se*), pa su sedmerac i jedanaesterac pretvoreni u šesterac i dvanaesterac; u drugom je jedamput zami-ješen redosljed, ispadaju navodnici (za upravni govor), osuvremenjene su neke rime i riječi (*spoltri-coltri* umjesto *spoltre-coltre*, *aria* umjesto

aere, fumo umjesto *fummo*, što je manja pogreška nego danas) i pojednostavnjena pokazna zamjenica (*tal* umjesto *cotal*), zbog ukinute izvorne sinalefe bez posljedica po metar; u trećem citatu, kojega Leonardo upisuje u svoj nacrtani polukrug, nisu toliko važne manje preinake (*del mezzo cerchio* umjesto *d'un mezzo circol*, *pote* umjesto *puote*, *avessi* umjesto *avesse*, budući je zadržan jedanaesterac), koliko nadopuna izvorne tercine, iz koje su preuzeti drugi i treći stih (pomakom u fazi postali prvi i drugi) sa čudno rekonstruiranom rimom *a b b* (*pote-avessi-facessi*). Netočnosti u prijepisu primijećene su više puta, ali lakonski, bez specificiranja razlika i bez obrazloženja. Ne vjerujemo da je Leonardo vadio citate iz posrednog (i u tom slučaju manjkavog) izvora; prigodna adaptacija trećeg opire se takvoj hipotezi.⁹ Bit će posrijedi nešto drugo: Vinci citira Dantea napamet, a to bi značilo da mu je *Komedija* dobro poznata, kao i kancona iz *Gozbe* (tiskane 1490. u Firenci). Ako je točno Solmijevo tumačenje, tim djelima valja dodati i latinski traktat *Quaestio de aqua et terra*. Argument za identificiranje sigurniji od posjednika (ne)spomenutog djela (Niccolò della Croce iz Morova kruga u Milanu, bježi s Leonardom u Veneciju 1500), čini se da je datum manuskripta *F* (godina 1508. ili još i iduća), a taj se upravo podudara s mletačkim izdanjem Danteova traktata.¹⁰ Primjeri su, dakle, dovoljni da se ne posumnja u trag. Dopunjuju ih, međutim, i drugi podaci: Bramanteovo oduševljenje Danteom; Botticellijeve ilustracije za *Komediju* (obojicu umjetnika Leonardo poznaje i spominje u spisima); Landinovo – za nas bitno – kritičko posredništvo (putem predavanja, potom objavljenih); prezime Manetto (zapravo Manetti), zabilježeno u *Atlantskome manuskriptu* (148 r. a.), koje se može odnositi na ime Antonio, a tada je u pitanju autor djela o topografiji *Pakla* objavljenog 1506); kao i anegdota koju navodi anonimni autor iz obitelji Gaddi (tzv. *Anonimo Gaddiano*, oko 1540), a odnosi se upravo na (uličnu!) prepirku oko Dantea između Michelangela i Leonarda.¹¹

Solmiju se duguju točne tekstualne podudarnosti dobivene poređenjem *Komedije* (3 primjera, iz svakog dijela po 1), *Gozbe* (2 primjera) i *Traktata o položaju i obliku zemlje i vode* (1 primjer) s Leonardovim manuskriptima (*Atlantskim*, te *Ashburnham I*, *Leicester* i *A*, ne računajući već spomenuti citat iz Windsorske zbirke). Ponte pronalazi još jedan odlomak, a Sypher druga dva, uvijek iz *Komedije*, što ih prizivaju (ali znatno općenitije) Leonardovi tekstovi ili koji bi (hipotetično) Vinciju bili bliski. *Gozba* je, međutim, dosada citirana mnogo puta, ali uglavnom zato da se istakne Danteovo posredništvo (između Leonarda i Grka) ili da se naznači kao početna točka (naime, prvi traktat na talijanskom) u većem književno-povijesnom luku od Galilejeve do Leopardijeve proze.¹² Neobično je što Solmi u svojim *Izvorima*, dva puta zastaje da bi ukazao općenito na druge analogije između Leonarda i Dantea; još neobičnije, što početna dokumentacija ne nalazi sabiratelja i dalekosežnijeg nastavljača koji bi – na širem planu, a ne tek na međusobno udaljenim presjecištima – dokazao ispravnost bježne Beltramijeve intuicije o Leonardu (iz 1929): »Nazire se u tom fragmentarnom gradivu djelo koje je, za najblistavije razdoblje Renesanse, moralo biti ono što je *Božanstvena komedija* bila za trećento».¹³

Elementi za usporedbu gomilaju se u našim bilješkama, reklo bi se usput, preko očekivanja. Iznošenje cjelokupnoga materijala prelazilo bi okvire jednog poglavlja, a pogotovo njegova dijela (makar i središnjeg). Naime, gotovo i ne postoji za Leonarda područje misli ili iskustva koje u Dantea ne bi moglo naći *izvor*. (U tom kontekstu termin je izuzetno pogodan da označi međusobnu povezanost, ali i razliku u *konfiguraciji tijeka*, što je neizbježno donosi vremenska razdaljina). Iz posve strukturalnih razloga (namjenjujući ostalo nekoj zasebnoj prigodi), ograničit ćemo usporedbu na tri znanstvena vidokruga: geometriju i aritmetiku; anatomiju i fiziologiju; i mehaniku. Izbor nije nikako počeđen traženom efektu. Njega bismo postigli podjednako, izdvajajući iz Danteove *Komedije* i *Gozbe* (mimo citata dosada navodenih u kritici) temu leta (uz Geriona barem desetak ptica); pretvorbu počela što je izvodi »kružna priroda« (*la circular natura*; R, VIII, 127); atmosferske i geološke fenomene (od kiše do duge, od munje do potresa); likovne referencije (na boje, slikarstvo, kiparstvo, reljef definiran kao »vidljivo govorenje«, *visibile parlare*; C X, 95; odnosno na raznolikost lica i proporcije tijela); smisao za karikaturu; optičke efekte (čak uz opis eksperimenta: *Tre specchi prenderai*...; R, II, 97 i dalje); odnos vid—um i osjet—um; invektive protiv alkemije, bogatstva i mode... da ne nabrajamo dalje (i sam popis bio bi odviše dug).

Ne možemo se oteti dojmu da su dva osnovna (štoviše opsesivna) problema Leonardove geometrije »zadana« u *Gozbi* (II, 13): »... tako da se između točke i kruga (*tra 'il punto e lo cerchio*), kao između početka i kraja, kreće Geometrija i to se dvoje njenoj izvjesnosti opire; jer je točka po svojoj nedjeljivosti nemjerljiva, a krug je zbog njegova obluka nemoguće savršeno učetvoriti, dapače izmjeriti ga je točno nemoguće».¹⁴ Definiranje točke i pravca (isto, IV, 13), međusobna projekcija mnogokuta (isto, IV, 7), pretvaranje polukruga u trokut (R, XIII, 101–102), broj mogućih tupih kutova u trokutu (R, XVII, 14–15) i još jednom kvadratura kruga (R, XXXIII, 133–136) daju zbroj Danteovih interesa na spomenutom području. Valja istaći da oni uglavnom nisu *autonomni* — i u tome smislu *otvoreni* kao u Vincija — već *funkcionalni* po svom udjelu unutar poredbe, kao što je slučaj s numeričkom progresijom na primjeru šaha (R, XXVIII, 88–93):

*E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.
L'incendio suo seguiva ogni scintilla;
ed eran tante, che 'l numero loro
più che 'l doppiar de li scacchi s'immilla.*

(Citiramo najprije izvornik radije negoli prijevod Mate Marasa, pošto njegova, kao i prethodno Kombolova, poetika prevođenja neologizme u *Komediji* ili previda ili svjesno žrtvuje rimi; dok Dante, o iskrama, kaže doslovno u posljednja dva stiha: »a bijaše ih toliko da broj se njihov / više no dvostručenjem šaha *utisućuje*«, pri čemu posljednji prezent, nadprigodno, želi istaći vječnu istinu).¹⁵

Nije nam namjera da (pozitivistički) nižemo usporedno Leonardove citate. Između mnogih na raspolaganju bit će dovoljan jedan iz *Atlantiskog manuskripta* (68 v. a) da poveže geometriju i aritmetiku (kao paralelne i u sebi dovršene svemire) u rasponu od nule do neizmjernog: *Superficie è detta quella ch'è termine dei corpi coll'aria, o vo' dire dell'aria co' corpi, cioè che s'include infra 'l corpo e l'aria che 'l circunda; e se l'aria col corpo si tocca, e' non vi resta loco da mettere altro corpo. Onde si conclude la superficie non avere corpo, onde non ha bisogno di loco. Adunque la superficie è eguale al nulla, e tutto il nulla del mondo è eguale alla minima parte, se parte potessi avere. Onde direno superficie, linea e punto essere infra loro equali, e ciascuna per sé essere equali alli altri due insieme giunti... La qual superficie ha il nome e non l'essere, perché ciò che ha essere ha loco; non avendo loco è simile al nulla che ha nome senza l'essere; onde la parte del nulla non avendo se non il nome e non l'essere, essa parte è eguale al tutto; sì che per questo si conclude il punto e la linea essere uguali alla superficie. A similitudine di uno zero in arismetrica che in effetto uno è eguale a mille o a infinito numero.*¹⁶

S obzirom na obujam Leonardovih anatomskih spisa i razmatranja, detaljne poredbe na tom području bile bi pogotovo izlišne. Ne manje od sličnosti, zanima nas pomak. Paranje Muhamedova tijela što ga Dante didaktički izvodi u dubini Pakla (XXVIII, 23–30), podređeno je učinku ružnog i odbojnog a ostvaruje se, uz nabranje organa, i predočavanjem fiziologije probavnog trakta; krv kao sjedište duše (*l sangue in sul quale io sedea*), koja šiklja iz dubokih rana, dio je letimičnog fizičkog opisa smrti, prizvane na drugom zaravanku Predčistišta (V, 73–74); ipak, najveću pozornost zaslužuje Stacijev predavanje (C, XXV, 37 i dalje) o srcu, žilama, putu krvi do organa za oplodnju, začecu i zametku. No Dante mora posegnuti za litotom da označi anatomske tabu (*ov'è più bello / tacer che dire*; po Kombolu tek mjesto »što se želi / prešutjet«, kao i da spajanjem dviju krvi (*l'un disposto a patire / l'altro a fare*; Kombol: »jedna da trpi, a druga da radi«), genetički ali i metonimijom tijela, opiše seksualni akt. (Ne zaboravimo da se »Pokretač prvi« ubrzo zatim roditeljskom ljubavlju okreće prema novom stvorenju). Leonardov izravan zahvat u anatomiju i fiziologiju načelno ništa ne izostavlja, ali se ne stječe dojam da autora privlači zabranjeno voće: *L'atto del coito e li membri a quello adoprati son di tanta bruttura, che se non fussi le bellezze de'volti e li ornamenti delli opranti e la frenata disposizione, la natura perderebbe la spezie umana* (An A 10 r.).¹⁷ Referencija na spolne organe, čin, sjeme i fetus ipak ima oko deset, a u onim dovršenijima primjećuje se Leonardova težnja za humorističko-metaforičkim otklonom. Evo primjera u antropomorfiziranju muškog uda i »dijaloškom« nizanju opreka (*... e spesso l'omo dorme e lui veglia, e molte volte l'omo veglia e lui dorme; molte volte l'omo lo vole esercitare, e lui non vole; molte volte lui vole e l'omo gliel vieta. Adunque e' pare che questo animale abbia spesso anima e intelletto separato dall'omo...; An B 13 r.*); u pre-tapanju organa i krajolika (*Della vulva. Le grinze over rappe della vulva ci hanno insegnato il sito del portinaio di tale roca...; An C III 1 r.*); u posizanju za ratnom terminologijom koja ekspresivno naglašava, da ne

kažemo nadjačava, znanstveno pitanje (... *e per quanti coiti la munizione della sperme è bastante; An C III 4 v.*).¹⁸ Literarna predostrožnost ne spašava Vincija (ni) od cenzure XX stoljeća: svi navedeni primjeri (i njima slični) ostaju izvan antologija.

Paralelno čitanje ne osvjetljava samo Leonarda, nego i Dantea u naknadno stečenoj perspektivi. Zabilježiti ćemo, na području mehanike, njegova dva opisa sata (prva te vrste u povijesti nakon sunčanih, vodenih i pješčanih ura antike): s utegom, protuutegom i onomatopejom (*che l'una parte l'altra tira e urge / tin tin sonando con sì dolce nota*; Kombol: »te jedan dijel u pokret drugi stavi / zvoneć cin cin uz slatke melodije«; R, X, 142–143); odnosno s hodom kolutova u kompleksnijoj poredbi (naime, s kolima što ih izvode duše pobjednika; R, XXIV, 13–18):

*E come cerchi in tempra d'oriuoli
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quieto pare, e l'ultimo che voli;
così quelle, differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente.*¹⁹

(I vizualno i zvučno naglašava razlike u brzini gibanja, rajskog poput satnog, dijeljenje priloga »razno- / liko plešuć« — ovdje u granicama prevodljivosti — iz stiha u stih). Logično je što upravo Raj, svojom preciznošću i besprijeekornošću funkcioniranja, doziva još dva primjera iz mehanike: glas sv. Bonaventure pomaže orijentaciji kao igla (podrazumijeva se: na kompasu) upravljena polarnoj zvijezdi (XII, 28–30), a jedna se duša, koja će se uskoro predstaviti kao sv. Petar Damiano, vrti oko svoje osi poput žrvnja (i »melje« tako svaku sumnju, XXII, 79–81). Kad bi postojao i najmanji indicij da je Leonardo mogao čitati *De vulgari eloquentia*, zacijelo bismo se zadržali na Danteovu objašnjavanju »stožernog latinskog« putem etimologije »mehaničkog« epiteta: od stožera, lat. *cardo* (i to drvenog uz cijelu okomicu vrata; I, 18).

Vincijev je raspon znatno širi, a uz poznavanje uključuje i djelovanje. Uzimajući u obzir krajnji domet njegovih vlastitih izuma — crtežem, tekstom ili dvojako (dakle mimo Vasarijeva svjedočanstva o mehaničkom lavu koji, izvan spisa, priziva kibernetiku) — moramo se poslužiti suvremenom terminologijom: helikopter (B 83 v.), lančani niz citofona (B 23 r.), možda prva zamisao teleskopa (Atl 190 r. a) ... Danteovi poredbeni prilozi iščekavaju pred definicijama koje povlače znak jednakosti između živog (anatomija, biologija) i mehaničkog: *Dell'occhio. Occhio è uno strumento di superfizie sferica...* (Atl 138 v. b); *L'uccello è strumento operante per legge matematica, il quale strumento è in potestà dell'omo poterlo fare con tutti li sua moti, ma non con tanta potenza...* (Atl 161 r. a).²⁰ Literarno su, međutim, najzanimljiviji oni tekstovi u kojima mehanika potiče refleksiju. Tako uz crtež i kratak opis sata (po sistemu utega) čitamo elegičan izljev misli i epigrafski zaključak: (*Non ci manca modi né vie di compartire e misurare questi nostri miseri giorni, i quali ci debba ancor piacere di non ispenderli e trapassargli*

indarno e senza alcuna lode e senza lasciare di sé alcuna memoria nelle menti de' mortali). / *Acciò che questo nostro misero corso non trapassi indarno* (*Atl* 12 v. a).²¹ Uz nacrt i opis svojevrstne budilice (koja će mehaničkim prenošenjem pokreta podići noge spavača), utanačuje se da je takav tip sata namijenjen škrtim potrošačima vremena (*li avari spenditori del tempo*; *B* 20 v.), dok se jedna zagonетка nadnosi nad fenomenom sati (ne više satova), čudesno simultanih za prostorno udaljene ljude (*Atl* 384 r. a). Tek prispodabljanje s Danteom daje Leonardovim znanstvenim interesima dubinu, kazali bismo upravo treću dimenziju, i uvodi ih u povijest, nedvojbeno i književnu. Vincijeve izrične hvale područjima na koja smo se osvrnuli znatno su plošnije, pa ih ostavljamo postrance: od vrhunske izvjesnosti matematike (*la somma certezza delle matematiche*; *An C II* 14 r. i drugih citata u tom stilu) preko nužnosti poznavanja anatomije (*Traktat o slikarstvu*, III, 337) do uzdizanja mehanike (*E* 8 v. i *VU* 3 r.). Prisizati na isključivost izvora, bilo bi ne samo preopasno, nego i netočno. U promatranu matematiku uključuju se, posredno ili neposredno, Platon, Euklid, Arhimed, Vitruvije i Alberti (uz hipotetičnoga Kuzanskog), u anatomiju i fiziologiju sasvim sigurno Platonov *Timej* (s repertoarom širim od Danteova), a u mehaniku tradicija od aleksandrijske škole do *mirabilia* u Srednjem vijeku i do početka »znanstvene Renesanse« (1450, po Marie Boas).²²

Zrno sumnje, dugovano objektivnosti, nadoknađuju stilske, odnosno strukturalne, analogije. Leonardovi apeli čitaocu podsjećaju na Danteove, kao što se veza pogotovo prepoznaje u upotrebi aorista (*io*) *vidi*. Dovršenost, neponovljivost ili izuzetnost fenomena dočarava Vinci često na taj način; i vidimo ga kako »vidje«: odbljesak sunca s vrha Monte Rosa (*Lei* 4 r.), trag vodene pijavice na sprudu uz Arno (*Lei* 22 v.), čudesan oblak iznad Lago Maggiore (*Lei* 28 r.), munju koja je u Milanu uzdrmla toranj (*E* 1 r.), seksualni nagon jedne mule (*An A* 18 r.), lavove u Firenci (*An C IV* 9 v.), ženu odjevenu u crno-bijelo (*Traktat*, III, 440), mijenjanje mode u raščlanjenjem nabrajanju (isto, IV, 529)...

Leonardova spilja i *Pahvala suncu* lako se, kao međusobno udaljene točke, »podešavaju« topografskom, odnosno kozmografskom, rasponu *Komedije*. I ovaj put sa stanovitim oprezom: kronološka razdaljina (1478–79, po Calviju datum lista iz *Arundelova* *manuskripta*, prema 1508–9, kako rekosmo, *manuskripta F*) gotovo dodiruju početke, ali ne i kraj Vincijeva pisanog opusa. Ako i upremo u te točke, primijetit ćemo da Danteovim mjestima transcendentalne kazne i nagrade odgovaraju, u Vincijevim spisima, dvije znanosti: geologija i astronomija; pogled u zemljinu dubinu i pogled u dubinu svemira. Kao pojedinac i kao duša Dante ide ususret alegorijskoj svjetlosti; u Leonarda čovjek kao entitet gotovo iščezava pred toplotnim radiusom Sunca.²³ Ipak općenito (nakon svih prethodnih pojedinosti i drugih na marginama): dva autora kao dvije »mračne šume« (za onoga tko im pristupa) ili dva ustrajna čitatelja nad stalno otvorenom knjigom svijeta.

Uvodno predavanje Cristofora Landina o Danteu (održano u firentinskom Studiju 1473–74, smatra Cardini — dosada, koliko je poznato, nikad povezano s Leonardom — moglo nam je pomoći da, ne izlazeći iz

epohe, na samom početku olakšamo usporedbu. Optika, evo namjerno obrnuta, objašnjava se, međutim, željom da se izbjegne usmjereno presuđivanje, a donekle i ustupkom prvom subjektivnom suspensu što nam ga čitanje Landina donosi gotovo na izmaku pripremnog posla (i tako omogućava da se privedu rješenju još otvorena pitanja Vincijevih izvora i poetike). Citat je dug, ali zavrđuje pažnju: »Ako dakle tako hvaljeni vazda bijahu pjesnici, ako se od njih korist i veselje zajedno očekuje, ako se beskrajna pravila i primjeri dobroga kazivanja i dobroga življenja u njih nalaze, ako su jedini među piscima u čijim su knjigama svi nauci (*tutte le discipline*) sadržani, koja će vas zapreka zadržati, vrsni mlaci, da se posve njima ne posvetite, a najvećma sugrađaninu vašem Danteu, koji ni po krasoti i miloti besjednosti ni po težini izreka ne zaslužuje da za ikim drugijem bude zapostavljen? Ne opisa taj Odisejeve zablude, Ahilejeve bitke, nit Enejin dolazak u Italiju, nit carstvo Latina, nit Venerine suze napokon, nit Junoninu mržnju, nit Marsove rane iskazuje; ali kakva oštroumnost, besmrtni Bože, kakva dubina misli! Obgrljuje nebo, obgrljuje zemlju, obgrljuje bezdan; a iz središta, izričuć vječne muke zlotvora, da primjer pruži i stravu ulije onom tko loše postupa, stiže do mjesta gdje se duše čiste pod vrhovnim nebom. A sve te stvari, premda pod raznijem plaštevima kriju duboku znanost (*profonda scienza*), isto se tako od istinske teologije ne odalečuju. I koji je teolog s više reda i s više očevidnih dokaza mogao nama smrtnicima izreći i oslikati gotovo ono što besmrtni duše gore na presvijetlom izvoru prirode spoznaju? Koji fizičar sva gibanja prirodna il prema mjestu il prema obliku il nesavršena il savršena il životna il beživotna očitijim razlozima ikad opisa? Koja je putanja planetarna, koje spojenje, koja okretnja nebeska u njeg ispuštena? Koja je pretvorba jednog u drugo počelo, koja mijena u zraku, bila tuča il vjetrovi il munje il tome slično, koja se smjesa iz rudnika pod zemljom sustvorenih nalazi zapisana u fizičara, a da je taj pjesnik ne bi u svojoj knjizi pregledao? Imade duša četiri moći, imade razne službe i razna svojstva: o svima se ispravno poznanje nalazi u Dantea. Ne kažem ništa o matematici, prešućujem aritmetiku, izostavljam geometriju, ostavljam postrance astrologiju, puštam glazbu, nit bih vam mogao ispričati s koliko ispravnog poznanja i krasote sad zemlju u cijelosti, sad različite predjele njene opisuje. A što da kažemo o čudorednoj filozofiji? U kojeg se filozofa očitiije mogu pojmiti sva pravila koja dobrom i blaženom življenju pripadaju? S kolikim žarom, s kolikom jetkošću nepravdu, neumjerenost, okrutnost, malodušnost, bezočnost, drzovitost, nevjeru i sve druge pokore kori! S kolikim nas pohvalama, s kolikim nagradama poziva na vrline: štovati pravdu, držati se umjerenosti, biti snažan i postojan duhom, a za domovinu, za rod, za prijatelje ne odreći se nikakve pogibli, istinsku vjeru gajiti spram Boga, pažnju spram višjih, milosrdnost spram sviju! Tako da se uistinu može zaključiti da cijeli njegov spjev ne sadrži drugo doli pohvalu vrlini. I kao što Grci kažu za Homera, može se utvrditi da je on sličan oceanu (*si può affermare lui essere simile all'oceano*): [jerbo kao što sve rijeke iz oceana] rađaju se i u ocean vraćaju, tako sve znanosti (*tutte le scienze*) iz njega crpu i u njem se okupljaju. Primetnite tome poznanje povijesti i kakav je pomnjev istraživač davnine on bio, a ne

samo našijeh stvari, već i grčkih i hebrejskih i sviju inih naroda. A te stvari (*Le quali cose*) [ako] bez ikakva besjedničkog uresa govore, ipak zbog mnoge koristi što iz njihova se poznanja stječe, morali bismo marljivo učiti; sad, budući su tako nevjerojatnim obiljem riječi iskićene (*con sì incredibil copia di parole adornate*), tako divotnom težinom izreka rasvijetljene (*con sì ammirabile gravità di sentenzie illustrate*), s tolikom krasotom i raznolikošću stilskom sastavljene (*con tanta leggiadria e varietà di stilo composta*), tko neće pridodati htijući i noćna bdijenja, videći da se u tom predavanju najvećoj koristi pridružuje najveće veselje?»²⁴

(Zahvaljujući Landinovoј lekciji, predočavamo sebi kritički komentiranoga Dantea, kakvoga je rječju ili slovom primao Leonardo). Unutar zadovoljenog Horacijeva načela, slobodno prevedenog na talijanski (*summa utilità, summa giocondità*; a Horaciju se Landino vraća u svojim predavanjima čak četiri puta na razmaku od trideset godina) nazire se polemika s klasičnom mitologijom i sitničavošću filološke škole. Landino, profesor *latinskog*, nakon što je godinama pokušavao ugađati učenom auditoriju, odvrća se od svojeg zadatka i počinje uzdizati »barbarske« uzore Homera i Dantea. (Posve razumljivo, uklopit će se ovamo i Plinije). Heteronimno poimanje pjesništva omogućuje Landinu da ispriča, odvagnuvši, odsutnost »besjedničkog uresa« (*ornato d'eloquenzia*) istovremeno dok njegov učenik-odmetnik Poliziano predbacuje, naprotiv, Danteu »drevnu hrapavost« (*antico rozzore*).²⁵ Polemika će se produžiti nekoliko decenija poslije Landinove smrti (1498) do pobjede Bembova aristokratski istančanog ali i suženog vidokruga (u *Prozama pučkog jezika*, 1525, II, 20): »... kako bi bilo hvale vrednije da se on [tj. Dante] dao na pisanje o manje visokom i manje opširnom gradivu i da ga je vazda u njegovu srednjem stanju, pišući, držao, što se nije zbilo, tako široko i tako veličajno lačajući ga se, unizio se često do pisanja o veoma niskim i prostim stvarima; a kako bi on još boljim pjesnikom bio no što jest, da se drugim do pjesnikom nije želio vidjeti ljudima u svojim stihovima. Jerbo ako se on u svakoj od sedam umjetnosti i u filozofiji, i više od toga, u svim kršćanskim stvarima želio pokazati učiteljem u svojem spjevu, on je manje savršen i manje visok bio u pjesništvu.«²⁶ Landinova se »osveta« grana i mrvi u vremenu koje, odmičući prema drugoj polovici činkvečenta, na ovaj ili onaj način zaokupljeno izvornikom Aristotelove *Poetike* (1536), prelazi zaboravno preko prethodnog vijeka: Scaligerova trostruka podjela pjesnika (*poëtae teologi, poëtae philosophi, poëtae morales*), Fracastorov univerzalizam (*omnis materia poëtae convenit*), Minturnovo otvaranje prema čudesnom, Petriševićeva (Patrizijeva) platonistička reakcija u prilog »oduševljenju« i »nadahnuću« kao pokretačkoj snazi poezije...²⁷

No vratimo se Leonardu i njegovim potvrđenim i nadasve vjerojatnim vezama s Landinovim »pučkim humanizmom«. (»Pučki« ne kao sociološka oznaka, već lingvistička, u odnosu prema latinskom). Nastojeći da Vincija određenije uklopimo u povijest talijanske književnosti, dali smo prednost Landinovu prvom predstavljanju Alighierija. Ali u biti isto uzdizanje pjesnika-filozofa, premda manje izrično s obzirom na najav-

ljeni naslov, pruža njegov *Posvetni govor tumačenju Dantea* (tiskan 1481), dok predgovor prijevodu Plinijeva djela *Naturalis Historia* (1476, registriranog, kako rekosmo, u Leonardovoj biblioteci) stoji, po svojoj zanosnoj sveobuhvatnosti, posve uz bok predočenom citatu.²⁸ Nakon Argiropulova Aristotela (uz predavanja, latinski prijevodi *Fizike* i traktata *O nebu* točan su pokazatelj Leonardovih interesa koje usporedno i komplementarno, naime i na području etike, podržava Danteova *Gozba*), Landinov filozofski eklekticizam — kao djelotvorna platonska i kršćanska dopuna aristotelizmu i stoicizmu — jasno zaokružava Vinciju dostupan duhovni obzor (štoviše uz »olakšicu« materinskog jezika). Preostaje, u kontekstu takve opće kulture, i Ficinov komentar Platonovoj *Gozbi*, uz napomenu da Ficino, po vlastitom priznanju, započinje prevodenje Platonova opusa (1462–1468) upravo na nagovor mladog Landina.²⁹

Cini se, na prvi pogled, da bi teološka dimenzija u pristupu književnom djelu mogla predstavljati mjesto razilaženja između Leonarda i Landinove kritike. Ipak, u uvodnom predavanju o Danteu znanost pretvodi teologiji (najprije *profonda scienza*, a onda »isto tako« *vera teologia*), što pri čitanju lako promakne. No značajnije je od te pojedinosti posve novo tumačenje zagrobnog puta u *Komediji* kao »umnog hodočašća« (*mentale peregrinazione*), dakle unutrašnje istine, a — ne manje — i Landinovo posljedično usmjeravanje teologije u pedagoškom smislu. Etički imperativ, uočen u Dantea, ne odudara tada od Leonardove moralnosti.³⁰ Razlikuje se prvenstveno kut gledanja: poslije Alighierijeve funkcionalne podređenosti alegorijskoj vertikali, Vincijeva horizontalna ravnopravnost raspršenih opažanja i maksima (što ih antologičari obično objedinjuju pod naslovom *Misli*). Napokon, eto za leonardistiku i posljednjeg iznenađenja: Landinov kriterij vrednovanja talijanskih pisaca podudara se, gotovo u cijelosti, s imenima zabilježenim među Vincijevim »izvorima«.

Velika trijada iz trećenta (iznad svijtu Dante, zatim antipetrarkistički Petrarca i moralni Boccaccio), a u vlastitom stoljeću Leon Battista Alberti, Leonardo Dati, Lorenzo Medici, Matteo Palmieri, Buonaccorso da Montemagno i — vrlo nevoljko propušten — Leonardo Bruni Aretino, to su pisci koje promovira Leonardov skriveni »pučki Vergilije«. Popis, sadržan u uvodnom predavanju o Petrarki (održanom također u Firenci između 1467–1470, po mišljenju Cardinija), navodi nas usput na daljnje proširenje mogućih dodira između Leonarda i Landina.³¹

Shvatljivo je što među izabranima nema mladog Poliziana (koji se tek okušava kao prevodilac *Ilijade* s grčkog na latinski), ali je jasno da ga neće ni biti. Polemika oko *Božanstvene komedije* proizlazi iz njegova posve drugačijeg opredjeljenja: za duecento, *dolce stil nuovo* i rani petrarkizam s kraja trećenta. Izazov filološke škole Landinovo filozofiji prirode ublažava (ali tek iz suvremene perspektive) kasni Poliziano, zaokupljen Aristotelom; *Panepistemon* (1492), nastao tom prilikom, odaje drugačijeg, enciklopedijskog autora, premda u sigurnom okrilju latinskog jezika. Uznoseći talijanski, Landino ne gubi strogi kriterij, niti potpada pod jezičnu pristranost. Burleskno pjesništvo Burchiella i njegovih sljedbenika biva tako izostavljeno; dapače, nakon prethodnih napada u

latinskim epigramima. Primjeri jasno pokazuju osnovne demarkacione linije u firentinskoj književnosti XV stoljeća, ali podjednako i njihovo prelaženje na područje »susjedne« poetike ili jezika.³²

Od devetorice Landinovitih izabranika šestorica su izravno prisutna na popisima Vincijevih knjiga ili citirana u drugim spisima: Dante, Petrarca, Alberti, Palmieri, Leonardo Dati (kao nespomenuti autor *Kugle*, a ako je riječ o njegovu bratu Goru, ostajemo također u krugu Albertijeva pjesničkog natjecanja na talijanskom, poznatog pod imenom *Certame coronario*) i Leonardo Bruni (preveden s latinskog). Poznavanje ranog Boccaccia potvrđuju tekstualne podudarnosti. Buonaccorso da Montemagno otpada kao latinist, dok jedini otklon predstavlja Lorenzo Medici. Pitanju koje taj otklon potiče, dajemo, na ovome mjestu, prednost pred eventualnim ponavljanjem ili neznatnim proširenjem Vincijevih već proučavanih veza s Petrarcom, Boccacciom i Albertijem, u toliko više što odnos Leonardo–Dante i posredništvo Cristofora Landina pružaju ključeve za njihovo tumačenje u cjelini.³³

Rečenicu *Li Medici mi creorono e destrussono* (*Atl* 159 r. c) neće više nitko, zaveden malim slovom u izvorniku (i u diplomatskoj transkripciji), protumačiti kao antiliječnički istup, već kao sažetak odnosa s mecenama, ranim u Firenci i (u idućoj generaciji) kasnim u Rimu.³⁴ Osim bilješke o kipu Herkula u medičeskome vrtu (*L'orto de' Medici*; *Atl* 288 v. b), u kojem Leonardo izvodi nesačuvane radove (izvor informacija: *Anonimo Gaddiano*), nema nikakvog podatka koji bi Vincija vezao uz Firencu Lorenza Veličanstvenog. Stoviše, taj ga – već kao tridesetogodišnjaka, a deset godina prije vlastite smrti – ustupa milanskom vojvodi Ludovicu Sforzi *alias* Moru.³⁵ Preciznije analogije u tekstovima teže su uhvatljive ili su, obratno, odviše mikroskopske (uz opravdan rizik da se iza varavih osobnih stilema kriju opća mjesta). Ipak, uz raznolikost i nedovršenost kao Lorenzova osnovna opća obilježja, vrijedi zabilježiti njegov gotovo znanstveni opis vode (u svim mogućim metamorfozama) u spjevu *Ambra*; napad na hiromantiju i alkemiju u *Ljuvenim dubravama* LXXIV); stoičko uzdizanje »mirnog siromaštva«, kao bogatstva, u *Prepirci ili dijalogu* (I); definiciju noći u *Komentaru* vlastitim sonetima (I): »jer noć nije drugo doli lišenje sunčeve svjetlosti« (*privazione del lume del sole*) prema Leonardovoj definiciji sjene (*Ombra è privazione di luce ...*; *Ash I* 22 r.). Veći oprez i provjeru zahtijevaju motivi poput Petrarkina leptira koji se zalijeće na svjetlost (*Nencia da Barberino* i Lorenzova 2. kancona prema Leonardovim listovima iz *Atlantskog manuskripta* 67 r. a i 257 r. b) ili zajednički stilemi kao *si dolce morte* (u sonetima, XLII) prema Vincijevu opisu smrti iz anatomskih spisa (*An B* 10 r. i v.) i drugi.³⁶ Ne bi li se Lorenzov stih »život prije (namjerno podvlačimo) na tisuć stvari pozoran« mogao protumačiti, i izvan »ljuvenog« okvira *Dubrava* (X; oko god. 1473), kao autobiografsko udaljavanje od Landina prema pomirenju oporog Dantea s petrarkističkim Petrarcom? (Čemu će, uz Ficinov neoplatonizam, doprinijeti utjecaj Poliziana i ravnoteža Pica della Mirandole osamdesetih godina, a to će pomirenje u XVI stoljeću dramatično proživjeti Michelangelo).

Pitanje, za nas još otvoreno, na granici između Landinove plato-ničko-eklektičke i Ficinove neoplatoničke orijentacije (pojednostavnjeno: pjesnički uzlet prve neodjeljiv je od znanja i morala, dok druga metafizičkom svjetlošću ponižava i poništava kulturu i tehniku), tiče se hermetizma. Ficinov (latinski) prijevod *Pimandera* i drugih spisa (1463, tiskan osam godina kasnije) lako navodi na poistovjećenje hermetizma s neoplatonizmom. Naša sumnja u besprijeekornost takve jednakosti temelji se na nekoliko faktora: nijedno od mogućih izdanja *Albumasara* (raspon: 1488–1506) u Vincijevoj biblioteci nije vezano uz Ficina ni uz Firencu; nadalje, Ficinov (talijanski) traktat *O ljubavi* sadrži, očito pod utjecajem hermetizma nastalu, svojevrsnu »pohvalu« suncu, no Leonardo u svojoj citira kao autoritete *Kuglu* i Marulla (panteističkog autora djela *Hymni naturales*, ljubitelja Lukrecija i Polizianova polemičkog suparnika), prešućujući Ficina ili ga podrazumijevajući tek između »inih« (što nije osobita čast); konačno, s obzirom da Trismegistosa ne citiraju samo Landino (u uvodnom predavanju o Danteu) i Leonardo (*Ermete filosofo*), unutrašnja strana prednjih korica manuskripta *M*, oko god. 1496–1500, već kasnije i Gelli (u *Kirki* i *Besjedama bačvara Giusta*), očito je da odjeci hermetizma zaslužuju da budu promatrani višestruko i izvan neoplatoničkoga kruga.³⁷

Traženje protudokaza Vincijevu usvajanju Landinova književnog i jezičnog programa vodi nas do sondiranja različitih tekstova onkraj naznačenih međa. Čitanje Poliziana (talijanskog i dijelom latinskog) donosi jednu jedinu podudarnost (talasanje žita poput mora; *Stance*, XVIII) s »apokrifnim« Leonardom iz traktata *O kretanju i mjeri vode* (III, 8). Nekoliko stilema iz Savonaroline poezije (ništa više) o ljudskoj sljepoći i bijedi (*cieco mondo, o miseri mortali e cieca gente*), proizašlih iz Petrarke i zbrojenih s varijacijama Lorenza Medicija (*cieco error, o cecità de' miseri mortali*) može pomoći razrješavanju podrijetla Leonardove preradbe na odvojenom listu u torinskoj Nacionalnoj biblioteci (15575 v.).³⁸ Nešto opširniji osvrt, premda u usporedbi također negativan, traži bibliofilska *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonne koju, kao *incunabulu* iz 1499, Leonardo može vidjeti, stigavši u Mletke godinu dana po njezinu izlasku. Uloga slike u *Polifilovu snu* (doslovan naslov: *Ljuveni boj u snu*) pripada ilustraciji, a ne uzajamnom napredovanju teksta i crteža (iz pera istog autora). Uzori koje Schlosser Magnino pripisuje Colonnini – Vitruvije, Filarete i Francesco Martini – nalaze se doduše među Leonardovim predlošcima, ali najmanje književnim (za razliku, recimo, od arhitektonskih skica i pripadnih opisa). Preostala su Colonnina obilježja pogotovo udaljena od Vincija: dvojezični predgovor (najprije latinski, pa talijanski); bizarno latinizirani idiom (posve izmišljen i neprevodljiv) u daljnjem tekstu; kičeni stil (*elegante stilo*); ljubavni par u središtu snoviđenja (*el novo invito erotico*, onkraj škole *dolce stil nuovo*, bliži Boccacciovoj *Ljuvenoj viziji*); staretinarski ukus (*molte cose antiquarie digne di memoria*); smisao za arabesku i nostalgican mitološki krajolik. Nigdje u Vincija nema takvog literarnog Edena, ni geometrije tako rigorozno nametnute prirodi (sličnost s »francuskim« vrtom bila bi danas sasvim umjesna). (Dodat ćemo, tek kao kuriozitet što ga potiče Colonnin *beato somnio*, da se u Leonardovoj biblioteci na-

lazi i knjiga pod naslovom *Sogni di Daniello* — moguća talijanska izdanja, nakon latinskog izvornika, 1491. i 1495. — namijenjena tumačenju snova).³⁹

Naposljetku, između svih mogućih i nemogućih imena ne valja izgubiti iz vida Leonardovu sposobnost da uzore koji mu prethode (točnije bi bilo reći: gradivo) spaja, ukrižava, preobličuje i — redovito — nadvladava (čak i u tekstu-mikrostrukтури). Najbolji je primjer, u tom pogledu, *Bestijarij*, nastao na razmeđu Plinija i srednjovjekovnih izvora: Brunetta Latinija (jednog od Danteovih metaforičkih otaca), Cecca d'Ascolija i Tommasa Gozzadinija.⁴⁰ No kako je riječ o tematskoj cjelini stvorenoj unutar 1494. (granični datum manuskripta *H*), ne bismo ni takvo (relativno) isticanje predložaka projicirali na kasniji opus, u kojem nedostaje mogućnost sličnog dokazivanja.

Ne htijući, i neopazice počinjemo konkurirati Solmiju. Svrha je, međutim, bila druga i nadamo se da, kao takva, nije izmakla: uklopiti »izuzetnoga« Leonarda u talijansku književnu klimu XV stoljeća i — među »izvorima« raspršenim do očajanja — jasnije prokrčiti jednu, dosad jedva primjetnu, stazu.

BILJEŠKE

1 P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci (ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu)*, cit. izd., 1906 (1. serija), 1909 (2. serija); E. Solmi, *Le Fonti dei Manoscritti di L. da V. Contributi* (1908) i *Nuovi contributi alle Fonti dei Manoscritti di L. da V.*, u *Scritti vinciani*, cit. izd.; G. de Santillana, *Léonard et ceux qu'il n'a pas lus*, u R. A., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, cit. izd. E. Verga navodi i treću seriju Duhemovih studija (1913) o prethodnicima Galileja (*Bibliografia vinciana*, cit. izd., II, str. 566), ali nam nije pošlo za rukom da je pronađemo ni u talijanskim bibliotekama ni u Parizu. Polemike oko Duhema vode se, međutim vidljivo, na osnovi prve dvije serije.

2 E. Solmi, *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 480, 308.

3 Isto, str. 2.

4 Originalni naslov Solmijeva najavljenog djela: *Amici e discepoli di Leonardo da Vinci*; lista citiranih imena (isto, str. 326) predstavlja nacrt za širu (očito također leksikografsku) obradu.

5 Isto, str. 25.

6 F. Bottazzi, *Un esperimento di Leonardo sul cuore e un passo dell'Illiade*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 10, 1919, str. 153—163. Autor uspoređuje odlomak iz *Forsterova manuskripta* s XIII knjigom *Ilijade*. Tek »htijući se prepustiti mašti«, smatra on, moglo bi se zamisliti da je Leonardo poznao Homerov tekst. Bez želje da proturječimo, primijetiti ćemo nekoliko daljnjih analogija, dugovanih prelistavanju *Odiseje*: Kalipsina spilja sa četiri vrela (V, 70, prema »scenografskom« opisu *Venerina mjesta, Pel sito di Venere*; W 12591 r.), tro-slojno uspoređivanje plovidba-let-misao (VII, 36), učestalo prizivanje ptica od poredbe s njihovom tužaljkom (XVI, 216—218), pojave alegorijskog orla u

snu (XIX, 525—550) i orla kao glasnika (XX, 240—246), preko sličnosti s jastrebovima iz planine (XXII, 302—309), grlicama i drozdovima u zamki (XXII, 348—474) i spiljskim miševima (XXIV, 6—10), do sretnog znamenja u letu (XXIV, 311) i završne poredbe s orlom (XXIV, 537—538). Ptice izražavaju poraz (lov na proscie) i nadmoć (Odisejeve visine), kao i (Telemahovu) tugu u međuprostoru. U suženijem obliku Santillani neposredno prethodi L. Premuda, *Accostamento di Leonardo ai presocratici*, u »Lo Smeraldo«, br. 3, 30. svibnja 1952, str. 56—59. Sa svakim pravcem grčke filozofije, osim skepticizma, moguće je — barem ponegdje — povezati Leonarda.

7 Prvoj pripadaju G.B. Venturi, Cassirer, Marcolongo, Chastel, Santillana, Klíbanky, Saitta...; drugoj Solmi, Garin i — nešto blaži — Santinello (autor monografije *Introduzione a Niccolò Cusano*, Laterza, Bari, 1971, koja — uz radove citiranih — znatno pomaže uspoređivanju). U prilog mogućnosti Leonardova poznavanja Kuzanskog govore prvo talijansko izdanje potonjeg 1502. (u Corte Maggiore, nedaleko Milana) i pariško iz 1514, a također i utjecaj na Lucu Pacioli i njegove posvete svestranom znanstveniku Paolu dal Pozzo Toscanelliju (za usporedbu: *Maestro Pagolo medico*; *Atl* 12 v.), koji je svoj dugi život (1397—1482) proveo gotovo isključivo u Firenci. Talijanski (pretežno rimski) boravak Nikole Kuzanskog (1458—1464, kada umire) preran je da bi Leonardo tog autora stigao osobno upoznati. Spomenimo i »zamku« iz *Atlantskog manuskripta* (*El Cusano medico*, 89 v.b, po imenu također Niccolò, nije traženo lice, već profesor medicine na sveučilištu u Paviji). »Docta ignorantia« i pojam »idiota« (čovjeka novog svjetovnog znanja, koji još govori latinski, no opire se skolastici i humanizmu) historijski prethode Vincijevoj krilatici *omo sanza lettere*. Analogije bi se (u našim očima) ticale zanimanja za geometriju (posebno pretvorba figura i podudarnost nule s beskonačnim), teorije *impetusa* i principa inercije u fizici, kružnog poimanja život-smrt, pozivanja na Anaksagoru, relativne spoznaje putem poredbi, astronomskog rasređivanja i, možda, teologije negacije (u Kuzanskog, Bog kao beskonačnost). Dragocjen doprinos proučavanju njemačkog filozofa, u vezi s (kasnijom) talijanskom književnošću, nudi poglavlje P. Bigongiarija, *L'infinito di Leopardi e l'interminato del Cusano*, u *Leopardi*, La Nuova Italia, Firenca, 1976, gdje se, međutim, ne spominje Leonardo. (Leopardi, usput rečeno, citira Kuzanskog u svojoj *Bilježnici*).

8 »Opće naznake« ne dolaze od nestručnjaka; dapače, pripadaju Marcolongu (*Leonardo da Vinci artista-scienziato*, Hoepli, Milano, 1950, 3. izd., str. 167) i Valéryju (*Léonard et les philosophes*, u *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Pariz, 1957, novo izd., str. 108).

9 To što Dionisotti (*Leonardo uomo di lettere*, cit. izd., osobito str. 193—194) pronalazi zajednički izvor iz kojeg Leonardo može citirati Petrarkinu strofu i Danteovu terciju (na istom listu, W 12349), ne uvjerava nas nimalo u Vincijevo poznavanje obojice pisaca samo na razini odjeka. U svom podosta lutalačkom životu autor mora prigodno posizati za knjigama na dohvrat ruke.

10 E. Solmi, *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 129, 134.

11 Za novo identificiranje Manettija zaslužan je Pedretti (*Il primo Leonardo a Firenze*, Giunti-Barbera, Firenca, 1976, str. 9). Točnim datiranjem spomenutog Leonardova lista (u prvim godinama milanskog boravka), otpada Solmijeva pretpostavka da se radi o tajniku i ambasadoru mletačke Republike (Ludovico ili Alvise Manetti ili Manenti), što bi bilo moguće tek 1500. (*Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia*, u *Scritti vinciani*, osobito str. 511—512). Djelom Antonija Manettija o Danteu (datiranim 1462) služi se Landino.

12 Primjeri iz *Božanstvene komedije* zaslužuju da budu popisani. E. Solmi, *Scritti vinciani*, str. 132–134, 354: *P*, V, 43–45, prema *All* 171 r. (isto nizanje oznaka mjesta); *C*, V, 14–15, prema *Ash I* 32 v. (duhanje vjetrova); *R*, XIV, 1–6, prema *Lei* 36 v. (talasanje vode u čaši od središta do ruba i obratno); G. Ponte, *Leonardo prosatore*, str. 36: *P*, V, 28–30, prema *Ar* 155 r. (olujni primorski krajolik prije ulaska u spilju); W. Sypher, *Rinascimento Manierismo Barocco* (prijevod P. Montagner), Marsilio, Padova, 1968, str. 77, 85: *P*, XIV, 28–30, 37–39 (*chiaroscuro*); *C*, V (svjetlost prelomljena Danteovom sjenom). Citatima iz *Gozbe* Solmi dokazuje (cit. izd., str. 134) Leonardovo posredno preuzimanje dviju Aristotelovih misli. O *Gozbi* i Vinciju općenito: E. Villa, Garin, Chastel, Ponte itd.

13 Uvod L. Beltramija u Leonardo, *Scritti*, Istituto editoriale italiano, Milano, 1929, str. 14.

14 Po Dante Alighieri, *Il Convivio*, uredio V. Piccoli, UTET, Torino, 1927. Samo zbog arhaičnog »bojenja« koje nam je potrebno, ne citiramo inače vrlo precizan prijevod Pavla Pavličića (u Dante Alighieri, *Djela*, uredili F. Čale i M. Zorić, Sveučilišna naklada Liber — Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1976, I dio).

15 Marasov prijevod (u Dante Alighieri, *Djela*, cit. izd., II):

»I kad joj riječi prestaše da zборе,
ne zaikri ni gvoždje vrela daha
kao što ovi kruzi iskri tvore.
Požar je svakoj iskri dao maha;
a bilo ih je više da se broje,
od tisuća pri dvostručanju šaha«.

(Maras »iskričavo« rimuje dvosložne riječi a Dante, uz jednu iznimku, tro i četverosložne, bliže sugeriranju beskonačnog. Naše teorijsko razmišljanje nadovezuje se na poglede A. B. Šimića i Tomaševskog, po kojima jedna rima automatski ne zamjenjuje drugu, pa prema tome ne može biti adekvatan faktor metričkog ustrojstva. Uočena razlika u poetici prevođenja nimalo ne umanjuje rezultat — Marasov, a još manje Kombolov — ostvaren *unutar* odabrane poetike. Znatno više negoli djelotvornosti u pravcu tekstualne analize, što bi bio naš ideal, takav prijevod pogoduje čitalačkom doživljaju u cjelini. Reagiramo, dakle, jedino na uvriježeno mišljenje da nerimovanom prijevodu nedostaje rima, dok bi u rimovanom bilo sve na broju).

16 »Površina se kaže da je međa tijela sa zrakom, ili hoću reć zraka s tijelima, tj. da se uklapa izmedj tijela i zraka što je opkružuje; a ako se zrak s tijelom dotiče, ne ostaje mjesta da se položi drugo tijelo. Otkud se zaključuje da površina nema tijela, jer joj nije potrebito mjesto. Dakle je površina jednaka ničem, a sve ništa ovog svijeta jednako je najmanjem dijelu, kad bi dijela moglo imati. Otkud ćemo reći da su površina, pravac i točka među sobom jednaki i svako da je za se jednako drugim dvjema zajedno spojenim ... A ta površina imade ime a nema bivstvo, jer što ima bivstvo ima mjesto; nemajući mjesto naliči ničem koje imade ime bez bivstva; otkud dio ničeg nemajući doli ime a ne bivstvo, taj je dio jednak svemu; pa se time zaključuje da su točka i pravac jednaki površini. Slično kao ništica u računstvu jer je u istinu jedan jednak tisući ili beskonačnom broju«. Opširnije o Leonardu i »bivstvu ničega« A. Marinoni, *L'essere del nulla*, u *Lecture vinciane I–XII*, cit. izd., str. 7–28.

17 »Spolni čin i udovi u njem upotrebljeni tako su gadni da kad ne bi bilo ljepotâ licâ i nakita djelatnika i uspregnute čudi, priroda bi izgubila ljudski

rod«. Primjer podupire maksima *Chi non raffrena la voluttà, colle bestie s'accompagni* (»Tko ne obuzdava razbludu, nek se živinama pridruži«; *H* 119 r.), a nadjačava ga, u naturalističkom *crescendu*, tekst iz *Arundelova manuskripta* (205 v.): *L'omo ha desiderio d'intendere se la femmina è cedibile alla dimandata lussuria, e intendendo di sì, e com'ell'ha desiderio dell'omo, ella la richiede e mette in opera il suo desiderio, e intender nol pò, se non confessa, e confessando fotte* (»Muškarac je željan doznati je li ženska popustljiva spram zamoljene pohote i doznajući da jest, i kako ona želi muškarca, on je zahtijeva i provodi u djelo svoju želju, a doznat ne umije, ako ne prizna, a priznajući opći«). Na istome listu, međutim, stoji i rubna dilema: *Si dimanda se li santi stanno ignudi* (»Pitamo se jesu li sveci nagi«), pri čemu bi se psiholog, naprotiv, zapitao do koje mjere može ostati »svetac« onaj tko odlazi u javno kupatilo da crta aktove, u dvoznačnome smislu (pojedinačne i spolne; v. unutrašnju stranu prednjih korica manuskripta *F*). Izdvojen list, pohranjen u Weimarskom dvorcu (*Wr*), iznimno »dopušta« pri *coitusu* uzajamnu veliku ljubav i želju (*grande amore, gran desiderio*), imajući u vidu povoljne genetičke posljedice da ne kažemo epitete (*allora il figliolo fia di grande intelletto e spiritoso e vivace e amorevole*; »tada će dijete biti veoma umno i domišljato i živahno i ljubezno«).

18 »... i često puta muškarac spava a on bdije, a mnogo puta muškarac bdije a on spava; mnogo puta ga muškarac želi uvježbavati a on neće; mnogo puta on hoće a muškarac mu priječi. Čini se dakle da ta životinja često ima dušu i um razdvojen od čovjeka...«. (Zaključak podsjeća, štoviše, na orijentalne faličke kultove: *e pare a torto che l'omo si vergogni di nominarlo, non che di mostrarlo, anzi sempre lo copre e lo nasconde, il qual si dovrebbe ornare e mostrare con solennità, come ministro*; »i čini se da se krivo čovjek stidi da ga imenuje, a nekmoli da ga pokazuje, dapače vazda ga pokriva i krije, a njega bi valjalo resiti i pokazivati svečano, kao svećenika [ili: ministra]«). »O stidnici. Mrštine ili brazge na stidnici otkrile su nam mjesto vratara takve tvrdje...«; »i za koliko spolnih činova strelivo sjemena dostaje«.

19

»Kako se vrte u sastavu ure
kotači, te se prvi promatraču
pričine mirni, a zadnji da jure,
tako ta kola različito skaču,
i plešuć brzo i polako, očit
o svom bogatstvu polažu mi račun« (Maras).

20 »O oku. Oko je orudje okrugle povrhe...«; »Ptica je orudje djelujuće po matematičkom zakonu, a u vlasti je čovjeka da to orudje učini sa svim njegovim kretanjima, ali ne tako moćno...«. U nastavku teksta Leonardo uzima u obzir i »dušu ptice« (*anima dello uccello*) koju, u tom slučaju, mora oponašati ljudska duša.

21 »(Ne fali nam načina ni puta da dijelimo i mjerimo te naše bijedne dane, a mora nam jošte goditi da ih ne trošimo i provodimo zaludu bez ikakve hvale i ne ostavljajući o sebi nikakav spomen u pameti smrtnika). / Zato neka to naše bijedno vrijeme ne mine zaludu«.

22 M. Boas, *Il Rinascimento scientifico 1450—1630* (prijevod E. Bellone), Feltrinelli, Milano, 1973. Pluralitet izvora, dakako, zahvaća i sva druga podružja, a relacija Leonardo-Dante priziva književna produženja, onkraj dvojice autora, u oba smjera. Pomislimo li na pr. na ptice, pitat ćemo se je li Dante (na razmaku od pola stoljeća i dobro poznajući sicilsku školu) mogao čitati rukopisni prijepis lovačkog traktata Fridriha II *De arte venandi cum*

avibus (tiskan 1536), što Leonardo zacijelo nije. Danteovi prizivi Sunca u *Čistištu* i *Raju* (*o dolce lume*, C XIII, 16 i dalje; *quegli ch'è padre d'ogni mortal vita*, R, XXII, 116 itd.), jer u *Paklu* je jedino metaforičko sunce Vergilije, vraćaju nas do hermetičkih spisa i dalje u prošlost, a naovamo ne prethode toliko Leonardu (i Koperniku), koliko Campanellinoj himni *Suncu*, u proljeće poradi želje za toplinom. Danteova demografija (*Sempre la confusion de le persone / principio fu del mal de la cittade, / come del vostro il cibo che s'appone*; Kombol: »miješanje ljudi različita roda / bješe u gradu uvijek izvor jada, / ko što je vašeg jelo što se doda«; R, XVI, 67–69) proširuje se Vincijevim protestom zbog neljudske gustoće naseljenosti i sanira idealnim urbanističkim projektom (*Atl* 65 v.b), ali ovaj teško može zaobići nacrt Mattea Palmierija (umro 1475) u dijalozima *O gradskom životu* (*Della vita civile*, manuskript, prije tiskanog izdanja, u Leonardovoj biblioteci), odnosno poemi *Životni grad* (*Città di vita*), neobjavljenoj zbog sumnje u herezu. Danteov »andjeoski leptir« (*angelica farfalla*, C, X, 125) utječe, ali ne više u službi metafizičke poredbe; Leonarda zaokuplja vrlina rada (*esercitato studio, mirabile artificio, sottile lavoro*) koja gusjenicu uzdiže u let (*H* 17 v.); Michelangela, naprotiv, njezina podređena sudbina, smrt koja omogućuje *tudje* rođenje (*Rime*, XCIV); a Lorenza Bellinija u XVII stoljeću, u njegovu posljednjem sonetu (CCLXV), sarkastično zatvaranje kruga gusjenica-leptir-gusjenica (L. Bellini, *Rime inedite*, uredila A. Dolfi, Argalia, Urbino, 1975). Takvim zrakastim asocijacijama nikad kraja. Suprotno dosadašnjem razmatranju, postavlja se svakako i pitanje o korjenitim tekstualnim razlikama između Dantea i Leonarda. Vinci zacijelo ne bi pristao na autoritativno pretpostavljanje pisma slici (*se non scritto, almen dipinto*, C, XXXIII, 76), ni na prolaženje tijela kroz drugo tijelo (*R*, II, 37–39), niti na pasivnu ulogu prirode u rukama višnjega kovača (*... che natura / non scaldò ferro mai né batté incude*; Maras: »kojim narav« — velim — / ne grije gvozdja nit nakovanj kuje«; R, XXIV, 101–102).

23 Uspoređivanje Pakla sa spiljom nije novo (v. I. Del Lungo, *Leonardo scrittore*, u R. A., *Conferenze fiorentine*, cit. izd., str. 264), ali dugo nedostaje drugi »pol«. Marinoni, naprotiv, projicira Danteovo podzemlje na kronološki završetak Vincijeva opusa (očito i likovnog) i dolazi do posve drugačijeg zaključka: »Iz Pakla Potopa i iz razornih sila, Leonardo se nije mogao izdici do slavodobitnoga glasa *Raja*, jer mu je nedostajala blažena vizija jedne vrhovne izvjesnosti, jedne konačne istine« (*Gli appunti grammaticali e lessicali di L. da V.*, cit. izd., I, str. 210). Uz takvu shemu ne bismo pristali: potop se, u Leonardovoj kozmografiji, zbiva ispod »pohvale suncu« i, kao takav, nikako ne označava povratak na početak (pogotovo ne Danteov). Ne bismo se u potpunosti složili ni s Bongioannijem, u toliko što Leonarda posve lišava tla: »Otkriće svemirskog beskraja, ukidanje pojma 'zemlja' kao presjecišta između *Raja* i Pakla, i otkriće čovjeka kao središta beskraj, misli« (*Leonardo pensatore*, Porta, Piacenza, 1935, str. 152).

24 C. Landino, *Prolusione dantesca*, u R. Cardini, *La critica del Landino*, cit. izd., str. 368–371.

25 Po R. Cardini, isto, str. 205.

26 P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, u *Prose e rime*, uredio C. Dionisotti, UTET, Torino, 1966 (2. prošireno izd.), str. 178.

27 Po C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, u R. A., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano, 1968, I, str. 387, 389, 397. Zaboravnost se može protumačiti (ali tek djelomično) i književnom geografijom: riječ je o sjevernjačkim ili perifernim autorima. Landinovo uzdizanje pjesništva iznad povijesti nije strano Aristotelovoj *Poetici*

(IX poglavlje). Sredinom XVI stoljeća Michelangelo, čini se osamljen, brani Landinov komentar *Božanstvenoj komediji* (R. Cardini, cit. izd., str. 230).

28 Iz *Posvetnoga govora tumačenju Dantea* izdvajamo tri elementa: »čudesna i posve neizreciva veličina«, »mnogostrukost znanja« i »novost stvari« (C. Landino, *Orazione dedicatoria al commento dantesco*, u R. Cardini, cit. izd., str. 379), a iz predgovora Pliniju slijedeći odlomak: »Niti ostaje strpljiv um, po prirodi pohlepan za beskonačnim stvarima (*cupido delle cose infinite*), da se skući u tako uske međe, već da obuzda goruću žeđ za znanjem šeta cijelim oceanom, niti hoće upoznati samo nakazne životinje u njem, već izmjeriti ga, što se čini nemogućim, nastoji iz petnih žila. Od kojeg potom platičkim krilima vine se u letu, prolazi kroz taj nama sumedni i najgušći zrak i u njemu motri sve nepogode što se ondje radaju. Vidi otkud dolaze vjetrovi, otkud kiša, shvaća žestoku i okrutnu bitku između hladnoće i topline, između vlage i suhoće, spoznaje kakvu snagu bljesak, kakvu grom, kakvu munja proizvodi, nit mu je neznano s kakva se uzroka u studeno godišnje doba snijeg, a u toplo kiša slijedi. Potom napušta tako uzmučen zrak i stiže do svijetlog i vedrog, prolazi kroz počelo vatre ne bez najveće zapanjenosti pred njenim čudesima, i što se više podiže većom brzinom napredujuć, promatra prirodu i svojstvo Mjesečeva tijela, brzinu Merkura, blagodu Venere. Spoznaje da je Sunce zbilja srce svijeta i podešavatelj i vladalac svih planeta i nebeskih kretanja...« itd. (R. Cardini, cit. izd., str. 155–156). Landinov pogled na jezik i kulturnu ulogu prevodenja osvjetljava, napose, njegova prilagodljiva pretvorba Plinija »iz Latina u Toskanca i iz Rimljanina u Firentinca« (isto, str. 156).

29 Opširnije o tome E. Garin, u R. A., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, cit. izd., str. 294.

30 Landinov citat iz komentara uz XIV pjevanje *Raja* (po R. Cardini, *La critica del Landino*, cit. izd., str. 231). G. Fumagalli izvršno uočava, u svojem komentaru (*Leonardo omo senza lettere*, Sansoni, Firenca, 1939, str. 327), preinaku koju Vinci izvodi upravo u Aristotelovoj rečenici preuzetoj iz *Gozbe* (I, 1). Dok u Dantea stoji: *tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere* (»svi ljudi, naravski, žele znati«), Leonardo zamjenjuje »sve« »dobrima«: *Naturalmente li omni boni desiderano sapere* (*Ati* 119 v. a).

31 C. Landino, *Prolusione petrarchesca*, u R. Cardini, isto, posebno str. 342, 346–348. Dionisotti spominje jedan Landinov prijevod s latinskog (*Leonardo uomo di lettere*, cit. izd., str. 209 i dalje), po narudžbi Ludovica Mora. Djelo Giovannija Simonette, o kojem je riječ, posvećeno je podvizima Francesca Sforze (*De gestis Francisci Sphortiae*), Morova oca, u čast kojem, a za sina naručioca, Leonardo priprema (nikad dovršen) konjanički spomenik. Landinov prijevod, očito, ne može mimoći Vincija. No godina njegova tiskanja 1490, iz koje Dionisotti — zaokupljen jezikom, ne poetikom — izvodi pobjedu toskanskog (zajedničku Landinu i, ako smo dobro shvatili, gotovo prenutom Leonardu) u Milanu (zaključak, str. 216), kronološki znatno zaostaje za svim izravnijim izvorima i vezama (još iz firentinskog razdoblja) koje navodimo.

32 Tako »Landinov« Alberti na pr. šuti o trijadi iz trećenta, a Poliziano, koji negira Albertija i Leonarda Datija kao pjesnike (u stalnoj polemici, izravnoj ili prešutnoj, s Landinom), ipak piše predgovor Albertijeve građevinskom traktatu *De re aedificatoria* (1486). Možda i Leonardo, tako uvjeren u svestranost (*Ash* I 2 r.; *Traktat*, II, 70 i dr.), u jednom trenutku sumnja: *Si come ogni regno in sé diviso è disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confonde e indebolisce* (»Kao što svako kraljevstvo u sebi podijeljeno biva razoreno, tako se i svaki um podijeljen među raznim nauci-

ma zbunjuje i slabi«; Ar 180 v.). Imajući u vidu Landinov stav prema Burchiellu, kao i sve što je dosada rečeno, doista ne možemo pristati na intelektualno sužavanje Leonarda njegovim uklapanjem u burleskni anti-petrarkizam Burchiella i Luigija Pulcija (Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, cit. izd., str. 193). (Oba »izvora«, zastupljena u Vincijevoj biblioteci, proučio je Solmi, ne našavši nijednu tekstualnu podudarnost).

33 Dvadesetak redaka što ih Solmi posvećuje Leonardu i Petrarki, s naglaskom na antipetrarkizmu (*Scritti vinciani*, str. 229), doživljava, u novije doba, ispravke, proširenja i produbljenja. Citiramo kronološki tri rada: A. Marinoni, *Il Regno e il Sito di Venere*, u »Convivium«, br. 2, ožujak-travanj 1952, str. 164—175; L. Donati, *Leonardo e il Petrarca*, u »La Bibliofilia«, br. 3, 1964, str. 305—321; M. Machiedo, *Leonardo e Petrarca*, u »Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa«, br. 40, 1975, str. 43—63 (i u R.A., *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama / Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi*, Radovi međunarodnog simpozija, Dubrovnik 6—9. XI 1974, uredio F. Cale, JAZU, Zagreb—Dubrovnik, 1978, str. 301—317). Naša studija, kao posljednja, uključuje i osvrt na prethodne dvije. Ona se — polazeći od tekstualne usporedbe — bavi Vincijevim intimnim doživljajem Petrarke i sličnostima sa »znanstvenim« Petrarkom (sada bismo dodali: najbližim Danteu), no također i otklonom od petrarkizma. Premda nam, u doba pisanja, nedostaje Landino kao »karika«, zaključci u osnovi ne proturječe našim današnjim pogledima.

Dok Solmi otklanja vezu Leonarda s Boccacciom, G. Ponte (u *Leonardo prosatore*, cit. izd.) pokazuje tematsko-stilsku srodnost nekih Vincijevih tekstova sa stranicama *Filocola* i *Ameta*. Takav se utjecaj ne ograničava samo na osamdesete godine XV stoljeća. Na liniji uzdizanja Boccacciova moralizma (uz žaljenje zbog lascivnih scena) stoji, među Vincijevim suvremenikima, pored Landina, i Matteo Palmieri (*O građanskom životu*). U Leonarda ne primjećujemo takva sustežanja, pa njegove *Sale* (*Facezie*), u minijaturi i kao *marginalan dio* opusa, dodiruju neke krajnje aspekte *De-kamerona*: od erotike (*Atl* 119 r.a; *F* unutrašnja strana prednjih korica; *W* 12351 r., dva teksta), pri čemu su protagonisti katkada popovi, preko brzih odgovora, lukavosti i spremnosti da se vrati milo za drago (*Atl* 119 r.a i 306 v.b; *M* 58 v; *Madrid II* 77 v.) do litote bliske tragičnom Boccacciu («Gospa Dobra», *Madonna Bona* = Smrt, *Fo II*, 30 v.). Postoji u tim šalama i društveno uzdizanje nižih uz bok višima (odgovor zanatlije gospodaru, *Fo III* 34 v.), no i obrnuto zadržavanje hijerarhije (gospodar-siromah, *Madrid II* 126 v.). Prpošan i ublažen zaključak, poput slijedećeg, također neobično podsjeća na Boccaccia: *La qual cosa conosciuta dal mercante facatamente la già fatta ingiuria essere vendicata, con piacevole riso, pacificamente, mezzo arrossito per vergogna, la vendetta sopportò* («Nakon čega trgovac, spoznavši da je ranije nanesena pogrda šalom osvećena, ljubaznim smiješkom, pomirljivo, napola rumen zbog sramote, osvetu pretrpje»; *Atl* 150 v.b). Stano vit Boccacciiov utjecaj može biti i posredan, npr. preko *Sala Poggia Bracciolinija* (prvi Leonardov popis knjiga), što Solmi također niječe, ali prije otkrića madridskih spisa, pa provjera ne bi bila naodmet.

Leonardovu posve slobodnu obradu triju Albertijevih latinskih priča (*Lilium, Pavo et invidus, Vulcanus et cornus*) opširno komentira C. Filosa (u *Leonardo narratore*, Libreria emiliana editrice, Venecija, 1953). Albertija spominje u vezi s Vincijem, ali općenito, E. Garin u više svojih djela (*Ritratti di umanisti, L'umanesimo italiano, Medioevo e Rinascimento, Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano* i dr.). Uvjerjenje da je takva poredba »bitna da se doista shvati Leonardo« (*La città in Leonardo*, u R.A., *Letture vinciane I—XII*, cit. izd., str. 325), autora ipak ne navodi na siste-

matko izlaganje argumenata. Najsveobuhvatniji rad na tom području, koji već zahtijeva proširenja, pripada V. P. Zubovu (*Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 18, 1960, str. 1—14), a sažima se (nakon poredbi s Albertijevim traktatima *De re aedificatoria*, *Navis* i *Ludi matematici*) u slijedećem zaključku: »Ista nezavisnost prema njegovu 'izvoru' primjećuje se kad se usporede Leonardove bilješke s Albertijevim djelom *De pictura*: u njima nikad ne nalazimo izravnih posudbi i uvijek upravo analogije upadaju u oči« (str. 2). Premda taj traktat, za razliku od prethodnih, Leonardo vidljivo ne posjeduje niti spominje, pretpostavlja se da ga čita kao manuskript (inače tiskan tek 1540). Analogije su, po našem mišljenju, brojnije no što proizlazi iz Zubovljeva proučavanja. Više od legendarnog opisa Klevete (*Calumnia*) što ju je naslikao Apel (opće mjesto zajedničko u oba traktata o slikarstvu; Alberti, III, 53; Leonardo, I, 15, 17), zaokupljaju nas: Albertijev pristup temi bez učitelja i primjera (prolog); definiranje točke, pravca i površine (I, 2 i dalje, premda je površina za autora, u suprotnosti s Leonardom, »krajnji dio tijela«); razmatranje o vidnoj piramidi (*piramide visiva*, I, 7 i dalje, »refren« Vincijeve optike); uspoređivanje slikara s Bogom (II, 26); žaljenje što o slikarstvu nitko od suvremenika ne piše (isto); pretpostavljanje slikara kiparu (II, 27), a kompozicije gorostasu (II, 35, napad na Michelangela *ante litteram*); zagovarjanje raznorodnosti u kompoziciji (II, 39); opis pokreta u raznoj životnoj dobi (II, 44); prisutnost zrcala kao mjerodavnog suca (II, 46); istaknuta nužnost slikareva obrazovanja (III, 53) ... Obratno, razmatranje o nedovršenim djelima umjetnika i pisaca (III, 61), može Leonarda potaknuti tek na tužnu »retrospektivu«. Upravo u spomenutim traktatima opažamo i stilsko razilaženje između dvojice autora: Alberti precizan ali bezličan, Leonardo skloniji digresijama i ponavljanjima (što se odnosi i na pojedini paragraf, ne na kompilaciju koja je mogla deformirati cjelinu), ali autobiografski prisutan i prislan sa čitateljem. Iz pjesničke perspektive — za razliku od pripovjedačke — ne čini nam se nužnim daljnje produbljivanje usporedbe. (Ipak, usputna opaska: Albertijeve prozne »anafore«, u *Ecatonfileji* i drugim monolozima ili prozama, vrlo mehaničke i patetične, teško se mogu prispodobiti s Vincijevom sintaktičkom asimetrijom koja, čak i mimo volje, lomi retoričku »korektnost«. Odviše je drastična, ipak, Solmijeva tvrdnja: »Leon Battista Alberti je sabirač tuđih stvari, Leonardo izumitelj novih istina«, *Scritti vinciani*, str. 42). Novija proučavanja otkrivaju Albertijevo drugo lice — polemički suočeno s vlastitim vremenom — u djelima kao što su latinski *Momus*, talijanski *Theogenius* i druga (v. E. Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento*, u »Bellagor«, br. 5, 30. rujna 1972, str. 501—521, gdje se Leonardovo ime spominje samo jedamput).

34 »Medici me stvoriliše i uništiliše«.

35 Po povratku u Firencu, nakon gotovo jednog decenija, Leonardo nalazi republiku Piera Soderinija (po čijoj narudžbi slika *Bitku kod Anghiarija*), a kontakti s porodicom Medici (u idućoj generaciji) odvijat će se tek od 1513. do 1516. u Rimu (Giuliano Medici i papa Leon X), između drugog duljeg milanskog razdoblja (pod Francuzima) i preseljenja u Amboise.

36 Izvorni naslovi Lorenzovih djela: *Ambra*, *Selve d'amore*, *Altercazione ovvero Dialogo*, *Comento*, *Nencia da Barberino*. Citiramo po *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*, uredio M. Bontempelli, Sansoni, Firenca, 1938. *Ljuvene dubrave* je slobodno preveden naslov u skladu s našom starom dubrovačkom tradicijom; no *selve* na talijanskom imaju i drugo značenje: to su lirske oktave povezane kao varijacija na neku temu. Leonardo o dobrima, materijalnim i duhovnim: *Non si dimanda ricchezza quella che si può*

perdere... («Ne kaže se bogatstvom što se može izgubiti...»; *Ash I* 34 v.). Definicija sjene postoji u nekoliko varijanti (*C* 14 v., *Traktat V*, 533, 538 itd.).

37 C. Landino, *Prolusione dantesca*, u R. Cardini, cit. izd., str. 359; G. Gelli, *La Circe e I capricci del bottaio*, cit. izd., str. 137–138, 175. Čak i Gellijevi citati prethode prvom talijanskom tiskanom prijevodu *Pimandera* (Tommaso Benci, iz Leonardu poznate obitelji, Firenca, 1549) koji, međutim, postoji kao rukopis od 1463. Govoreći o razdoblju Ficinova latinskog prijevoda, H. Védri-ne naziva Trismegistosa *best-sellerom* (R. A., *La filosofia del mondo nuovo /Cinquecento e Seicento/*, III tom u *Storia della filosofia*, uredio F. Châtelet, prijevod L. Sosio, Rizzoli, Milano, 1976, str. 24). No *Albumasara* spominje još Dante (*Gozba*, II, 13), a Trismegistosa i Alberti (*De pictura*, II, 27). Time, za nas, otpadaju i tendenciozna neoplatoničko-hermetička tumačenja »ideali-stičkog« Leonarda i, obrnuto, prizemno-materijalističko poricanje svakog nje-gova dodira s hermetizmom. Opreka, sve neaktualnija, između aristoteličkog i neoplatoničkog Vincijeva profila potječe još od njemačkih interpretatora (Prantla i Ueberwega), iz 80-ih godina prošlog stoljeća.

38 Solmi smatra (*Scritti vinciani*, str. 265) da bi se na Savonarolinu smrt (1498) moglo odnositi Leonardovo razmišljanje: *Dov'è più sentimento, lì è, ne' martiri, gran martire* («Gdje je više osjećaja, ondje je, za mučeništava, to veće mučeništvo»; *Tr* 23 v.). Datum odgovara bolje od mjesta: cijeli *Trivulci-jev manuskript* nastaje, naime, u Milanu. Jedna hipotetična Vincijeva karika-tura Savonarole (danas u venecijanskoj Akademiji), a još više aluzivni portret Jude (na *Posljednjoj večeri*, Schusterova teza iz 1913), otklanjali bi pomisao na bilo kakvu međusobnu srdačnost. Citiramo po: G. Savonarola, *Poesie*, ure-dio M. Martelli, Belardetti, Rim, 1968, I, i 3. kancona; L. Medici, cit. izd., 2. kancona i *Selve* (LXXV). Leonardo (Torino, Biblioteca Nazionale), uz crtež vatre i leptira: [...] *Vedi che per lo splendor nel foco andiano. // Cieca igno-ranza in tal modo conduce. // E come cieca ignoranza ci conduce. // O miseri mortali, aprite gli occhi* («Gle zbog sjaja u oganj hitamo. // Neznanje nas slijepo vodi. // I kako nas neznanje slijepo vodi. // O bijedni smrtnici, otvorite oči«).

39 Citiramo po F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, uredili G. Pozzi i L. A. Ciapponi, Editrice Antenore, Padova, 1964 (reprint), I, str. XII, XIII, 459; J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, cit. izd., str. 134–135, 158. Upra-vo Colonna (po Schlosseru) prvi upotrebljava termin »arabeska«. O evoluciji vrta u talijanskoj književnosti G. Barberi Squarotti, *Le figure dell'Eden*, u *Fine dell'idillio (da Dante a Marino)*, Il Melangolo, Genova, 1978. Izuzetnost *Polifilova sna* zacijelo leži u svojevrsnom kompozicijskom oksimoronu: sni-vani nacrt i njegovo rasplinjavanje na javi, geometrijska preciznost slika i fluidna neuhvatljivost rečenice. Colonna ne objašnjava Leonarda, ali Leonar-do može tumačiti njega: *Perché vede più certa cosa l'occhio ne' sogni, che colla immaginazione stando desto* («Jerbo stalnijom vidi stvar oko u snima, negoli za maštanja bivajuć budno»; *Ar* 278 r.).

40 Izvorni naslovi: *Il Tesoro*, *Acerba*, *Fior di virtù*. Stilske razlike nameću se prije semantičkih. U odnosu na prozne (i prozaične) Brunetta i Gozzadinija, Leonardo sažima i naglašeno ritmizira, u odnosu na Cecca d'Ascolija, obra-tno, odustaje od jedanaesterca i mehaničkog ponavljanja ukrižanih srokova da bi sastavljao rečenicu raznorodnim slogovnim segmentima. Možda bi va-ljalo držati na oku i bestijarij Luigija Pulcija u *Morganteu* (XIV, 73–84), koji okuplja životinje iz spomenutih izvora.

ZNANOST I KNJIŽEVNOST

Primjer Landinove poetike govori o izlišnosti povlačenja krute granice između književnosti i znanosti. Slijedeći ga, unutar XV stoljeća, lako bismo zaobišli najveći kamen spoticaja s kojim se leonardistika suočava već poslovično, premda često i u brzopletoj želji da ga odvali, prije no što ga je procijenila. Metaforički rečeno, taj se kamen obično kotrlja (ili slušamo kako bi se morao kotrljati) na uštrb literaturi. Začudo, takvo uvjerenje *na vlastitu štetu* širi se upravo iz njezina kruga, dok prirodno-znanstvenici znadu doći i do obrnutog zaključka, ali njihov glas teško dopire do književnosti. Za utjehu: pod upitnikom nije samo Leonardo književnik, već i Leonardo filozof i Leonardo arhitekt itd.¹ Najveći »nedostatak« svestrane ličnosti zacijelo leži u tome što svojim budućim proučavateljima pruža dovoljno prilika i povoda da im pozornost stalno bude skrenuta na *drugo*.

Sa suvremenog stajališta, problem razgraničenja ne postavlja se u tematsko-formalnom pogledu (budući da ga je primjerom Herodota, na jednoj bliskoj interdisciplinarnoj razmеди, u IX poglavlju svoje *Poetike* prevladao već Aristotel), nego prvenstveno na spoznajnoj razini.² Tko će priznati da između stoljeća uskih specijalizacija, kakvo je naše, i globalne srednjevjekovne podjele u sistemu obrazovanja, na *trivium* i *quadrivium*, postoji stanovita analogija? Dihotomiji ne mogu umaći čak ni vrhunski stručnjaci, čak ni oni čiji se interesi kreću onkraj barijere. »Znanosti i umjetnosti — kaže Paul Valéry — razlikuju se nadasve po tome što prve moraju smjerati sigurnim ili silno vjerojatnim rezultatima; druge se mogu nadati tek rezultatima nepoznate vjerojatnosti.«³ Na razmaku od tri četvrt vijeka, proučavajući tri modela (znanstveno izlaganje, parabolu u religioznom tekstu i priču), Lotman sužava prostor znanstvenom primjeru: on sadrži jedno jedino značenje i u tome, po autoru, leži njegova vrijednost.⁴

Primjeri interferencije u povijesti književnosti rijetko se uočavaju (a i tada kao iznimke, radije no kao teorijski poticaj). Možda stoga što su rijetki ljudi »dviju kultura«, reći ćemo parafrazirajući Snowa, odnosno oni koji poput Segalena traže ravnotežu ili poput Cailloisa prenose mjerila jednog područja na drugo. Tako izmiču za nas indikativni primjeri: Sarpijeve *Misli*, Novalisovi *Fragmenti*, Valéryjeve *Bilježnice*...⁵ Ne promatraju se djela, već autori od ranije svrstani *drugdje*. Teorija teže pristaje na spoj književnost-znanost (ili obratno), negoli na spoj

pjesništvo-filozofija, afirmiran humanističkom tradicijom (da se ne vraćamo do predsokratovaca i Platona), a u novije doba primjerima što ih nude autori kao Wahl ili Axelos⁶

Potreba za »kompliciranjem iskustva« (complicuer l'expérience), što je Bachelard ističe kao oznaku suvremene znanosti, nije tekovina proizašla tek iz razdoblja relativiteta.⁷ Descartesovoj sveobajšnjivosti obrnuto je proporcionalan već Leibnizov matematički simbol, no taj kompleksniji pristup, očito, zahtijeva i dulji vijek prilagođavanja. Vincijeva vrhunska izvjesnost matematike (*somma certezza delle matematiche*; *An C II 14 r.*) i matematički dokazi (*matematiche dimostrazioni*; *Traktat*, V, 809) doimaju se kao oksimoroni, uspoređeni s »novim znanstvenim duhom«, odnosno s njemu primjerenom »vjerojatnom spoznajom« i »otvorenim racionalizmom«, da nabrojimo tek neka od svojstava što ih predočava Bachelard.⁸ A upravo takav »descartesovski« Leonardo (sveden na usku formulu iz *Traktata*) prikazuje se kao opreka ne samo humanizmu, već i književnosti uopće. Sada postaje jasno zašto smo (u prethodnom poglavlju) dali prednost prešutno »leibnizovskom« Leonardo koji razmatra o ničem i beskonačnom. Uostalom, teško je zamisliti definiciju znanosti sveobuhvatniju od Vincijeve trostruke obavijesti u kojoj je moguće ravno sadašnjem i prošlom (*Scienza: notizia delle cose che sono possibile, presente e preterite*; *Tr 17 v.*).

Ako znanstvena spoznaja podliježe općoj provjeri (*etero-verifica*), kako tvrdi Della Volpe, odnosno stalnoj reviziji i korekturi, kako (šire) proizlazi iz Bachelarda, utvrdit ćemo da je Leonardo književnik upravo po učestalom izmicanju pred aksiomatskim viđenjem.⁹ *Potencijalno* (izuzevši, dakako, brojku kao krajnost i sl.) cijeli je njegov pisani opus književan. Stoga se i naši primjeri kreću ne manje izvan no unutar tradicionalno »literarnog« Leonarda. Ne pristajući na oštro izdvajanje književnog iz znanstvenog, nećemo se ipak prepustiti ni njihovu poistovjećenju. Primjeri dvojice antologičara, Marinonija danas i Richtera nekad, tipični su za takve stavove: jedan iz izbora Vincijevih književnih spisa (*scritti letterari*) izostavlja na pr. *Pohvalu suncu* (očito kao znanstvenu); drugi izjednačava književno (*the Literary Works*) s pisanim i tako nudi netaknutog »oceanskog« Leonarda.

Ne možemo se oteti dojmu da se dobar broj antologičara i proučavatelja povodi za tematskim kriterijem klasifikacije. Literarni ekskluzivizam odbija odoka ili iz predostrožnosti sve što bi moglo potpasti pod (prirodno)znanstvenu problematiku, a time sam sebi nameće nezahvalno pitanje: kakva je uloga (u najužem smislu) literarnih spisa unutar opusa? Nama se ono ne postavlja. Štoviše, Bachelardov poticaj za »kompliciranjem iskustva« navodi nas na protupitanje, dosad izmaklo: kolika je prisutnost znanosti u Leonardovim tzv. književnim tekstovima? Evo nekoliko odgovora. Kretanje svrake, protagonistkinje iz jedne od priča (*favole*), izdvojeno promatrano, nakon njezina ugovora s tužnom vrbom, ne odudara od »znanstvenog« *Manuskripta o letu ptica*: *Allora la sgazza [...] alzato la coda e bassato la testa e gittatasi del ramo, rendè il suo peso all'ali; e quelle battendo sopra la fuggitiva aria, ora qua, ora in là curiosamente col timon della coda dirizzandosi, pervenne*

a una zucca ... (Atl 67 r.b).¹⁰ Fiziologija probavnih organa i učinak alkohola u krvi (isti list, priča o Muhamedu i vinu) uključuje se gotovo u razmatranje iz anatomske spisa; tek u prvom dijelu teksta unutrašnji monolog, što ga izriče vino, opravdava književnu klasifikaciju: *'Non m'avvedo essere vicino alla mia morte, e lasciare l'aurea abitazione della tazza, e entrare innelle brutte e fetide caverne del corpo umano, e lì trasmutandomi di odorifero e suave licore in brutta e trista orina? E non bastando tanto male, ch'io ancora debba sì lungamente diacere ine' brutti ricettacoli coll'altra fetida e corrotta materia uscita dalle umane interiora?' [...]* / *Già il vino, entrato nello stomaco, comincia a bollire e sgonfiare; già l'anima di quello comincia abbandonare il corpo; già si volta inverso il cielo, trova il cèlabro, cagione della divisione dal suo corpo; già lo comincia a contaminare e farlo furiare a modo di matto...*¹¹ Mehaničko djelovanje (prešućene) koloture — kao daljnji znanstveni primjer — može se potkrasti čak u naslovu jednog *Proročanstva*, a ti su tekstovi, po općem uvjerenju, nedvosmisleno književni (što se ovaj put dokazuje samo pantomimom sudionika): *Dell'attigner l'acqua colle 2 secchie a una sola corda. / E rimarranno occupati molti, che quanto più tiveranno in giù la cosa, essa più se ne fuggirà in contrario moto* (Atl 370 r.a).¹² Ako smo neznatno pokolebali književnost u prilog znanosti, vrijeme je da sada postupimo obratno. Leonardo time ne »dobiva« manje, negoli što prethodnim primjerima »gubi«. Razmotrit ćemo redom: udaljavanje od znanosti u samom činu pisanja; biranje književnih predložaka nasuprot egzaktnoj provjeri; i također, gubljenje znanstvenih konotacija, uz prevladavanje literarnih, u vremenitoj optici čitatelja.

Kriterij jednoznačnog utvrđivanja istinitosti morao bi nas nedvojbeno navesti na odbijanje slijedećeg teksta iz *Madridskog rukopisa II* (112 r.): *La notte di Sancto Andre[a] trovai il fine della quadratura del cerchio. E in fine del lume e della notte e della carta dove scrivevo, fu concluso. Al fine dell'ora.*¹³ Objava je iluzorna; znamo, dakako, da Leonardo nije riješio kvadraturu kruga i tek do nas stoji hoćemo li znanstvenu neistinu radije smatrati književnom istinom (gotovo nam se potkralo »pjesničkom«, no još nije vrijeme za to). Prvom rečenicom Leonardo nagoviješta rješenje geometrijskog problema, ali ga ne obrazlaže; druga rečenica svojom duljinom i kopulativnim lančanjem, odnosno semantičkim iščeznućem (a time i potroškom) svjetlosti, vremena i pribora, dočarava *atmosfera traženja*; treća napokon, jezgrovito označava prag između noći i zore, sugerirajući time i prijelaz iz intimnog prostora u javnost. Zabilježimo usput: triput se varira riječ *fine*, upravo kao i doživljaj vremena u svom kalendarskom, trajnom i konačnom aspektu. Bachelard na nizu književnih primjera proučava psihološku ulogu plamena svijeće, ali uvijek kao uzlazan poriv samotnog sanjara.¹⁴ Leonardova utrnuti svijeća svjedoči, međutim, o pregnuću bdioca, nagrađenog u nadi (većom i zajedničkom) svjetlošću dana i predvidivim otkrićem. Odmak od znanstvenog zbiva se na samom početku teksta. (Stoga mu i Marinoni priznaje književni status). Primjer iz *Leicesterova rukopisa* (27 r.), neantologiziran, govori — obratno — o promjeni registra na kraju. Autora zaokuplja eksperimentiranje vodom: vrtnja pro-

izvedena rukama na ovaj ili onaj način, u posudi ovalnoj ili uglastoj, uzdrmanoј s ove ili s one strane. Posljednja rečenica donosi iznenađenje: *Della musica dell'acqua cadente nel suo vaso*.¹⁵ Počelo je ostalo isto, ali prekid s hidrodinamikom uvjetuje i promjenu organa percepcije: umjesto oka uho. (Složiti ćemo se ipak, i unatoč završnom akcentu, da je prisutnost književnog u tom tekstu znatno manja no u prethodnom, ali ne i zanemariva).

Bongioanni utvrđuje (još 1935): nitko zacijelo neće proučavati Leonardov *Bestijarij* zbog prirodopisa. Začuduje, u toliko više, u novije doba, pokušaj znanstvene prosudbe tekstova oduvijek smatranih književnima. Pojavljuju se termini kao »*naturalističke* priče« i »znanstveni *divertissementi*«; dokazuje se čak polemički kako Leonardova »znanost« u *Bestijariju* nije »natražna«.¹⁶ Ispričavati ili napadati čini nam se podjednako apsurdnim tamo gdje se krastača hrani zemljom (*H* 6 v.); gdje noj vidom grije jaja (*H* 13 v.), a zmaj gledotrovni ubija, suši bilje i lomi kamen (*H* 7 r., 24 r. i v.); gdje se aždaja bori sa slonom (*H* 20 v.), a orlova se krila prže u pojasu vatre (*H* 12 v.); i gdje se kreću nepostojeće životinje poput mitskog feniksa (*H* 10 v.), dvoglave zmijurine amfisibene (*H* 25 r.) i jednoroga (*H* 11 r.): *Intemperanza. / L'alicorno, ovvero unicorno, per la sua intemperanza e non sapersi vincere, per lo diletto che ha delle donzelle, dimentica la sua ferocità e salvatichezza; ponendo da canto ogni sospetto va alla sedente donzella, e se le addormenta in grembo; e i cacciatori in tal modo lo pigliano*.¹⁷ Otpada mogućnost poredbe između srednjovjekovnih pisanih izvora i prirode; ona je, naprotiv, moguća sa čuvenom francuskom tapiserijom. (Zanimljivije od zoološkog bilo bi, u svakom slučaju, psihološko proučavanje: kolektivne i individualne svijesti). Primjer ujedno pokazuje naglašeni Leonardov smisao za poučno; kao i u basnama, životinje najčešće simboliziraju vrline ili poroke. Je li potrebno, s književnog stajališta (vodeći računa i o ranije spomenutim izvorima), spašavati takvog Leonarda?

Kad povod ne bi postojao u začetku (tj. u tekstu), samo vrijeme ne bi moglo ostvariti pomak od znanstvenog prema literarnom. (Inače bismo morali pristati na pretvorbu jednog u drugo). Što više bližedi aktualnost objašnjenja neke pojave (tvrdnjom ili, neizravnije, pitanjem), to više prostora preostaje doživljaju. Poznato je iz rukopisa *H* (77 v.) da Leonardo tumači boju zraka slikarski: odozdo viđeno bijelo ispod kozmičkog crnog daje plavo. Suvremeni čitalac s osnovnom naobrazbom na tom području ima iza sebe objašnjenja (od Tyndalla do Rayleigha) koja ne može zaboraviti, vezana uza zrnastu prirodu svjetlosti, odnosno uz razlike u njenoj valnoj dužini.¹⁸ Udaljeno od današnje znanosti, razmišljanje iz rukopisa *H* može stoga osvijetliti jedino Vincijevu teoriju boja; ne bismo rekli da nas ono posebno zanima literarno. Naprotiv, problematski dodiran tekst iz Windsorske zbirke (*W* 12350), koji možda podrazumijeva spomenuto Leonardovo tumačenje ili vrlo vjerojatno jedno drugo kasnijeg datuma, ne izlaže se opasnosti revizije: *Infra 'l sole e noi è tenebre, e però l'aria pare azzurra*.¹⁹ Bilježenje fenomena s akcentom na njegovoj *vanjskosti* tj. učinku, usmjerava taj tekst-rečenicu prema literarnijem odredištu. Biva zanemaren uzrok optičke varke, a doživ-

ljaj hvata prvenstveno *stanje iluzije*. Između dvije pouzdane točke (izvora života i čovjeka) dvije boje (idilično plavetnilo i svemirska mrklina) lice su i naličje istog međuprostora. Literarnost Leonardova teksta dokazuje se i potaknutim komentarom: jednoznačna se istina, naime, prihvaća ili odbija; zacijelo, ona teško nadahnjuje. Primjer iz *Forstero*va *manuskripta III* (75 v.), promakao sastavljačima antologija, pruža gotovo nerazlučiv spoj. Upit je u biti znanstven, ali njegovo književno oblikovanje dovodi u nedoumicu potencijalnog klasifikatora: *Dimando qual'è più veloce, o una favilla andare in alto e viva, o tornare in giù e morta*.²⁰ Konotacije su brojne: u pomaku od fizikalnog prema metafizičkom. Polazeći od dvosmjerne srazmjernosti ili nesrazmjernosti u brzini subjekta, pitamo se opisuje li ista iskra uzlaznu i silaznu putanju i da li uopće postoji (u svom identitetu i integritetu) nakon ugasnuća. Projekciju na drugi plan razrađuje naknadna optika; no nju su već pripremili antropomorfni epiteti (*viva, morta*) u samom tekstu. Nad takvim Leonardom Lotman bi imao dovoljno razloga da se zamisli i da preispita arbitrarnost svojih pedagoški polariziranih modela i nepokolebljivo odvojenih rubrika.

Postojanje literarnog unutar znanstvenog i znanstvenog unutar literarnog, kao i njihovo nestalno presijecanje i pomicanje (zamislamo dvije ekscentrične kružnice), navodi nas da odbacimo svaku naizmjeničnu nepomirljivost. Književno stajalište ne isključuje postojanje i opravdanost drugih, a samim time otpada, s bilo koje strane, inzistiranje na količini prevage. Što uzeti (ili ne uzeti) u obzir, zavisi – valjda više no igdje – od tumača, njegova obrazovanja i pojma o polazištu. Razlike u tom pogledu valja smatrati razumljivima; nasuprot posvemašnjem odricanju ili svojatanju, neprihvatljivom i, valjda u bliskoj leonardističkoj perspektivi, ipak prevladanom. Više od autoriteta s područja teorije književnosti, pomažu nam u ovom trenutku Novalisove misli: svaka znanost postaje pjesništvo nakon što je postala filozofija (*Frammenti*, 348); pjesništvo je, među znanostima, mladost (isto, 1200).²¹ Time je ublažena početna dihotomija, Leonardo »reintegriran«, a problematika idućih poglavlja – sada već neodložno – najavljena.

BILJEŠKE

1 Polemike i dileme oko Leonarda filozofa svode se, u biti, na vrlo osjetljivo razlučivanje filozofskog i spekulativnog. Suženo shvaćanje filozofije (gdje uz duh nema mjesta za osjet, pa prema tome ni za oko) navodi B. Crocea (1906) na poznato polemičko poricanje (*Leonardo filosofo*, u R. A., *Conferenze fiorentine*, cit. izd.). G. Gentile, prilazeći Vinciju i nekim drugim ponešto analognim slučajevima (1920), predlaže kompromisno dvojstvo: »filozofija filozofa« i »filozofija ne-filozofa« (*Il pensiero italiano del Rinascimento*, djelomični pretisak u M. Ciliberto, *Il Rinascimento. Storia di*

un dibattito, La Nuova Italia, Firenze, 1975, str. 107—108). C. Luporini (1953) odriče Leonardu filozofiju (s određenim ili neodređenim članom), ali mu priznaje »filozofsku znatnost« (rilevanza filosofica; u *La mente di Leonardo*, cit. izd., str. 7). K. Jaspers (iste godine), u jednom od najzrelijih pristupa na tom području, smatra Leonarda, uz bok pjesnicima-filozofima, jedinim umjetnikom-filozofom velikog stila (*Leonardo filosofo*, cit. izd., str. 119). Koliko je (ili koliko može biti) zaključak još udaljen, svjedoči sljedeći citat N. Abbagnana (*Leonardo filosofo*, u »Lo Smeraldo«, br. 3, 30. svibnja 1952, str. 32—33): »Leonardo filozof? Već samo to pitanje izaziva sumnju i zbunjenost. Između ličnosti Leonarda umjetnika i Leonarda učenjaka i znanstvenog tehničara, kako se može uklopiti ličnost Leonarda 'filozofa' i kako se može ta ličnost obnoviti, sljedeći slabi i nepovezani trag više ili manje 'filozofskih' misli, rasutih tu i tamo u njegovim spisima. / Sumnja je osnovana. I valjalo bi je razriješiti nijekanjem, kad bi se pod 'filozofijom' morao smatrati isključivo organiziran pojmovan sistem, dugačak i vrlo uredan niz silogizama, doktrina dovršena u svojim načelima i dedukcijama, svojim premisama i dokaznim istinama. Zacijelo, Leonardo nam ne može pružiti ništa slično. U tome smislu, on nije filozof; dapače, nije to želio biti. A nije to želio biti, jer je vrijeme u kojem je živio, vrijeme Humanizma, uskrćivalo život filozofiji tako shvaćenoj i nastojalo joj uništiti mogućnost i značenje. [...] / Ako je Leonardo filozof, onda je filozof u drugome smislu, u smislu što su ga humanizam i renesansa otkrili za nas i na koji se mi neprestano pozivamo, vraćajući se sa stalno novim studijama i istraživanjima tom razdoblju da bismo usvojili njegovo učenje i nastavili ga u svojem istraživačkom radu. Jedino s obzirom na to novo značenje riječi filozofija, dopušteno je danas pitati se je li Leonardo bio filozof i kakva je bila njegova filozofija. A odgovor na pitanje moći će, tada, biti potvrđan«. Problema Leonardove filozofije dotiču se sa različitim stajališta, uz već spomenute, Cassirer, Bongioanni, Anceschi, Garin, Saitta i drugi.

Prelazeći na područje arhitekture, otkrivamo, ne bez čuđenja, u kojoj je mjeri citat L. Firpa (*Leonardo architetto e urbanista*, UTET, Torino, 1963, str. 9, 12) simetričan s prethodnim: »Prvi povod za nesuglasice među tu-mačima pruža sama tema, jer se čak raspravlja može li se ili ne može Leonardo zapravo nazvati graditeljem, a ima ih koji u njemu vide sanjarskog mislioca, lišena praktičnog smisla [...] / Leonardo graditelj živi dakle samo u nacrtima, ali je važno podsjetiti, dok ih preljećemo pogledom, da te zgrade nisu bile zamišljene u oblacima snova, već kao oblici korisne ljepote, namijenjeni tome da se utvrde u mramoru, u kamenu, u cigli, među živim ljudima, u srcu naših gradova«. (Vrijeme je da odustanemo od daljnjih digresija; inače bismo mogli pokazati, trećim usporednim primjerom, kako je pokoleban i Vincijev status znanstvenika uz »punopravno« uvažavanje inženjera; teza B. Gillea, u *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, cit. izd., str. 165).

Povoljan presedan, za nas, proistječe iz uvjerenja da se potvrdni odgovori o Leonardovoj vezi ili pripadnosti različitim područjima zasnivaju na du-ljem proučavanju njegovih spisa, dok su poricanja obično rezultat aprior-nih shema kojima predmet ne »odgovara« i, stoga, potiče na samoobranu. Leonardo je filozof *barem u toliko* što zaokuplja filozofiju, arhitekt *barem u toliko* što zaokuplja arhitekturu i književnik *barem u toliko* što zaokuplja književnost.

2 Po Aristotelu, oblik nije mjerilo za razlikovanje povijesti i pjesništva, pa Herodotova djela pretvorena u stih ne bi time prestala biti povijesna. Slijedi poznato razdvajanje onoga što se dogodilo (povijest) od onoga što se moglo dogoditi (pjesništvo). (Uspoređujemo dva izdanja: Aristotel, *Nauk o pjesni-*

čkom umijeću, prijevod i komentar M. Kuzmić, Teka, Zagreb, 1977, reprint iz 1912, str. 23; Aristotele, *La poetica*, prijevod i komentar A. Mattioli, Rizzoli, Milano, 1956, str. 49).

3 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, cit. izd., str. 14.

4 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (prijevod E. Bazzarelli), Mursia, Milano, 1976, str. 85 i dalje.

5 Ch. P. Snow, *Le due culture* (prijevod A. Carugo), Feltrinelli, Milano, 1975 (orig. izd. 1959, 1963). Autorova namjera znatno nadilazi njegove (često površne) primjere. (Uostalom, Snow se nadovezuje na Huxleya, upravo kao što će se Della Volpe nadovezati na Richardsa; v. *Letteratura e scienza*, uredio A. Battistini, Zanichelli, Bologna, 1977). Za V. Segalena, u datom trenutku, »pjesnički se subjekt stapa s hidrografskim«, pa je logično što autor odbija da »odvoji, u podnožju brda, pjesnika od planinara a, na rijeci, pisca od mornara« itd. (*Equipée*, u *Stèles Peintures Equipée*, Plon, Pariz, 1970, str. 402, 367). U jednom od svojih teorijski najznačajnijih tekstova (*Objectivité de la poésie / Subjectivité du poète*) R. Caillois ističe skokovito napredovanje znanosti, uočava paralelizam između pjesničkih i znanstvenih napora, a pjesnika definira »učenjakom prividâ« (*le savant des apparences*; u A. Bosquet, *Roger Caillois*, Seghers, Pariz, 1971, str. 175).

6 J. Wahl pokazuje na brojnim primjerima (kao što su Hölderlin, Baudelaire, Rilke, Rimbaud i T. S. Eliot, a među Talijanima Dante, Bruno, Leopardi, Ungaretti i Montale) filozofičnost pjesnika, uporedo s obrnutim pozivanjem nekih filozofa (poput Heideggera) na pjesništvo (*Poésie et philosophie*, u R.A., *Atti del III Congresso internazionale di estetica*, Venecija 3–5. rujna 1956, Edizioni della rivista di estetica — Istituto di estetica dell'Università di Torino, 1957, str. 583–586). K. Axelos, na mnogo većem prostoru, djelotvorno ruši interdisciplinarne barijere; u samoj podjeli njegovih poglavlja Rimbaud se svrstava uz Marxa, Heideggera i Freuda (*Vers la pensée planétaire*, Les éditions de Minuit, Pariz, 1964).

7 G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1973, str. 142.

8 Isto, str. 103, 179. Zanimljivo je usporediti Leonardove stavove prema matematici s Descartesovima: »Nalazio sam zadovoljstvo nadasve u matematici, zbog sigurnosti i očitosti njenih razloga...«; »...samo su matematičari mogli pružiti nekoliko dokaza (*il n'y a eu que les seuls mathématiciens qui ont pu trouver quelques démonstrations*), tj. nekoliko sigurnih i očitih razloga...«; »snaga matematičkih dokaza« (*la force des démonstrations mathématiques*) itd. (*Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1966, str. 37, 47, 74). U Leibnizovu *Dijalogu* odbacuje se sličnost između broja i oznake za broj; i istinitost i lažnost pripadaju mislima, a ne stvarima (M. Mugnai, *Leibniz e la logica simbolica*, uvod i tekstovi, Sansoni, Firenca, 1973, str. 36–41). Zametak (i) te postavke nalazi se u Vincijevom djelu (*Atl* 154 r.b, r.c): *La esperienza non falla mai, ma sol fallano i nostri giudizi* »Iskustvo ne griješi nikada, već griješe jedino naša [u prethodnoj varijanti: vaša] mišljenja«).

9 G. Della Volpe, *Discorso poetico e discorso scientifico*, u *Atti del III Congresso internazionale di estetica*, cit. izd., str. 529. Obilježje pjesničke spoznaje bila bi vlastita provjera (*auto-verifica*).

10 »Tada svraka [...], podignuta repa i spuštene glave [u izvorniku autor je zabunom upotrijebio muški rod participa] i bacivši se sa grane, prepusti

svoju težinu krilima; i njima lepećući po bježnom zraku, sad ovamo, sad onamo prpošno kormilom repa upućujući se, stiže do jedne tikve...».

11 »Zar ne primjećujem ja da sam blizu smrti, i napuštam zlatno prebivalište čaše, i ulazim u ružne i smrdljive spilje ljudskog tijela, i tamo pretvarajući se iz mirisave i prijatne tekućine u ružnu i kukavnu mokraću? A kako ni to zlo nije dovoljno, da jošte moram tako dugo staniti se u ružnim zakloništima s drugom smrdljivom i pokvarenom tvari izašlom iz ljudske utrobe? [...] / Već vino, ušlo u želudac, počinje vreti i izdušivati; već duša onom [tj. Muhamedu] počinje napuštati tijelo; već se okreće prema nebu, nalazi mozak, uzrok razdvajanja od vlastita tijela; već ga počinje okruživati i nagoni ga da se goropadi kao ludak...».

12 »O crpenju vode s 2 vjedra i samo jednim užetom. / I ostat će zauzeti mnogi, jerbo što više budu potezali stvar dolje, ona će sve više bježati suprotnim kretom».

13 »U noći svetog Andrije dokončah kvadraturu kruga. Na izmaku svijeeće i noći i papira po kojem pisah, bi zaključeno. Pri isteku sata». Leonardo, u traženju rješenja, slijedi Arhimeda; no njegova podjela kruga na sektore i pretvorba u višekut predviđa znatno povećanje: čak 1000, pa 3000 i, napokon, milijun sektora prema Arhimedovih 96 (v. A. Marinoni, *L'essere del nulla*, u *Letture vinciane I—XII*, cit. izd., str. 28).

14 G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1975 (5. izd., 1. izd. 1961). »Svaki sanjar uza svijeću je mogući pjesnik« (str. 3).

15 »O glazbi vode lijevane u posudu».

16 F. M. Bongioanni, *Leonardo pensatore*, cit. izd., str. 219; A. Campana, *Leonardo (la vita il pensiero i testi esemplari)*, Accademia, Milano, 1973, str. 102, 104, 108 (drugi citat u vezi sa *Zagonetkama*).

17 »Nepostojanost. / Inorog, ili jednorog, zbog nepostojanosti i nemoći da se svlada, zbog djeva koje su mu mile, smetne svoju žestinu i divlju ćud; odbaciv svaku sumnju, ode do posjele djeve i zaspi joj u krilu; i lovci ga tako uhvate».

18 Opširnije o tome G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, cit. izd., str. 76—77.

19 »Između nas i sunca su mrkline, nu zrak se ipak čini plavetan«. Tumačenje kasnijega datuma (*Lei* 4 r., pretpostavljiv razmak od desetak godina u odnosu na manuskript *H*) ide u susret modernoj znanosti: *Dico l'azzurro in che si mostra l'aria non essere suo proprio colore, ma è causato da umidità calda, vaporata in minutissimi e insensibili attimi...* (»Kažem da plavetnilo u kojem se zrak pokazuje nije njegova vlastita boja, već je uzrokuje topla vlažnost, isparena u sićušnim i neprimjetnim česticama...«). Analogna objašnjenja: *Lei* 36 r., *F* 5 v. i dr.

20 »Pitam koja je brža, il iskra iduć uvis i živa, il vraćajuć se dolje i mrtva».

21 Po Novalis, *Frammenti* (prijevod E. Pocar), Rizzoli, Milano, 1976. Autorova (evolucijska) gradacija odaje naglašeno romantičarsko pretpostavljanje osjećaja (dakako, jedno od mogućih gledanja koje ne bi prihvatili ni Vico ni Goethe), ali i pretpostavljanje stvarnog s kojim Novalis povezuje pjesništvo (ono naime ostvaruje, dok filozofija naznačuje). U ovom trenutku za nas je bitna autorova interdisciplinarna pripravnost i dinamičnost; ili, drugim riječima, traženje principa (ne klasifikacije) »po kojem se znanje sređuje i oblikuje«, odnosno poimanje »duha kao beskonačnog zadatka« (E. Paci, uvod u Novalisa, cit. izd., str. 11, 27).

PROZA I POEZIJA

Čini se, u prvim mah, da pisanje o Leonardu i poeziji naliči rješavanju jednadžbe s dvije nepoznanice. Naravno, usporedba je slobodna, inače bi zadatak bio nerješiv. Raspon u kojem se kreće vrijednost »nepoznanica« nije beskonačan pa ih je, u tome smislu i svakako sa stanovitim opravdanjem, moguće zamjenjivati hipotetičnim modelima. Uostalom, kompleksan kritički zadatak ne zaključuje se formulom već, u najboljem slučaju, nizom formula koje objašnjavaju.

Uveden u književnost prethodnim razgraničenjima, naš Leonardo biva suočen s posljednjom teorijskom razdiobom: između proze i poezije. Na prostoru suženijem od prethodnih (dva književna roda, ne više književnost i »drugo«) reklo bi se da je ona znatno olakšana. No prave teškoće tek nailaze. Jednoznačno definiranje poezije bilo bi u temeljnoj suprotnosti s njom samom. Potrebno je, dakle, da prostor ostane otvoren barem toliko koliko dopuštaju dvije definicije. Pri tom nećemo tražiti sraz (koji bi nas poništenjem vratio na polazište), nego nadovezivanje. Unatoč vremenskom diskontinuitetu, Giambattista Vico i Roman Jakobson promatraju predmet gotovo iz istoga kuta. Posižemo za manje poznatim Vicom iz jednog pisma, gdje se pjesništvo objašnjava »prijenosima« ([*la miglior poesia, la quale non sa spiegarsi che per trasporti*]), odnosno za Jakobsonovim tumačenjem iz *Lingvistike i poetike*, gdje se pjesnička funkcija (prema referencijalnoj) ne određuje ukinućem odnosa s označenim, već njegovom dvosmislenošću.¹ Višeznačnost koja — kao osnovno obilježje pjesništva i mimo terminoloških razlika — povezuje jednu i drugu definiciju, ostavlja po strani sve elemente tradicionalno obuhvaćene versifikacijom. Jedna misao Jurja Tinjanova (iz predgovora *Problemu pjesničkog jezika*) dopušta nam da potvrdimo postojanje pjesničkog jezika i stila odvojeno od postojanja stiha. Sam Tinjanov izbjegava istraživanje tako širokog, u osnovi »psiholingvističkog«, područja; njegovo proučavanje stiha osigurava predloženu temu, ali je značajno što je ne želi teorijski ograničiti.²

Malo je onih, poput Cohena, koji do danas još uspijevaju ustrajati u formalnom kriteriju klasifikacije teksta: pjesničkog u stihu i ne-pjesničkog gdje nema stiha. Opirući se takvom stavu, dominantna teorijska misao dolazi do brisanja jasne granice. Za Tomaševskog nije više riječ o dva odvojena polja, već o dva pola ili središta gravitacije; Lotman ukazuje na obilje međuoblika; Maria Corti (upravo u polemici s Cohe-

nom) ističe kako je »mukotrpno ustanoviti gdje nešto počinje bivati pjesničko« itd.³ Sukladno tim mišljenjima, Meschonnicovo definiranje pjesništva kao »usmjerene motivacije« pruža veoma široke mogućnosti primjene, ali vodi prema već osjetljivom aspstrahiranju.⁴ Na posve konkretnom području Leonardova opusa predstoji nam korak dalje, a njega teško pospješuje sama, premda neophodna, teorijska zaštitnica. Da bi se barem donekle specifikirala vrijednost »nepoznanice« pjesništva, valja uzeti u obzir teze *protiv* i teze *za*, kojima je dosada podvrgavan Vinci. Tek njihovim izlaganjem, ispravljanjem, obaranjem i nadopunom na razini poetike, stvaraju se preduvjeti za daljnje napredovanje.

Tvrdnja da Leonardo ne želi (pa prema tome ne može) biti pjesnik temelji se na dva elementa: na njegovu opiranju poeziji u *Traktatu*, što dijelom potvrđuju spisi, i na pomanjkanju vlastitih stihova. Činjenično, ti su argumenti neporecivi; pitanje je samo da li drugačije osvijetljeni mogu poduprijeti početnu tezu. Sumnja, dakle, počinje od *Traktata*, ali ne kao djela kompilacije (bilo bi to hvatanje za slamku), jer se i u anatomske spisima primjerice (*An C II 14 r.*) autor rječito obara na sofističke znanosti (*sofistiche scienze*), podrijetlom iz nekadašnjeg *triviuma*. Objašnjenje, a time i osporavanje, moguće je naprotiv na *pedagoškoj* i *sociološkoj* osnovi. U predlošcima koji su poslužili za sastavljanje *Traktata*, Leonardo stoji na strani slikarstva. Podučavajući, on ga brani, no više je nego vjerojatno da bi slično (premda ne i posve isto, jer dakako uzimamo u obzir i njegovu intimnu ljestvicu i tradiciju prepirke o slobodnim vještinama od Cenninija nadalje) postupio na polju bilo koje svoje aktivne djelatnosti. Uglavnom (iz posve »cehovskih« razloga), ne bi ni mogao postupiti drugačije. (U protivnom, najdoslovnije shvaćene njegove teorijske ograde prema kiparstvu na pr. degradirale bi i samog autora kao kipara, a njegova »osveta« Michelangelu, kiparu-slikaru, a htijući i obratno, podigla bi se, lišena drugih faktora, od problematično afektivne subjektivnosti do razine općeg razmatranja).⁵ Da Leonardo nastupa u ulozi učitelja-branitelja (potrebno je dokazivati samo ovo drugo) očituje se višestruko: kad, zazivajući prijekorno pisce, govori o slikarstvu prognanom iz slobodnih vještina (I, 23); kad napominje da ovi nisu upoznati sa znanošću o slikarstvu (*scienza della pittura*), a malobrojni se slikari ogledaju kao pisci (I, 30); i, napokon najizričnije, kad ustanovljuje da je slikarstvo, čiji je položaj neusporediv sa samohvalom pjesništva, dugo ostalo bez branitelja (*senza avvocati*; I, 40).⁶ Opreka slikarstvo-poezija u *Traktatu* ne pruža cjelovitu sliku o javnom ugledu »sofističkih znanosti«; dapače lako navodi na jednostran zaključak o njihovoj općoj povlaštenosti. Razlučit ćemo međutim, na društvenoj skali, barem tri stupnja: filozofa-metafizičara, humanista-filologa i dvorskog stihotvorca-prigodničara. Prvima pripadaju Ficino i Pico della Mirandola, drugima Poliziano, trećima, recimo, Bellincioni. Prvi su praktično nedodirljivi, odgovorni jedino Crkvi (slučaj Pica); drugi streme povlaštenom statusu prethodnih, što se ostvaruje prijevodima, komentarima i predavanjima u firentinskom Studiju (slučaj Landina, premda u »heretičkom« otklonu prema filolozima); a treći nemaju ni mogućnosti ni želje za ispravkom, njihova je sudbina društveno zapečaćena. Kriterij vrednovanja zvanja po plemenitijem cilju

(*il fine più nobile*), što ga primjenjuje Leonardo u *Traktatu*, prisutan je i prije a i kasnije, na pr. u djelu Benedetta Varchija, Vasarijeva suvremenika i poštovaoca Michelangela: uzlazeći, nakon graditelja »dolazi liječnik koji je jošte najplemenitiji izmeđ učenjaka, izuzev samo metafizičara ili božanskog filozofa (*eccettuato solamente il metafisico o vero il filosofo divino*)«.7 Predočavajući sebi humaniste kao duhovnu elitu, pogledom iz XX stoljeća pripisujemo im često i analogan materijalni status. No Polizianov latinski epigram Lorenzu Mediciju brzo će nas u tom pogledu pokolebati: slavni humanist je poderan i zakrpan, puk mu se izruguje (dopustimo u samooplakivanju i ponešto pretjeravanja, no povod očito postoji) i obraća se meceni s molbom da mu pošalje svoju (valjda nepotrebnu) odjeću (*Laurenti, vestes iam mihi mitte tuas*).8 Dragocjen dokument o stihotvorcima nudi dijalog Tullije Aragonske, učene kurtizane i jedne od prvih talijanskih spisateljica (uz petrarkistkinje Vittoriju Colonnu i Isabellu di Morra); protagonisti su autorica i spomenuti Varchi:

»VARCHI. Jerbo tko piše sonete, izim svega, drži se da ne zna ništa drugo i da stoga ne koristi ničemu; a zovu ga 'pjesnikom', misleć da se to ime pristoji svakome tko piše stihove, a ne označava drugo doli čovjeka sklona brbljarijama i zanovijetanju (*uomo da ciance e da frascherie*), da ne kažem budalasta i bezumna (*stolto e mentecatto*).

TULLIA. Zašto ih onda pišete?

VARCHI. Jerbo ja mnijem drugačije. I bio bih želio da ih naučim pisati; ali, pošto shvatih, već prije mnogo ljeta, da to nije vještina za svakoga, buduć se traži, izim oštroumnosti i razbora, poznavanje beskonačnih stvari, okanih se, i nikad ih više ne pisah, nakon što se nasladih onima iz pera prečasnoga gospodina Bemba, već jedino iz nužde ili po dužnosti«.9

Sonete isključivo po narudžbi piše, između mnogih, Bernardo Bellincioni. Njegovo povišeno laskanje Moru i Leonardovim slikama ne pruža nikakav koristan podatak čak ni biografskom istraživanju. Daljnji i posljednji primjer: Antonio di (ili: del) Meglio, s kojim ćemo se uskoro sastati kao stihotvorcem, u generaciji prije Vincijske obavlja dužnost glasnika i lude firentinske *Signorie* (nipošto kao jedini slučaj te vrste).10

Pitanje na koga se, onda, Leonardo obara u *Traktatu* i drugdje, ostavljamo otvorenim; uz napomenu da filozofa može susretati samo kao (zadivljeni) slušač na predavanjima; da se humanisti nalaze onkraj dvostruke barijere (kao latinisti-grecisti i kao protivnici Landinove poetike, što bi međutim bila dovoljna podloga za polemičnost); kao i to da stihotvorci mora podnositi gotovo svakodnevno. Odgovorit ćemo, na protiv, na pitanje: zašto Leonardo ne želi biti pjesnik? Dok mu za uzvišenije »sofističke znanosti« nedostaju priznate kvalifikacije i vlastita sigurnost, dotle njihova dvorska vulgarizacija uopće ne dolazi u obzir. Službeni status graditelja i glavnog vojnog inženjera (što ga Vinci uživa u službi Mora i Cesara Borgie) dozvoljava, kao pretpostavku, jedino društvenu zavist prema (firentinskim) metafizičarima. U pismenoj ponudi Moru, u kojoj autor u deset točaka otkriva svoje tajne sposobnosti (*li secreti mei*; *Atl* 391 r. a), kiparstvo i slikarstvo nalaze se (zajedno i

pomirljivo) na posljednjemu mjestu, nakon detaljnog opisa ratnih izuma. Unatoč povremenoj materijalnoj oskudici (zbog štedljivosti ili škrtosti gospadara), Leonardo – po svojem društvenom položaju – stoji *iznad prepirke*. (Stoga i ne osjeća potrebu, barem po podacima iz rukopisa, da igdje brani svoja »viša« zvanja ili zanimanja: kao arhitekturu i medicinu).¹¹

Danas se s posmijehom pomišlja na upornost uloženu u obranu jednog jedinog tobožnjeg Leonardova soneta; na opseg istraživanja nužnih da se to autorstvo sruši; i, najzad, na ironiju nehotice potaknutu korekturom. Sonet *Chi non può quel che vuol quel che può voglia*, nesadržan u rukopisima, citira i pripisuje Vinciju Giovan Paolo Lomazzo u svojem *Traktatu o slikarskoj umjetnosti* (1584).¹² Druga dva svjedočanstva, općenitija i također posthumna, podržavaju vjerojatnost tvrdnje: po Vasariju, Leonardo je najbolji recitator-improvizator svojeg vremena (*il migliore dicitore di rime all'improvviso del tempo suo*), a po Varchiju, koji ga počašćuje s ništa manje no petnaestak sposobnosti, versifikator i pjesnik.¹³ Shvatljivo je, stoga, što pobornici Leonardove poezije brane »njegov« sonet poput posljednjeg uporišta. No pozitivizmu (ovaj put bi valjalo reći: negativizmu) učenoga Gustava Uziellija nemoć je oduprijeti se. U svojim *Istraživanjima oko Leonarda da Vinci* (1884) on izlaže šesnaest izvora, pisanih rukom i tiskanih, od prve polovice XV do XVIII vijeka, u kojima pronalazi spomenuti tekst uz različita imena autora. Lomazzova tvrdnja ostaje osamljena, a između oznaka *Anonimo*, Niccolò Cieco i Domenico Burchiello, preteže – količinski i po starosti dokumenata – *messer Antonio di Meglio*, čas *araldo* a čas, kako rekosmo, *buffone della Signoria*.¹⁴ Umjesto olakšanja što je Leonardo spašen iz poredbe koja bi ga naknadno kompromitirala, prevladava slavodobitno uvjerenje: Leonardo nije pjesnik.

Obrani, manje tradicionalnoj i manje isključivoj s obzirom na zaključke, preostaju dva puta dokazivanja, prisutna do naših dana: razlaganje Vincijeve proze u stihove i tumačenje »fragmenta« kao pjesme u prozi. Nijedan od tih putova nije naš (osim iznimno i rubno), pa ih promatramo na odstojanju drugačije metodologije. Doprinosi se time ne opovrgavaju, jedino se stavlja u sumnju (manju ili veću) njihova perspektiva. Svakako, bližim od ostalih smatramo Francesca Floru koji, spominjući Leonardove »nesvjesne jedanaesterce« (*inconsapevoli endecasillabi*), utanačuje da oni postaju i vrijede kao takvi, samo ako ih se »sriče u skladu s prozodijom«. Florino grafičko lomljenje Leonardova teksta u paragrafe (na pr. s atributima u nizu, razdvojenim i dovedenim u novi red) ne želi se nametati kao rekonstruirana »serija stihova«, nego služi boljem isticanju tekstualne fature.¹⁵ Sličan postupak dovodi Lugaresija do natuknice o »mogućim slobodnim stihovima« (*versi liberi in potenza*). Ostala proučavanja uglavnom nazaduju prema normativnoj metrici: tako Marinoni, sistematičniji od drugih, ispisuje stranice primjerima Leonardovih peteraca, šesteraca, sedmeraca, deveteraca, deseteraca (rijetkost u talijanskom), jedanaesteraca (osobito), pa čak i odjecima heksametra. Kako, za razliku od izdvojenih stihova, tekst u cjelini (pa ni izabrani) ne odgovara zahtjevu tako stroge provjere, autor, u

svojem kasnijem postupku, podešava klasični metar dodatnim stopama (upravo kao prefiksima i sufiksima) i tako dolazi do ublaženih varijanti jedanaesterca (*endecasillabo irregolare, amplificato, ampliato, sfumato*).¹⁶ U suprotnosti sa suvremenim teorijskim postavkama (izloženim na početku ovog poglavlja), posljednji primjer pokazuje tendenciju izjednačavanja pjesničkog sa stihovnim. Štoviše, Marinonijev povratak podsjeća, na stanovit način, na pogrešku zbog koje, s razlogom, Mario Pazzaglia prekora: traženjem tradicionalnih pokazatelja u slobodnom stihu kritičari ponovo uspostavljaju homometrije i paralelizme, umjesto da proučavaju njihovo odbacivanje.¹⁷ Kritika ukusa pogađa proučavatelje više no Leonarda. »Avangardni« preskok, i da je izvršen, možda ne bi poveo računa o najjednostavnijem objašnjenju: naime, pomanjkanju Vincijeve *metričke memorije*. Uz već uočene nepravilnosti u citiranju Danteovih stihova, može se navesti oktava Antonija Puccija o gorostasu, u manuskriptu *I* (139 r.): tri stiha (dva deseterca i jedan tri-naesterac) udaljavaju se od pravilnog metra. Leonardo zaboravlja poneku riječ, točno, ali se ni ne trudi da ispušteno nadoknadi i obnovi jedanaesterac.¹⁸

Kao što Vincijevo razdoblje ne poznaje slobodni stih (tek Lomazzo, prije Marina, počinje ukidati rimu u jedanaesterca), ono ne poznaje ni pjesmu u prozi, na kakvu smo navikli od Bertranda i Baudelairea naovamo. Objašnjenje nepoznatog poznatim samo po sebi često izaziva otpor stručnjaka za Renesansu (poput Dionisottija i Garina); no s obzirom da naš pristup uvažava dvostruku optiku, prigovori ne idu načelno u tom pravcu. Problematično je, međutim, svodenje predodžbe o autoru na tekstualnu mikrostrukturu, kao i stanovito mimoilaženje njegovih vlastitih namjera. Čini se da pjesmu u prozi prva spominje Giuseppina Fumagalli u svojim komentarima Leonarda, a slijede je, između ostalih, Schlosser Magnino i Momigliano.¹⁹ Umjesto traženja kompozicijskih zakonitosti (na kakve, u suženom opsegu, može navesti na pr. Bertrاندov refren), prevladava izdvojeno promatranje teksta na liniji '*poème-bijou*', kasnijoj preciznoj fazi pjesme u prozi, a da pri tom nitko od spomenutih nije spreman da teorijski i povijesno produbi (i do danas) podosta neodređenu književnu podvrstu.²⁰ Tako Vincijev lirizam ostaje lišen kritičke konkretizacije kakvu uspješno provodi Walter Binni (nakon jedne prethodne Momiglianove naznake) na primjerima nekoliko Michelangelovih pisama, a u okviru analogne definicije: »lirika u prozi«.²¹ Tri Leonardova napada na skratitelje tuđih djela ozbiljno opominju i izvan konteksta anatomije u kojem su izrečeni (*An C I 4 r. i 4 v; An C II 14 r.*, citat slijedi): *Li abbreviatori delle opere fanno ingiuria alla cognizione e allo amore, con ciò sia che l'amore di qualunque cosa è figliol d'essa cognizione, e l'amore è tanto più fervente quanto la cognizione è più certa; la qual certezza nasce dalla cognizione integrale di tutte quelle parte, le quali, essendo insieme unite compongono il tutto di quelle cose che debbono essere amate. / Che vale a quel che per abbreviare le parte di quelle cose che lui fa professione di darne integral notizia, che lui lasci indiritto la maggior parte delle cose di che il tutto è composto? (...).*²²

Dvostruko (minijaturno) »seciranje« Leonardova opusa odvraća pozornost od (znatno kompleksnije) »fiziologije« makrostrukture. Uza sveobuhvatniju tekstualnu analizu (kojoj posvećujemo zaseban dio), promiče, gotovo u potpunosti, pitanje autorove poetike. Time se – na dvije razine – propušta mogućnost povezivanja razjedinjenih elemenata. Sinonimijsko povezivanje Leonardove poetike s poetikom *Traktata*, svojstveno (u novije doba) autorima poput Marie Luise Gengaro i Vasolija, potvrđuje Vincijska kao autoritet na području teorije slikarstva, ali ga još jednom udaljuje od književnosti, odnosno poezije.²³ Stanovit povod postoji: *Traktat* se neusporedivo lakše uklapa u povijest rasprave o umjetnostima, negoli što se hvataju književni dodiri između Leonardovih rukopisa i poetika, antičkih ili autoru suvremenih. Pripisati Leonardu književno-teorijsku sistematičnost bilo bi, u svakom slučaju, brzopleto. Može li se šutnja u odnosu na latinski prijevod Aristotelove *Poetike* (Giorgio Valla, 1498), tiskan u Mlecima svega dvije godine prije Vincijskoga dolaska, pripisati jedino jezičnoj razdaljini? Zahtijeva oprez i Horacije, premda spomenut: jednom uz netočnu indicaciju (*F*, unutrašnja strana prednjih korica); drugi put uz citat iz *Satira*, koji se međutim podudara s ranijim Ksenofontovim (*An C V 24 r.*); treći put, napokon, uz poetiku (*Vedi prima la poetri[c]a d'Orazio; G 8 r.*).²⁴ Biljške su mogla nadahnuti uzastopna Landinova predavanja, no ako i nisu, prisutnošću Horacija Leonardo se još ne odvajava od humanista-filologa (osim dodatnim odbitkom Ciceronove retorike). Prihvaćajući Landinovu poetiku koja se, kao besprijekoran mozaik, rekonstruira iz raznih tekstova, Vinci nužno ne bira književni program, već se priklanja jedinom za sebe djelotvornom pomirenju znanosti i književnosti (dapače znanosti i pjesništva) na maticinskom jeziku. Horacijeva je *Poetika* tek tu i tamo odškrinuta, a Boccacciova *Genealogia deorum* ipak ostaje bitno »literarna«, u usporedbi s Landinovim širim *ne-normativnim otvaranjem*: prema enciklopedizmu, iskustvu i filozofiji, spojenima u pjesničkom uzletu. Leonardo ne slijedi Landina samo po svojim spontanim raspršenim afinitetima, nego i po samodisciplini unutar (sugerirane) stilske raznolikosti: od latinskog leksika do ispisivanja sentencija.²⁵ Vinci, po našem mišljenju, ne izmiče književnom interesu činkvečenta jedino zbog otklona od stiha i zbog kaotičnoga stanja i sudbine rukopisa, nego prvenstveno kao posthumni dokaz (svakako najsnažniji) jedne poetike za koju Bembovo stojiće nema sluha.

Pristupamo radije Leonardu i poeziji, negoli Leonardu (kao) pjesniku. Razlika nije alternativna, ali jednom gledištu pretpostavljamo dva, ukrižana i osjetno šira. (Premda je u prethodnim poglavljima izbjegavana riječ »poezija«, sva su se razmatranja odvijala, zapravo, u funkciji takvog pristupa). Prepustit ćemo tuđim mišljenjima da budu izričnija; za nas je filtriranje dokaza (u smislu odbacivanja krajnosti) uvjerljivije od njihova (pre)obilja, a vjerojatno i korisnije u suočavanju s načelnom skepsom.

Nekoliko odrednica može poslužiti kao uvod u Leonardove tekstove. Uočavanje *pjesničkih postupaka* bit će mnogo prisutnije od (antologijskog) izdvajanja *pjesničkih oblika*. Analiza pojedinih mikrostrukture

(nekada »framenata«) neće težiti prostornom »ograđivanju«, već amblematskom isticanju nekih općih ili krajnjih svojstava. Promatrat ćemo makrostrukturu kao *knjigu u nastajanju*, i stoga »nesastavljenu«, čija je otvorenost (odsada radije negoli nedovršenost) njezino integralno svojstvo, a ne nedostatak prema zatvorenoj formi koju bi predviđala ili zahtijevala kritika. S našeg stajališta podjednako odustajemo od autorova tobožnjeg prikrivanja kao i razbijanja metrike. Postaje nam nepotreban Leonardo u stihu, kao i Leonardo sveden na stih; isto vrijedi za pjesmu u prozi. Baveći se opusom više no tekстом, nastojat ćemo dovesti do izražaja autorov *projekt poezije*; nećemo omeđivati pjesničko djelo. U ovom trenutku, po svemu sudeći, nema definicije koja bi odgovarala takvom postupku bolje od Mallarméove »kritičke pjesme« (*poème critique*) kao neprekinutom pisanju i prevladavanju slobodnog stiha i pjesme u prozi. U svom nedavnom osvrtu na »krizu proze«, objavljenom u jednom izrazito pjesničkom časopisu, Barbara Johnson kaže: »Nova je Mallarméova prozodija dakle doslovce čujna 'proza': ona se ne sastoji u tome da se razbije stih, već da se na način i postrance od slobodnog stiha, upravo *razbije proza*«.»¹ Leonardu, razumije se, ne pripisujemo takvu kritičku svijest, no značajno je što njegovi rezultati podnose primjenu najsvremenije teorije. Granica između dvije književne vrste nužno ostaje otvorena. Vincijeva poezija ne nastaje iz poezije (otklonom od tradicionalne metrike), već iz proze: ustrajnim, raznolikim – ali usmjerenim – preobraženjem.

BILJEŠKE

1 G. B. Vico, pismo učeniku Gherardu degli Angioli, u *La Scienza Nuova e Opere scelte*, uredio N. Abbagnano, UTET, Torino, 1968, str. 157; R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, u *La metrica*, uredili R. Cremante i M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna, 1972, str. 52. Ostali bismo isto tako na polaznoj točki, prihvaćajući (što nije slučaj) nemogućnost definiranja kao takvog. Evo dva primjera iz Montalea: »Ne znam što je poezija; ali već nekoliko stoljeća (otkda je intuicionizam sklopio krila) znamo je sakupiti na pisanoj stranici i to ne na čitavoj, već na stanovitoj mjestu stranice, na nekom dijelu više ili manje drugdje, malo poviše, malo poniže, dok biva srozano sve drugo, sve nepjesničko, do funkcije ležišta, neophodno koliko god hoćete, no ipak u duhu odstranjivo«; »Što je lirska pjesma? Ne bih sa svoje strane znao definirati tog mitskog feniksa, tu nakazu, taj posve određeni predmet, stvaran, a ipak neopipljiv, jer je stvoren od riječi, to čudno zajedništvo muzike i metafizike, razbora i nerazbora, sna i jave« (*Strutture poetiche*, u *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, str. 144; *Storia dell'araba fenice*, isto, str. 171).

2 J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* (prijevod G. Giudici i Lj. Kortikova), Mondadori, Milano, 1968, uvod, str. 9.

3 B. V. Tomaševski (u djelu *Stih i jezik*), po J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit. izd., str. 128; J. M. Lotman, isto, str. 127; M. Corti,

Principi della comunicazione letteraria, cit. izd., str. 97. Pjesnici se slažu s teoretičarima: L. Sinisgalli na pr. tumači miješanje proze i poezije kao prepletanje dvaju dijagrama, krivulje pjeva i prave crte govora (*Intorno alla figura del poeta*, 1946–1947, u »Il Verri«, br. I, VI serija, rujan 1976, str. 87); dok Montale primjećuje: »...ima knjiga namjerno pjesničkih, nije važno da li u stihu ili u prozi...« i »Proza također može pjevati, a stih također može biti trom i banalan« (citirani tekstovi, u *Sulla poesia*, str. 145, 171).

4 H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 67 (također *Lo spazio poetico*, u *La metrica*, cit. izd., str. 212). U drugom dijelu rečenice poezija se apozicijski izjednačava s »jezikom metafizičkog realizma«.

5 Dva izvora, uspoređena, pružaju prilično cjelovit pregled nad traktatima o umjetnosti: J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, cit. izd., i *Scritti d'arte del Cinquecento*, uredila P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1977 (1. izd. Ricciardi, Milano–Napulj, 1971), I dio. Svrstavanje slikarstva ravnopravno uz poeziju, pa i ispred nje, može se pratiti od traktata Cennina Cenninija (početkom XV stoljeća) do autora poput Paleottija i Paggija (krajem idućeg vijeka); slikarstvo kao znanost uzdižu osobito Ghiberti i Alberti; opiru mu se Sangallo i Cellini (jedan, sljedeći kriterij teškoće, uz potcjenjivanje opaskom da i žene, Flandrijke i Francuskinje, također mogu slikati; drugi, podržavajući kiparstvo). Raspon stavova je odviše širok da bismo ga promatrali isključivo na osobnoj relaciji Leonardo–Michelangelo. To vrijedi i obratno za Buonarrotijev ogorčen i srdit odgovor, u okviru Varchijeve ankete (objavljene 1549), »onome tko je napisao da je slikarstvo plemenitije od kiparstva« (Bottari-Ticozzi, *Lettere pittoriche*, Milano, 1822, po J. Recupero, u Leonardo, *Scritti*, cit. izd., str. 6).

6 Još jedan primjer, usput zapaženog, psihološko-metaforičkog antropomorfiziranja: slikarstvo se s pravom jada (*con debita lamentazione si duole*; I, 23), a poezija žustro sebe slavi (*come briosa sé stessa lauda*; I, 40). O tome kako slikar tegobno postaje pisac svjedoči (čak i) Vasarijevo epistolarno priznanje: bilo bi mu lakše poslati Varchiju sliku, negoli napisati mu pismo (v. Schlosser Magnino, cit. izd., str. 229).

7 B. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, u *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit. izd., I, str. 139 i dalje. Valja napustiti, dobrim dijelom, iluziju o sigurnim zanimanjima. Predavanja anatomije bila su, u Vincijevo doba, često prekidana studentskim neredima, a među astrolozima na pr. znali su se naći na udaru i sveučilišni profesori (v. E. Solmi, *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 475, 466).

8 Poliziano, *Ad Laurentium Medicem*, u Michele Marullo, Poliziano, Iacopo Sannazzaro, *Poesie latine*, uredili F. Arnaldi i L. Gualdo Rosa, Einaudi, Torino, 1976 (1. izd. Ricciardi, Milano–Napulj, 1964), I dio, str. 70. Primjer može dopuniti drastičan citat iz Dionisottija: »Tko god je proučio na izvorima strukturu i administraciju bilo koje države, dvora, sveučilišta u XV stoljeću, zna da su humanisti literati u pravilu, makar kakva bila njihova današnja glasovitost, predstavljali zadnje rupe na kotaču« (*Leonardo uomo di lettere*, cit. izd., str. 208).

9 Tullia d'Aragona, *Dialogo (della infinità di amore)*, u *Trattati d'amore nel Cinquecento*, uredio M. Pozzi, Laterza, Bari, 1975 (reprint), str. 218.

10 Po G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Salviucci, Rim, 1884, str. 77–79. Pojam o Bellincioniju kao dvorskom stihotvorcu daje primjerice njegov sonet *Sopra il ritratto di madonna Cecilia, qual fece Leonardo (O portretu gospe Cecilije, što ga naslika Leonardo; XLV)* s rimama u stilu *stella-quella-bella* i sl. (*Le rime*, uredio P. Fanfani, Romagnoli, Bologna 1876, str.

72). Jedna Leonardova samostalna rečenica iz *Atlantskog manuskripta* (289 v. c) predstavljala bi, po Calvijevu mišljenju, odgovor Bellincioniju: *Ti diacian le parole in bocca e faresti gelatina in Mongibello* (»Mrznu ti riječi u ustima i u Mongibellu ostao bi hladetina«; Mongibello je vulkan Etna). Ipak, Bellincionijeva prekomjernost čini se prije vatrenom no ledenom, pa ne prihvaćamo olako Calvijevu tezu. Podupire je, međutim, Antonio Tebaldeo (prijelaz XV i XVI st.), koji u sonetu *Non ti accostare a questa tomba oscura* (*Ne primiči se tom mračnom grobu*) opisuje Bellincionija kao »pogan i zajedljiv jezik« (*lingua empia e mordace*; u *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*, cit. izd., str. 371). Na koga god se odnosio, citirani Leonardov tekst priziva satirički epitaf istom ili sličnom stihotvorcu (*Atl* 260 r. a).

11 Složit ćemo se, donekle, s premisama, ali ne i sa zaključkom što ga G. Fumagalli izvodi iz svoje rekonstruirane društvene ljestvice: »U njegovu [tj. Vincijevu] otvorenom neprijateljstvu prema pjesničkom umijeću vidi se jasno opredjeljenje, negodovanje protiv brbljarija stanovitih stihotvoraca, ispršenih retora i laskavaca na latinskom i pučkom jeziku (navodim imena kao Lancino Corti, Giovanni Biffi, Piattino Piatti, Bernardo Bellincioni, Baldassarre Taccone i druge slične zvijezde iz kruga oko obitelji Sforza), koji su vjerojatno gledali odozgo prema dolje njega, umjetnika, inženjera, sluteći kako je oštar sudac« (predgovor u *Leonardo omo senza lettere*, cit. izd., str. 19). Odlomak gotovo doslovce prepisuje (sa svim citiranim imenima) M. Lugaresi, ali mu ispravlja završetak: u usporedbi s navedenima, »Leonardo se osjeća obuzet i prožet opravdanim ponosom« (*Leonardo umanista*, Maia, Siena, 1954, str. 21).

12 Naslov soneta (teško prevodljiv zbog neostvarive opozicije indikativ-konjunktiv prezenta). *Tko ne može što hoće, što uzmogne nek htjedne*; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Pontio, Milano, 1584 (po G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, cit. izd., str. 92). Tekst soneta objavljuje R. Du Fresne, vjerujući da »isti furor« kojim Leonarda »nadahnu Apolon, stvori od njega slikara i glazbenika, stvori jošte pjesnika« (*lo fece ancora poeta*; *Vita di Lionardo da Vinci*, u *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, cit. izd., bez oznake str.). Zabunu bi mogao opravdati Leonardov običaj prepisivanja tuđih tekstova (pretpostavimo da je sonet postojao u spisima na nekom danas izgubljenom listu), pri čemu duhovitost znade nadvladati kriterij kritičkog (književnog) vrednovanja. Drugi sonet, s repom, *Se voi star sano osserva questa norma* (Ako želiš biti zdrav pravila se ovog drži), zabilježen u *Atlantskome manuskriptu* (78 v. b), postoji u nekoliko varijanti u ranijim izvorima (E. Solmi, *Scritti vinciani*, str. 211–212). I u tom prijevodu (ili prijenosu) omaklo se nekoliko stihova koji slogovno premašuju normu.

13 G. Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino*, u *Vite scelte*, cit. izd., str. 257–258; B. Varchi, *Oratione funerale fatta e recitata pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di S. Lorenzo*, Giunti, Firenca, 1564 (po E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, cit. izd., I, str. 63).

14 G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, cit. izd., str. 90–92. Odjeljku u knjizi (*Sopra un sonetto attribuito a L. da V.*) prethodi istoimeni prilog objavljen u časopisu (»Il Buonarroti«, 1875). Konačni obračun s protivnicima (posebno s Droysenom) predstavlja Uziellijev tekst *Leonardo da Vinci poeta* (»Giornale di erudizione«, 1896).

15 F. Flora, *Leonardo e il Rinascimento*, cit. izd., str. 209, 235.

16 M. Lugaresi, *Leonardo umanista*, cit. izd., str. 50; A. Marinoni, *I versi nella prosa di Leonardo*, u *Gli appunti grammaticali e lessicali di L. da V.*,

cit. izd., I, str. 173—196, zatim *Il Regno e il Sito di Venere*, cit. izd., str. 164—175. Kronološki, primat u rastavljanju Vincijeva teksta na stihove ili stavke (dosl. *versetti*, u *Leonardo omo senza lettere*, str. 350) pripada G. Fumagalli (komentari u spomenutom djelu, kasnije *Eros di Leonardo*). Njezin je postupak slobodniji, ali intuitivan i pretežno minijaturan. Čak ni G. Ponte, pišući o Leonardovoj prozi, ne odolijeva dijeljenju na »metričke kadencije«, najprije u komentaru prethodnicima (Fumagalli, Bolelli, Marinoni), a poslije i u vlastitom pristupu tekstu (*Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 27, 110—111). Zaključujemo Sinisgallijevim načelnim upozorenjem: »Napisano je da je jedanaesterac najprirodniji stih za talijanski izgovor, ispravno je rečeno da se naš jezik, ne samo pjesnički jezik, kristalizira u jedanaestercima. To je prosta istina, ali ipak istina: jer se iz neke misli Leonarda da Vincija ili iz običnog Malog Oglasnika mogu izvlačiti jedanaesterci do mile volje« (*La figura del poeta*, cit. izd., str. 86—87).

17 M. Pazzaglia, uvod u *La metrica*, cit. izd., str. 19. Naknadna prisila kritike da se proza uklopi u stih (odnosno nesposobnost da se poezija pojmi izvan njega) dolazi do izražaja i u Michelangelovu slučaju. No povoda su svega dva: XIII i XIV tekst u sabranim stihovima (epitaf i »unutrašnji monolog« kipova Dana i Noći), jedan — tako — pretvoren u tercinu, drugi svojevrijedno u stihove (v. komentar E. Barellija, u Michelangelo Buonarroti, *Rime*, cit. izd., str. 54—55).

18 Solmi navodi Puccijev original (iz *Historia della Reina d'Oriente*) pored Leonardova prijepisa, ali preinake (bez osvrta na metriku) općenito pripisuje drugom rukopisnom izvoru ili pučkim pjevačima (*Scritti vinciani*, str. 253—254).

19 »Oda u prozi«, »ganutljiva lirika, napisana u prozi«, »mala pjesma u prozi« (dosl. *poemetto in prosa*), za tim izrazima posize G. Fumagalli (*Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 15, 36; *Leonardo omo senza lettere*, cit. izd., str. 223). J. Schlosser Magnino priziva Novalisa i Schlegela, točnije »magični« fragment« (*La letteratura artistica*, cit. izd., str. 174), što se danas ne smatra najboljim pristupom Novalisu. A. Momigliano: »Leonardo je više no jednom pokušao ono što je u XIX stoljeću Baudelaire morao nazvati pjesmom u prozi, čudna vrsta za Kvatrocento, i što se nije moralo preispitati do prošlog stoljeća, kad je popustilo jasno razlikovanje između područja proze i poezije. Neće biti da je Leonardo sebe smatrao novatrom, ali je svakako bio svjestan ritmičke prirode svoje proze« (*La prosa di Leonardo*, u *Cinque saggi*, Sansoni, Firenca, 1945, str. 123).

20 Termin »pjesma-dragulj« potječe od M. Jacoba (v. J. de Palacio, *La postérité du 'Gaspard de la nuit': de Baudelaire à Max Jacob*, u »La Revue des Lettres Modernes«, br. 336—339, 1973, posvećen Jacobu i pjesmi u prozi, str. 179—180). Izvan Francuske (u Italiji i kod nas na pr.) pjesma u prozi često lebdi u zrakopraznom (teorijsko-praznom?) prostoru: rijetko će tekst Dina Campana, nenapisan u stihu, ući u pjesničku antologiju, upravo kao i Ujevićev kod nas. Romantična pjesma u prozi *ante litteram*, poput Tomasevichovih *Iskrica*, »ne postoji« izvan specijalističkoga kruga, a primat Frana Mažuranića *Enciklopedija Leksikografskog zavoda* (1968, IV, str. 282) definira kao »crstice« (doduše, »izvrsno pisane«). Da »ima lijepih Pjesama bez stihova kao što ima lijepih stihova bez poezije«, tvrdi još Dubos 1719. godine (po M. A. Ruff, uvod u Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1967, str. 15).

21 W. Binni, *Michelangelo scrittore*, cit. izd., str. 25. Momigliano (u *Povijesti talijanske književnosti*) ne brani Michelangela pjesnika (*Michelangelo poeta*)

na temelju stihova, već »malobrojnih brzih pisama« (*poche rapide lettere*; po W. Binni, str. 27).

22 »Skratitelji djela nagrđuju poznanje i ljubav, buduće je bljubav prema bilo čemu dijete tog poznanja, a ljubav je to gorljivija što je poznanje izvjesnije; a ta izvjesnost proistječe iz cjelovitog poznanja svih onih dijelova koji, pošto su združeni, sačinjavaju cjelinu onoga što valja voljeti. / Što vrijedi onome koji da bi shvatio dijelove stvari o kojima on svojim predavanjem pruža cjelovitu obavijest, da on ostavi za sobom najveći dio stvari od kojih je cjelina sastavljena? [...]«. Nažalost, i čitave antologije mogu ponuditi samo skraćeno izdanje Leonarda, no u njima se ipak »prepoznaje« obilje što ga sadrže spisi.

23 M. L. Gengaro, *A proposito della 'poetica' di Leonardo*, u *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*, Milano, 1952, V, str. 275—319; C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit. izd., posebno str. 400—404. U prvom spomenutom tekstu opširno se obrazlaže doprinos »Aristotelove 'forme', upravo u vezi s Platonovom harmonijom, u odnosu što ga Leonardo uspostavlja između glazbe i 'figure'« (str. 310—311).

24 »Vidi najprije Horacijevu poetiku«. O odnosu Leonardo—Horacije: E. Solmi, *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 218; F. Flora, *Leonardo e il Rinascimento*, cit. izd., str. 131—133; A. Minicucci, *Leonardo e il latino*, cit. izd., str. 54; A. Marinoni, *Leonardo prosatore* (recenzija), cit. izd., str. 451.

25 C. Landino: »...svakom su govoru potrebite riječi i izreke; »I zbilja može li se naći blaži pjev, glazbalo primjerenije, sklad ugodniji od dobro podešena govora što ga obasjava sjaj riječi, rese guste i oštroumne izreke, a iskazuje se pun svakovrsnih stvari?« (*Prolusione petrarchesca*, u R. Cardini, *La critica del Landino*, cit. izd., str. 349, 353).

26 B. Jonson, *Crise de prose*, u »Po&sie«, br. 4, prvo tromjesečje 1978, str. 94. S. Mallarmé: »...forma, možda, odatle, izade, aktualna, i omogućiti, onome što je dugo bila pjesma u prozi i naša potraga, da uspije time, ako se bolje spoje riječi, kao kritička pjesma.[...] Nedvojbeno ima načina, u tome, da pjesnik koji se obično ne koristi slobodnim stihom, pokaže, u vidu shvatljivih i kratkih odlomaka, ubuduće, iskustvom, takve neposredne ritmove misli koji će nalagati prozodiju« (*Bibliographie* za zbirku *Divagations*, u *Oeuvres complètes*, uredili H. Mondor i G. Jean-Aubry, Gallimard, Pariz, 1974, 1. izd. 1945, str. 1576).

KRITIKA O LEONARDU I POEZIJI

Nepostojanje samostalne knjige o Leonardu i poeziji gotovo je nevjerovatna činjenica. Nije nam poznata ni studija koja bi svojom širinom nadilazila mišljenje pojedinog autora, izvan nadovezivanja na nekog prethodnika, odnosno izvan polemike s nekim neposrednim objektivom. Ukratko, riječ je o valjda jedinom području unutar leonardistike na kojem izostaje sveukupna obrada, podjednako otežana razrješavanjem teorijskih problema, količinom bibliografije (Vincijeve i o Vinciju), a možda i marginalnim kritičkim doprinosima, što, s vremena na vrijeme, pružaju iluziju o preskoku početne faze i izravnom ulaženju u fazu revizije ili čak »otpisivanja«. Podloga je ipak mnogo bogatija no što smo, upuštajući se u rizik svojstven neistraženom, mogli i pretpostaviti. Približno četrdeset kritičkih izvora (a broj zacijelo nije konačan), naime kraćih tekstova i mjestimičnih referencija, raspršuje sumnju u svrshodnost bavljenja tom problematikom. Kronološka dokumentacija, u ovom trenutku korisna, prati objavljivanje Vincijevih spisa i veže se prije svega uz njegove tekstove. Ostaju, dakle, po strani: tradicionalna predaja o Leonardu pjesniku (od Vasarija i Varchija u XVI stoljeću do Maffeia i Sabachnikoffa krajem prošlog); zatim (već spomenut) prijeporan, točnije pogrešno pripisan sonet; i, razumije se, interdisciplinarno shvaćanje poezije izvan teksta (primjerice u Leonardovu slikarstvu).¹ Drugim riječima, namjeravamo se osvrnuti na moderne i suvremene kritičke pristupe koji dopunjuju prethodna teorijska razgraničenja ili podupiru, na svoj način, našu narednu tekstualnu analizu. Zadržat ćemo se samo na izričitim *svjedočanstvima*, namjenjujući zasebnom dijelu Leonardov *utjecaj* na pjesništvo i kritiku.

Prekretnicu između tradicionalnog i modernog stajališta (u širem smislu) označava tekst Romualda Pantinija *Poezija u Leonardovoj filozofiji*, tiskan na samom izmaku prošlog stoljeća (1899) u časopisu »Il Marzocco«. »Jasno je — kaže autor — da se nisam ni izdaleka želio osvrnuti na stanovit sonet, vrlo nejasna podrijetla, što ga neki priručnici dodjeljuju velikom Firentincu«. U jednostavnom toskanskom govoru, kojim Leonardo zaodijeva učene znanstvene pojmove, Pantini nazire »prvi element prave poezije« (*primo elemento di poesia vera*) i nadovezuje: »No pjesnik u njemu bijaše, i to veoma velik, tek mogućan (*Ma il poeta era in lui, e grandissimo, solo in potenza*). Kazat ću radije, tek polovično: u toliko što njegova proza posjeduje slike i ulomke koji bi, da se

pokazu poezijom, zahtijevali jedino prisilu metra i ritma«. Vincijevu »lirsku moć« (*potenza lirica*) autor uočava i na konkretnom primjeru *Pohvale suncu*.²

Prilog Guida Mazzonija *Leonardo da Vinci pisac* (1900) — značajan zbog ranog datuma, pogleda na Vincijevu prozu, zalaganja da joj u povijestima književnosti pripadne zasluženno mjesto i zbog usporedbe s Albertijem — tiče se poezije samo malim dijelom. Tvrdnja da »ne preostaje ništa od Leonarda pjesnika« (dug Uziellijevoj korekturi), ublažena je, gotovo nehotice, opaskom uz Leonardov tekst o fosilu (*Ar 156 r.*), koji se javlja kao »trag lirske pjesme« (*Sembra la traccia d'una lirica*).³

Jedna misao Giovannija Papinija (iz 1903), citirana tijekom idućih pola stoljeća, doživljava nesrazmjeran odjek s obzirom na (kasnije prešućivan ili apstrahiran) kontekst u kojem je izrečena. Po Papiniju, Leonardo je bio »dubok i istančan pjesnik (*poeta profondo e sottile*), i usred Italije, u šesnaestom vijeku, imao je hrabrosti da ne napiše ni stiha«. Mišljenje se tek općenito odnosi na Vincijeve »manjkave i neizvjesne koncepte« (*scarsi e incerti abbozzi*), dok cijelim tekstom (pretežno u stilu Sainte-Beuvea) ovladava subjektivno doživljena biografija ličnosti.⁴

Izravno na Papinija nadovezuje se Isidoro Del Lungo: premda Leonardo nije pisao stihove, »cijelo mu biće bi poema«. Taj sud, izrečen u okviru *Firentinskih predavanja* (1906) dopunjuje natuknica o poeziji kojom su prožeti (odvojeno viđeni) Leonardovo znanstveno promatranje i njegova proza. U predavanju što ga održava istom prigodom, Benedetto Croce se dotiče poezije samo uzgred: Vincijevu raspravu o umjetnicima u *Traktatu* (uperenu protiv pjesništva) valjalo bi shvatiti kao domišljatu akademsku vježbu, jer »toliko sitničavosti i djetinjarija sadrži, nedoličnih Leonardovu umu, a za neke od njih se čini, štoviše, da su rečene u šali«.⁵

Rijetkom upornošću Giuseppina Fumagalli, u radovima objavljivanim tijekom četiri decenija (1915–1954), dokazuje postojanje Leonarda pjesnika. Ne iznenađuje, stoga, autoričina učestala prisutnost u paralelnoj ili kasnijoj kritici (od De Robertisa i Anceschija do Flore i Pontea), kao ni Quasimodov (malo poznat) *Epigrafi Giuseppini Fumagalli*. Nažalost, njezino spontano oduševljenje i marljivo proučavanje »izvora« nisu popraćeni odgovarajućom teorijskom pripremom. Projekt s kraja 30-ih godina o antologiji (»svojevrsnoj perverznoj antologiji«, reći će bez ironije De Robertis) pod leopardijevskim naslovom *I canti di Leonardo* vjerojatno ostaje neostvaren ne samo zbog tuđe skepse, nego i zbog vlastite neusklađenosti: između najave pjeva i »fragmenta« ili pjesme u prozi. Ipak kritički impresionizam i intuicija Fumagallijeve puni su raznovrsnih poticaja: od promatranja »Leonarda lirika« (*Leonardo lirico*) izvan formalnog razdvajanja proze i poezije; odnosno pitanja »Govori li to znanstvenik ili pjesnik?« (*E uno scienziato o un poeta che parla?*; još 1915); preko tvrdnje da je »Vinci prvi prozaik Kvatrocenta, dapače: najdublji, najosebujniji među liricima« (*anzi: il più profondo, il più singolare dei lirici*; iz 1939); sve do razmatranja koje se, premda nije posljednje, može smatrati zaključnim: »No onda je on voljom prozaik i nagonom lirik (*prosatore per volontà e lirico d'istinto*), lirik što iskače,

nadvisujući zapreku koju je sam stvorio, pa preostaje samo da žalimo što nije slijedio svoju pravu naklonost».⁶

Poštivanje kronologije (u kojoj se pojavljuje Fumagallijeva) vraća nas do Paula Valéryja. Njegova *Bilješka i digresija* (1919), pridodana *Uvodu u metodu Leonarda da Vincija* (iz 1894), sadrži neizostavan citat: »Predobro sam znao da Leonarda poznajem mnogo manje no što mu se divim. Vidio sam u njemu glavni lik te intelektualne Komedije koja dotle još nije susrela svojeg pjesnika (*qui n'a pas jusqu'ici rencontré son poète*), a koja bi za moj ukus bila još mnogo dragocjenija od *Ljudske Komedije* i, čak, od *Božanstvene Komedije*». Valéryjevo mišljenje služi kao prvi (gotovo senzacionalan) putokaz našoj potrazi prije šest-sedam godina. Upravo ono danas zahtijeva zgradu: autor ne uspoređuje autentične *ličnosti*, već različite *tipove* stvaralaca (što nimalo ne umanjuje vrijednost dokumenta, ali poništava njegovu odviše doslovnu primjenu).

Ekstremno stav Leonarda Olschkog (također 1919), lišen nastavljajuća, po kojem Vincijeva znanost u cijelosti biva ukinuta poezijom, izaziva reagiranja do naših dana i na stanovit način (reći ćemo radije: na *taj* način) kompromitira temu. Mimo erudicije (koju autoru i danas priznaje Garin), djeluju odbojno i Olschkijeva nepomirljivost i negacija Leonarda učenjaka zbog nedosljedne primjene deduktivne ili induktivne metode.⁸ Obratno, nedostatak protivnikâ Leonarda i poezije leži u njihovoj gotovo poslovičnoj nesposobnosti da na tu problematiku gledaju izvan (nepotrebnih) polemike s Olschkim. Reklo bi se (ako nije u pitanju slučajnost) da o štetnosti Olschkijeve teze (objavljene u Njemačkoj, na njemačkom) svjedoči zastoj u kritici potrajao dva do tri petoljeća. Tek po isteku tog razdoblja bude se zamrli interesi i otada prisustvujemo pravom bibliografskom *crescendu* (koji dostiže vrhunac u godinama oko petstote obljetnice Leonardova rođenja, 1952).

Određenošću pjesnika-kritičara, kojeg ne zaokupljaju dileme razgraničenja već subjektivna ljestvica vrijednosti, Giuseppe Ungaretti (1931) uključuje Leonarda u društvo Dantea i Petrarke. On govori, doduše, jedino o Vincijevoj metafori (»koja stoji između šale i proročanstva«), ali se dovoljno indikativnim može smatrati naslov: *Brodolom bez kraja* (*odgovor na anketu o pjesništvu*). Varijantu dodirnog, dapače dijelom podudarnog, Ungarettijeva predavanja *Poezija i civilizacija*, održanog u Bruxellesu dvije godine kasnije, ovako sažimaju jedne lokalne novine: »Velikim munjevitim potezima, talijanski je pjesnik, kroz poeziju, obnovio cijelu povijest misli i može se reći zapadne civilizacije od njezina buđenja: Srednjeg vijeka. On je to izveo kroz poeziju (*à travers la poésie*), povezujući međusobno velike pjesničke vrhunce (*les grands sommets poétiques*) – Dantea, Leonarda, Pascala, Leopardija itd. (...)».⁹

Za razliku od prije spomenutog Olschkog, Fausto M. Bongioanni (1935), u svojoj analizi, polazi od Leonardove deduktivne metode, u znaku »kao da« (*'come se'*), i upravo u ostvarenju i postvarenju hipotetičnog nalazi autorov »pjesnički trenutak« (*momento poetico*). Sve druge naznake koje bi se, izdvojeno, mogle povezati s prethodnom, zapravo su metatekstualne, a odnose se na »Leonarda mislioca«: »pjesnička svrsishodnost ljudskog uma«, »pjesnik« (na širokom prostoru od

znanosti i tehnologije do religije i filozofije), »mnemotehnička pjesnička kratica« i sl.¹⁰

Objavljivanje druge antologije Giuseppine Fumagalli (1939), u jeku hermetizma i akademski integriranog futurizma, obnavlja zanimanje za Vincija i neizravno uvodi u leonardistiku neka od vodećih neslužbenih imena tog razdoblja. U recenziji pod naslovom *Teška Leonardova umjetnost*, dalekosežnoj po odjecima, Giuseppe De Robertis polemičkom britkošću suočava Vincija sa futurističkom i hermetičkom poezijom. Nakon brzih sinteznih zaključaka Vinciju u korist, slijedi autorovo odmicanje od dugačkih rečenica njegove »ljeporječiwe proze« (prosa eloquente): »Svakako nije to Leonardo kojeg volimo, Leonardo pjesnik (il Leonardo poeta), tajnoviti Leonardo. Put da ga se traži postoji. No valja da ga svatko prijeđe na svoj način, sam za sebe«.¹¹

U dvije kraće *Studije za novog Leonarda* (u knjizi 1942, u časopisima 1935. i 1939) Luciano Anceschi pohvalno ocjenjuje radove Bongioannija i Fumagallijeve. Možemo zaobići *Leonardovu romantičnu poziciju* i zadržati se na »metru i poeziji« (*Metro e poesia di Leonardo*). Pošavši od konstatacije da se Vincijevo pjesništvo u kritici tek nazire, Anceschi dopušta »tendencioznom« ukusu da ga otčitava čak i u tekstovima koje se redovito proglašavalo prozom. Autora ipak više zanima izabrani fragment (o Mjesecu; K, I r; isti što ga obrađuje De Robertis, a kojem ćemo se i sami vratiti), zbog »djevičanstva« i snage u željenoj nejasnoći neke veoma snažne lirske usredotočenosti na riječ« (*una fortissima concentrazione lirica sulla parola*). Skica za Vincijev »pjesnički rječnik« (*abbozzo di dizionario poetico*), u obliku popisa osebnjnih pridjeva, imenica i glagola, morala bi — spitzerovski — poslužiti odavanju »zavičaja duše«. O metru se (izvan naslova) zapravo i ne govori, osim odrično, a zaključak članka ukida dihotomiju iz *Traktata* između pjesnika i slikara.¹²

Emilio Villa (prethodnik neoavangarde, neobičan po izbjegavanju publiciteta a time i po odgodi, za nas posve sigurne, kritičke revalorizacije) autor je danas nepoznatog teksta *Leonardova duša, proza i slava* (1939). Villa odbacuje razlikovanje između »znanstvene« i »lirske« proze (»uzrok« nikada neće prosvjedovati protiv 'čuda«), uz jedinstvenu dodatnu napomenu: »Ništa se u Leonardovoj prozi ne može sažeti, ništa prevesti; nijedna rečenica ne može naći nadomjestak ili neku drugu uzajamnu«. Dok autor, slijedeći ukus hermetizma, otkriva stanovitu pjesničku vrijednost (*valore, diciamo, poetico*) u izabranim terminima, dotle, na neobičan način zapažena, pretvorba Leonardove proze u »pjesnički 'predmet'« (*'oggetto' poetico*) nedvosmisleno utire put talijanskoj neoavangardi.¹³

Monografija Roberta Marcolonga *Leonardo da Vinci umjetnik-učenjak* (izdanja 1939, 1943, 1950) očito nastaje izvan dosega tada suvremenih književnih gledišta: pjesnik i pjesništvo spominju se nekoliko puta, no vrlo općenito, a kao autoritet se priziva Papini. U *Leonardovoj misli* Giovannija Gentilea (1941) pjesnik, pogotovo, promiče kao natuknica usred prolaznog nabranja.¹⁴

Vredniji je, i posve izvoran, prilog Francesca T. Roffarèa pod pomirljivim naslovom *O prozi Leonarda da Vincija i njezinoj pjesničkoj*

obojenosti (1940). Na nekoliko konkretnih primjera (proročanstva i alegorija, nažalost bez bibliografske oznake), autor promatra Vincijevu »pjesničku 'auru'«, »pjesničku nakanu«, »lirsku sposobnost« itd. Novost slike i simbola ne dolazi u opreku s racionalnim, u samom činu Vincijeva pisanja, pa autor s pravom zapaža »munjevite mlazove oštrog i lirskog logičkog izričaja« (*balenanti sprazzi di acuta e lirica espressione logica*). (Primijetili bismo jedino da se ono što Roffarè naziva »aluzivnim« i »simboličkim« ostvaruje, u citiranim Leonardovim primjerima, upotrebom tzv. čiste metafore, koja iz novoga konteksta upućuje na svoje semantičko podrijetlo. Govorili bismo, dakle, radije i preciznije o paralelizmu planova).¹⁵

Na razmaku nekoliko godina, privlači već sam naslov *Leonardova poetika*, što ga predlaže Sinisgalli (1944). Protivno očekivanju, Vincijev imenjak ne nastupa kao hermetički pjesnik, nego kao književnik-znanstvenik. U otklonu od Valéryja i »metode«, a pažljiviji prema Leonardovim neuspjesima i skokovima misli, Sinisgalli se zadržava osobito na »pjesničkoj osobi« (*persona poetica*) i »fiziologiji pjesnika« (*fisiologia del poeta*) koju dokazuje »munjevitošću stvaralačkog čina«. Definicija »pjesnik je prije svega oruđe prirode...« zvuči kao parafraza samog Vincijsa. No bit članka tražili bismo prije svega u *dijagonalnom povezivanju*: »Leonardo nam je mogao ostaviti samo fiziku (čak fiziku slikarstva), kao što pjesnici, veliki pjesnici ostavljaju samo gramatiku (fiziku riječi)«. U svojim uzastopnim povracima Vincijsu, uvijek svježim i iznenađujućim, Sinisgalli će (do danas) ostati pomalo neuhvatljiv: zbog semantičkih prekida i naglih promjena aluzivnog napona.¹⁶

Opsežan leonardistički opus Augusta Marinonija (koji započinje istovremeno a produžuje se do naših dana) sadrži, izvan specifičnih kulturoloških, leksičkih, metričkih i sintaktičkih uprimjerenja, i poneku metodološku sintezu koja se uklapa u našu dokumentaciju: »Katkada je to slijed rečenica jednako i izrazito prožetih istom atmosferom, ali nećemo zbog toga tražiti u Leonarda glatkoću sklopova, ni pripovjedački kontinuitet, čistoću i odriješenu svojstvenu drugim prozaicima; naći ćemo radije zanosnu usredotočenost na sliku koja je svojstvena liricima (*una concentrazione estatica sull'immagine che è propria dei lirici*), a pridaje tolikim njegovim znanstvenim zamišljanjima čar fantastičnog promatranja i skreće njegove riječi do glazbenih nagovijesti«.¹⁷

Motreći Leonarda uglavnom kao »potencijalnog pjesnika« (*egli rimase per lo più poeta in potenza*), Attilio Momigliano (1945) preuzima u stvari, davnju Pantinijevu ideju. Jedna od novosti leži, međutim, u tome što autor pripisuje Vincijsu »pjesničke težnje« (*aspirazioni di poeta*), zbog njegovih neprestanih vraćanja istim fragmentima, »dašcima poezije« (*soffi di poesia*). Momiglianov Leonardo pjesnik kao da ostaje u suspensu između dva književna roda, odnosno (u širem smislu) između književnosti i znanosti: »Njegova je najbolja proza lirski solilokvij« (*soliloquio lirico*); »Promatrača je zadržavao i skretao pjesnik, s druge je strane pjesnika sprečavao promatrač«. U skladu s vremenom, i Momigliano aktualizira Leonarda, kada u njegovoj prozi primjećuje »hermetičku intonaciju« (*intonazione ermetica*), ali odmah razdvaja preciz-

nost Vincijske misli i predmeta (pitamo se da li označitelja ili označenog?) od neodredivosti i neizrecivosti »dekadentista« (pojam se, u croceovskoj kritici, produžava i prenosi na hermetizam). Perspektivniji je autorov skriveniji zaključak o Leonardovu lutanju »u pjesničkom svijetu koji nastaje« (*un mondo poetico 'in fieri'*), odnosno o nazretnim »linijama novog pjesničkog svijeta« (*linee di un mondo poetico nuovo*).¹⁸

U svojoj *Književnoj prozi kvatročeta* (1946, novo izd. 1964) Raffaele Spongano promatra u prvom redu Albertijevo djelo; među nanizanim okolnim piscima susrećemo i Leonarda, koji »se kreće — ali samo kad njegova stranica pogoduje umjetničkoj raščlambi — na području više pjesničkom no proznom« (*in una sfera più poetica che prosastica*). Citat je dobrodošao i onkraj (još uvijek croceovskog) razdvajanja umjetničkog od neumjetničkog.¹⁹

Iz nekoliko razloga ime Francesca Flore (koji se u leonardistici javlja jednim kraćim prilogom još 1919, ali dominira 40-ih i 50-ih godina) zaslužuje, u okviru ovog poglavlja, posebno mjesto. Između svih povjesničara talijanske književnosti on se najozbiljnije, najopširnije i najdublje bavi Vincijem; kao takav, vjerojatno je jedini koji mu čita, što više proučava, cijeli tada poznati opus; taj rad obuhvaća antologiju, komentare, teorijska pitanja i rješenja u ustrajnom empirijskom razvoju; i napokon, povijest talijanske kritike oglašuje se na taj dio Florine bibliografije (pa dva značajna izvora o tome ne izriču ni slova). Poneki autorov dragocjen doprinos, objavljen u prvim poslijeratnim godinama u obliku skripata, zasluživao bi nedvojbeno pretisak, da ne kažemo pravi tisak. Naš trenutni osvrt na Florino bavljenje Leonardom pružit će, u najboljem slučaju, vrlo uzak izbor. Pozornost nadasve privlači prijelaz između *Leonardove antologije* (1947) i komentara njezinim tekstovima (iduće godine) pod naslovom *Leonardo i Renesansa*. Premda — u predgovoru prvom od ta dva djela — autor više puta upotrebljava izraze »pjesništvo«, »pjesnik« i »lirski«, oni ne pretežu u metodološkom sažetku: »... valja govoriti o Leonardovoj prozi, kao o prvoj doista misaonoj a ne govorničkoj prozi koja se pojavljuje u Italiji. Kad bismo se zadržali na slikovnim i lirskim stranama [*lati immaginosi e lirici*] (kažimo makar i na slikarstvu što postoji u Leonardovoj prozi), morali bismo ga upisati među pjesnike [*dovremmo iscriverlo tra i poeti*]; ali bismo iznevjerili narav njegova 'mentalnoga govora'. Na isti način nećemo uvrstiti među pjesnike Giambattista Vica, tako bogatog lirikom, znajući da u *Novoj Znanosti* prevladava filozofska i logička sklonost. Leonardo nije veliki prozaik u toliko što bi pisao najčišću poeziju Renesanse [*la più pura poesia del Rinascimento*] (što je proturječnost), nego zato što je pisao najistinskiju pojmovnu prozu koju je talijanski jezik posjedovao prije Machiavellija».²⁰ Iskustvo antologičara dolazi do punog izražaja u pomaku, posve očitom, na samom početku idućeg djela: »Citat ćemo Leonarda i tumačit ćemo ga kao što se tumače veliki pjesnici i veliki mislioci (*come si commentano i grandi poeti e i grandi pensatori*); kao što se poduzima *Citanje Dantea* (*Lectura Dantis*), poduzet ćemo *Citanje Leonarda*».²¹ Zaista, u tumačenju tekstova nalazimo niz

semantema koji potvrđuju autorovu najavu: »njegova [tj. Leonardova] poezija«, »uzvišen pjesnički duh«, »riječi [...] znanstvene i pjesničke«, »neka vrst ode«, »proza za koju bih želio reći da je lirska«, »pjesnička fantazija«, »prozračna lakoća pjesničkih stvari«, »pjesničko promatranje«, »lirska rječitost« itd.²² Odnos proznog i pjesničkog u Leonardovu djelu ostaje središnji problem Florina pristupa. O tome svjedoči gradacija podnaslova u autorovoj *Povijesti talijanske književnosti*, unutar odjeljka *Moderna proza i Leonardo: Prva velika proza naše književnosti; Slikarstvo, pojam svemira; Kozmički smisao njegove proze; Poezija njegove proze (La poesia della sua prosa)*. (Od prvog izdanja iz 1941. do posthumnog 1967, razdioba poglavlja ostaje neizmjenjena; no dok se prvo u osnovi podudara sa stavom iz *Antologije*, stega proze u posljednjem popušta pred sve neizbježnijim susretima s poezijom na različitim razinama).²³ Posve je neshvatljivo da 11 bibliografskih jedinica o Leonardu (ako ne i više), među kojima nekoliko knjiga, posve promiče golemoj *Suvremenoj književnoj kritici* Luigija Russa, gdje se u tri kraća poglavlja govori o »croceanizmu Francesca Flore«, »'muškom' dekadentizmu«, »'dionizijskom' kritičaru« i njegovu »kritičkom ozdravljenju«, dok se Vincijevo ime — citirano četiri puta na sedam stotina stranica — veže uz Crocea, Gentilea i Papinija. Florina Leonarda ne spominje nijednom ni Luigi Baldacci u djelu *Talijanski kritičari XX stoljeća*, premda bi se, zbog njegove oštre polemike s Russom, mogao očekivati drugačiji stav. Upravo radovi o Vinciju morali bi dovesti do preispitivanja odnosa Croce–Flora (u smislu udaljavanja drugog od prvog), što nije naš zadatak ni namjera. Možda bi tada postalo jasnije zašto Flora, odbacujući polivalentni sugestivni hermetizam Valéryja i Ungarettija, prihvata pjesnike *točne riječi*, bliže njegovu Leonardu, poput Montalea i Quasimoda i zašto o ovom potonjem piše jednu od prvih statističkih kritika uopće.²⁴

U lančanome nizu kritičkih tekstova, slijedeća »karika« (pod jednostavnim naslovom *Leonardo*) pripada upravo Salvatoreu Quasimodu: posve logično, premda — za nas — uz pomoć sretnog slučaja. Otčitavamo fotokopiju autorova rukopisa (nastalog povodom petstote godišnjice Leonardova rođenja, dakle oko 1952), za koji do danas nije moguće ustanoviti je li (ili gdje je) objavljen. Mimo autorova poznanstva s Giuseppinom Fumagalli (ona piše o Quasimodu 1947) i citata iz njezine antologije, izraz kao *poemetti in prosa* (pl.) podsjetio bi, sam po sebi, na njezino kritičko viđenje Leonarda: »... kaže da je 'čovjek bez obrazovanja', a međutim je najveći prozni pisac XV stoljeća. Ne samo to, već su mnogi njegovi tekstovi, u granicama fragmenta, osebujne male pjesme u prozi [...]. Nema pjesnika kvatrocenta (*Non c'è poeta del Quattrocento*) koji bi uspio poput njega — a vjerovao je makar da govori o znanosti i slikarstvu — sići do viđenih stvari i pokreta svjetlosti i sjena i do sudaranja voda i vjetrova«.²⁵

Otprilike istovremeno, u tekstu oprezno nazvanom *Leonardov glas* (1953) Mario Luzi smatra da se o raznorodnim Vincijevim stranicama ne može govoriti poštujući »propisan kritički i egzegetski postupak«. Premda u Leonarda su-postoji »psihologija izumitelja i pjesnika« (*la psicologia*

dell'inventore e del poeta), autor se ograničava na njegovu prozu (*limitandoci alla sua prosa...*), ali stalno drži na oku dinamično ravnovjesje između analitičkog i slikovnog postupka, kao i moguć zahvat neobičnog nad običnim.²⁶

Doprinos stilističkoga kritičara kao što je Fredi Chiappelli dolazi u pravom trenutku. Njegova kratka ali zgusnuta *Zapažanja o nekim Leonardovim tekstovima* (1953) konkretiziraju »pjesnički izričaj« (*espressione poetica*), zahvaljujući preciznoj analizi od slučaja do slučaja. Postupak je u toliko značajniji što zaobilazi cjeline koje se, po riječima autora, slobodno mogu smatrati pjesničkim (*non è difficile identificare un 'corpus' di opere francamente poetiche*), a kamo pripadaju priče, bestijarij, proračanstva, stranice dnevnika, opisi itd., zato da bi se znatno skrivenija poetičnost tražila u tekstovima »funkcionalne prirode«, počam od bilježaka vezanih uz fizikalna proučavanja. Na svakom primjeru pokazuje Chiappelli drugačije posredovanje: preko rječnika, sintakse, slike, simbola i sl., pa njegov repertoar, premda unaprijed omeđen, uvjerljivo predočava »neke od načina putem kojih poriv pjesničke naravi (*una spinta di ordine poetico*) djeluje na stanovitu objektivnu tvrdnju«, katkada do njenog podređivanja »pripovjedačkom nadahnuću« ili čak dalje, do mijene u »samostalan umjetnički proizvod«.²⁷

Neke napomene, inače višestruko zaslužnog, Cesarea Luporinija (iste godine) sukobljuju se, u našim očima, s Chiappellijevom analizom, no bez prave argumentacije: »Netočno je i pogrešno objašnjavati Leonardovo genijalno naprezanje u tim zamislima [riječ je o mehanici i dinamici] kao metafizički ili apstraktni spekulativni pokušaj (ili, još gore, kao 'poeziju' [*o, peggio, ancora, come 'poesia'*] u kojoj se fizikalni termini pretvaraju u zbijene slike)«. Drugdje (proturječno s obzirom na citat), Leonardova »poetičnost i liričnost« (*poeticità e liricità*) dovodi se u gotovo apozicijski odnos s idealizmom i spiritualizmom (što ipak neće biti autorov teorijski stav) i, kao takva, biva jednako zanijekana. Ukratko, u Luporinija, baratanje pojmom prethodi njegovu definiranju.²⁸

Zanimljivo je kako književni povjesničar iste orijentacije Natalino Sapegno »ispravlja« Luporinija (i usput nadopisuje svoj *Povijesni nacrt talijanske književnosti*): »Hoću reći da ton tih stranica uopće nije mističan, već naprotiv pjesnički (*il tono [...] non è affatto mistico, sì invece poetico*); svojstven poeziji koja također teži tome da se razriješi u racionalnoj jasnoći i predodžbenoj djelotvornosti«. Citat pripada tekstu *Leonardo pisac* (1953), a iza njega slijedi obris u *Književnoj povijesti talijanskih pokrajina* (1968), zajedničkom djelu Binnija i Sapegna: »premda Leonardo nije ostavio književnih djela [...], ostvaruje stil krepke čvrstine i pjesničke sugestivnosti (*suggestività poetica*) koji, čini se, nadmašuje granice humanističke poetike i otvara se prema dubljim i složenijim rješenjima«. Šteta je jedino što Sapegnov Vinci redovito ostaje u *odgodi*, pun obećanja.²⁹

Daleko od svake polemike, Carlo Filosa namjerava istraživati »Leonarda pripovjedača« (u istoimenom tekstu, također 1953). Izrazi kao »lirska moć«, »blistava vizija pjesništva« i »pjesnička fantazija« sada

već malo obogaćuju naš pregled, ali ostaju simptomatični za nehotično (iako tek mjestimično) skretanje prema poeziji u samom toku kritičkog postupka. Na sličan način Giorgio de Santillana, pišući (istodobno) o posve drugom, zapaža »neke Leonardove lirske uzlete« (*certaines envolées lyriques de Léonard*), dok se njegovu imenjaku Castelfrancu, proučavatelju Vincijeve »estetičke misli« (1954), otkriva u slikarskim opisima »pisac izvoran pjesnik« (*uno scrittore autentico poeta*).³⁰

Seriju priloga vezanih uz obljetnicu zaključuje Manlio Lugaresi djelom *Leonardo humanist* (1954). Posveta Francescu Flori objašnjava početno izvođenje Vincijeve poezije iz proze. No autor uskoro nastoji pokazati »kako za Leonarda vrhunsko znanje predstavlja umjetnost i nadalje — premda on nije bio pjesnik i nije se smatrao pjesnikom — upravo poezija: tj. kako u njega znanstvena teorija postaje poezija, čak i teorija prividno najmanje pjesnička« (što bi već bilo osjetno vraćanje od Flore prema Olschkom). Nakon općenitih razmatranja slijede kao dokazi tri odabrana teksta, »pjesme najmodernije izradbe« (*poesie della più moderna fattura*). Stanovit oprez prožima zaključak: prilagodljivost modernog senzibiliteta ide u susret Leonardu i lišava ga statusa svjesnog preteče.³¹

U djelu *Između gramatike i retorike* (1955) Giovanni Nencioni posvećuje nekoliko lingvističko-stilističkih opažanja Leonardu, čiju izvornost vidi u »lirskoj prozi« (*una prosa lirica*), a ta bitno odudara od tradicije talijanskog pripovjedaštva, dijaloga i rasprave. Epitet bismo pripisali gotovo nehotice pomaknutom određenju.³²

Pred konačnim nazivima i pojmovima oklijeva Alberto Frattini u tekstu *Filozofija i poezija u Leonardu* (1957): »Tako smatramo da valja prihvatiti s najvećom predostrožnošću neke naznake o stanovitom Leonardu prethodniku i na polju lirike, jer je, s prednošću od četiri stoljeća, oslobodio sâm pojam pjesništva iz spona stihova i rime, i smiono nam se čini upirati u 'zgusnutost' nekih njegovih sugestivnih fragmenata ili u lirsku težinu koju bi u njima imao poprimiti zvuk riječi«. Odalečen, »pjesnik« se ipak uzastopno vraća na posljednjoj stranici, pomalo papi-nijevski, onkraj teksta, »zaljubljen u ljepotu osjetilnog svemira« (*poeta innamorato della bellezza dell'universo sensibile*), pa se, barem u toliko, i uvrštava u djelo naslovljeno *Poezija i vrijeme*.³³

Neočekivanim izljevom osjećaja Carlo Dionisotti (1962) oživljava naš popis i tako prekida jednoličnost u koju lako upada i najsazetije problematsko nizanje. »U doba Lorenza i Leonarda, dakle, nije postojala druga poezija (*altra poesia non esisteva*) na pučkom ili latinskom, svjesna ili nesvjesna, osim one koja je proizlazila iz ritmičkih i metričkih normi valjanih onda. Norme, ako se o normama još može govoriti, valjane danas, ne važe. Jasno, svakome je dopušteno da pokušava izrezati iz Leonardove proze kakav okrajak koji posjeduje ili se čini da posjeduje ritam neke moderne lirske pjesme. Jer je život kratak, a patnje mnoge, svatko se zabavlja kako umije« (*ciascuno si diverte come può*). Odgovarajući krajnošću na krajnost, Dionisotti — na zamišljenom grafikonu našeg pregleda — osvaja pol suprotan Olschkom. Stručnjak njegova

kalibra sigurno ne traži takvu »ravnopravnost«, a vjerojatno bi se i sam zamislio, kad bi ga priložena dokumentacija (s imenima sviju uključених) mogla doseći preko jezične barijere.³⁴

Pitanje Leonardova odnosa s poezijom, premda usput dodirnuto, čini se da je jedino na kojem se Eugenio Garin bitno razilazi s Dionisottijem (čije kulturološke »rekonstrukcije« u pravilu komentira superlativno): »Potcijenjen je zvučnim rečenicama dojam što ga pobuđuju stranice čuvenih Leonardovih spisa: čudni i lijepi oblici bilja, životinja, novih strojeva; računi se izmjenjuju s geslima, sa zagonetkama, s pot-hvatima, s dugim popisima riječi, makar izmišljenih, s izrekama koje zbunjuju, s mislima ponavljanim bez prestanka sve do pronalaženja djelotvornog lapidarnog oblika; a to su, pazite, zacijelo čudesne crte, no svojstvene umjetniku, pjesniku, ako hoćete veoma velikom (*di poeta, se si vuole grandissimo*), ne učenjaku ili filozofu [...]. Uvijek ćemo naići na zapanjujućeg umjetnika, na pjesnika uzvišena i koji zbunjuje (*un poeta sublime e sconcertante*) u svojoj prozi doista jedinstvenoj [...].« Prilog iz kojeg citiramo, *Firentinska kultura u doba Leonarda*, objavljen je prvi put prije Dionisottijeva (u časopisu »Belfagor«, još 1952), ali stalno djeluje, pretiskan u Garinovim knjigama 60-ih i 70-ih godina, aktualiziran bilješkama i – za nas – u mentalnom spoju s binomom »pisac i pjesnik« (*scrittore e poeta*) iz teksta pod naslovom *Leonardova svestranost*.³⁵

Sa stajališta za koje smo se opredijelili, funkcionalno omeđenog, većina novijih kritičkih doprinosa može se smatrati marginalnima: »snažna prisutnost pjesničkih izraza«, po Cesareu Vasoliju (1972) ili naznake kao »pjesnička 'znanost'«, »pjesnik-geolog« i »samostalni trenuci pjesničke sugestije«, u Leonardovoj monografiji-antologiji Adelelma Campane (1973).³⁶

Poput Filose (no mnogo meritornije), Giovanni Ponte, tražeći pripovjedača (1976), suočava se s Leonardovom »poezijom«, »poetičnošću«, »lirikom« i »lirizmom« (ta se četiri izraza, naime, pojavljuju petnaestak puta u različitim varijacijama). Staloženost, više no stjecajem okolnosti posljednja kronološka riječ (uostalom, uvijek provizorna), dovodi autora do nekoliko zaključaka koji poprimaju smisao *rezultante*: »No, ako se sad već priznavanje Vincijeve lirske sposobnosti (*capacità lirica vinciana*) čini usvojenom, valja dodati i to da mišljenja postaju razboritija (značajno je da se odustaje od inzistiranja na pjesničkom fragmentu) da bi se međutim promatralo stanovitu prisutnost lirike [*una presenza della lirica*] u samoj znanstvenoj prozi, široko shvaćenoj; a postaje sve jasnija i težnja da se prevlada dualizam između Leonarda znanstvenog proznog pisca i Leonarda lirika« (*e si fa più chiara la tendenza stessa a superare il dualismo fra Leonardo prosatore scientifico e Leonardo lirico*). Ponteov uvid u kronologiju spisa uvjetuje suzdržljivost prema tekstovima moralno-književne naravi (šale, priče, bestijarij, proročanstva), nastalim u posljednjem deceniju XV stoljeća; autor bi im bio »manji Leonardo« (*un Leonardo minore*) koji ne dopire do »lirizma drugih primjera.³⁷ U odnosu na neka prethodna istraživanja, perspektiva je time izvrnuta. Veza s pjesništvom ne predstavlja više *bizarnu*

iznimnost u Leonardovoj prozi, već *jamstvo* za (njezin ili samostalni) veći domet. To uvjerenje, koje svojim riječima (a po iskustvu gotovo usporednog no drugačije usmjerenog rada) dijelimo u osnovi s Ponteom, okončava naša metodološka razgraničenja i traži cjelovitiji (na sličan način još nepoduzet) zahvat na — odnosno u — djelu.

BILJESKE

1 U doba, ili čak poslije Uziellija, G. Maffei, u *Storia della letteratura italiana*, Le Monnier, Firenca, 1882 (3. prošireno izd., 1. izd. 1880), I, str. 211—212: »Zabavljao se rado Leonardo pjesništvom; a Lomazzo nam je sačuvao njegov čudoredan sonet, veoma dostojan hvale, ako se usporedi s ostalima iz onih vremena»; T. Sabachnikoff, predgovor za Leonardov *Codice sul Volo degli Uccelli*, transkripcija i bilješke G. Piumati, Rouveyre, Pariz, 1893, str. 9: »Umjetnik, otkriva se pjesnikom, glazbenikom, izvrstan je u kiparstvu i u arhitekturi [...]«. O poeziji u Leonardovu slikarstvu Clark, Venturi i drugi.

2 R. Pantini, *La poesia nella filosofia di Leonardo*, u »II Marzocco«, br. 4, 26. veljače 1899.

3 G. Mazzoni, *Leonardo da Vinci scrittore*, u »Nuova Antologia«, br. 1, 1. siječnja 1900, str. 70, 73. Tema fosila podsjeća autora na odu kasnoromantičnog i kasnoklasicističkog pjesnika Giacoma Zanella. Analogno, G. Fumagalli, komentirajući isti tekst, u *Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 34; i F. Orestano, u *Leonardo da Vinci*, Optima, Rim, 1919, str. 93: »A zatim veoma odvažnim lirskim uzletom (*con un volo lirico arditissimo*), do kojeg će se Zanella vinuti poslije tri stoljeća [...]«. Tko danas posegne za Zanellinom odom (*Sopra una conchiglia fossile*, u *Poesia italiana dell'Ottocento*, uredio M. Cucchi, Garzanti, Milano, 1978, str. 249—257), ostaje, naprotiv, zatečen monotonijom mehaničkih ritmova i apsolutnom neaktualnošću površinske usporedbe.

4 G. Papini, *Leonardo da Vinci* (1903), u *I nipoti d'Iddio*, XVI knjiga unutar *Opere*, Vallecchi, Firenca, 1932, str. 40.

5 I. Del Lungo, *Leonardo scrittore*, u *Conferenze fiorentine*, cit. izd., str. 292. Autor proširuje pojam poezije do ukrižavanja sa slikarstvom (str. 269): »likati pjevajući« (*dipingere poetando*) i »pjevati kistom« (*poetare col pennello*). B. Croce, *Leonardo filosofo*, u *Conferenze fiorentine* i u *Saggio sullo Hegel*, str. 226.

6 S. Quasimodo, *Epigrafe per Giuseppina Fumagalli*: »Tu / je spomen / na duboki stvaralački i kritički um / Giuseppine Fumagalli / uređivačice Leonardova pisanog djela (*ordinatrice dell'opera scritta di Leonardo*) / i tu / traje neskrivena ljuta bol / njenih dragih i prijatelja« (1967, godinu dana nakon autoričine smrti, u *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1971, str. 975). G. Fumagalli, *Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 34—35; *Leonardo omo senza lettere*, cit. izd., str. 2; *Bellezza e utilità: appunti di estetica vinciana*, u R. A., *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenca—Pisa—Siena, 1953, str. 139. U autoričinu tekstu naoko privlačna naslova *L'omo senza lettere' e la poesia*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 17, 1954, str. 39—62,

- pretežno se obrazlaže Leonardov stav prema pjesništvu, ograničen na *Traktat*. U zaključku se spominje »veliki pisac pjesnik« (grande scrittore poeta).
- 7 P. Valéry, *Note et digression*, u *Introduction à la méthode de L. de V.*, cit. izd., str. 63.
- 8 L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, 1919, I. O Olschkijevim postavkama: Cassirer, Garin, Donati, Luporini, Ponte itd.
- 9 G. Ungaretti, *Naufragio senza fine (Risposta a un'inchiesta sulla poesia)* i *Poesia e civiltà* (bilješke uz tekst), u *Vita d'un uomo — Saggi e interventi*, uredili M. Diacono i L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, str. 262, 928. Belgijske su novine »Le Vingtième Siècle«, 17. veljače 1933.
- 10 F. Bongioanni, *Leonardo pensatore*, cit. izd., str. 115, 122, 214, 215.
- 11 G. De Robertis, *La difficile arte di Leonardo*, u *Corriere della sera*, 18. veljače 1939, str. 3.
- 12 L. Anceschi, *Studi per un nuovo Leonardo (Posizione romantica di Leonardo, Metro e poesia di Leonardo)*, u *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze, 1942, str. 201–202, 204.
- 13 E. Villa, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, u »Circoli«, br. 5. svibanj 1939, str. 652, 654.
- 14 R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, cit. izd., str. 244, 247, 256; G. Gentile, *Il pensiero di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1941, osobito str. 6: »Dovršen umjetnik nije ni samo slikar, ni samo kipar, ni samo graditelj; nego slikar i kipar i graditelj. I pjesnik, ako mu je to moguće (*E poeta, se gli è possibile*), ili barem pisac s umjetničkim ukusom. A ujedno inženjer [...]«. U novom (znatno proširenom) izdanju svojeg djela *Il Quattrocento* (Vallardi, Milano, 1938) Vittorio Rossi umeće o Leonardu odlomak (str. 146, nov u odnosu na prvo izdanje iz 1898), u kojem kaže: »...predočavajući prirodne pojave i velike ljudske prizore, [on] katkada postiže da sijevaju bljeskovi duboke poezije« (*fa talvolta balenare lampi di profonda poesia*). Na marginama prikupljene građe postoji i članak o čijem autoru nedostaju podaci, osim imena i naslova, niti se kritika kasnije na njega poziva: F. Burzio, *Leonardo poeta*, u »La stampa«, 31. prosinca 1938. (Napori da ispitamo tu bibliografsku nepoznanicu ostali su, u nekoliko biblioteka, nažalost bezuspješni).
- 15 F. T. Roffarè, *Della prosa di Leonardo da Vinci e del suo colorito poetico*, u »Ateneo Veneto«, br. 3–4, ožujak — travanj 1940, str. 89–90 (citati).
- 16 L. Sinisgalli, *Poetica di Leonardo*, u *Furor mathematicus*, Silva, Milano, 1967 (2. izd., 1. izd. 1944), str. 61–63. U tekstu *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*, u istom djelu (str. 41), čitamo: »Leonardo je ustanovio vječne registre, otkrio je svojevrsnu metriku leta« (*una specie di metrica del volo*). Ako pjesništvo, u Sinisgallijevu tumačenju, metaforički obogaćuje fizikalnu terminologiju, ono znade i »autokritički« izostati baš tamo gdje bismo ga očekivali (autorovo izvrsno zapažanje na pr. da Vinci nijednim retkom ne uznosi pjev ptica). Mišljenja pjesnikâ, u Sinisgallijevu slučaju i većini analognih, zasad tek polovično osvjetljavaju veze koje će dopuniti Vincijevi odjeci, odnosno utjecaji.
- 17 A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di L. da V.*, cit. izd., I, str. 171. I u novijim autorovim radovima (do izdanja antologije iz 1974. i kasnije) poezija je prisutna, no uvijek u obliku fragmenta, pjesme u prozi, daljnjeg uočavanja jedanaesterca i unutrašnjih rima. Obzor se stoga mora zatvoriti: »Događa se tako antologičaru da sakuplja definicije, aforizme, iz-

reke, kratke odlomke u kojima misao nalazi svoj proziran izraz a ganuće se prevodi u dašak poezije (*soffio di poesia*), no radi se upravo o dašcima, odlomcima ograničena trajanja» (*Leonardo prosatore*, cit. recenzija na Ponteoovo djelo, str. 450).

18 A. Momigliano, *La prosa di Leonardo*, u *Cinque saggi*, cit. izd., str. 126, 118, 124, 137, 127—128. Neznatan povod, u usporedbi, pruža autorova *Storia della letteratura italiana*, Principato, Messina—Milano, 1938, str. 130, gdje se tek uz jedan izabran citat veže zapažanje: »Shvaća se tko je bio Leonardo prirodniak, kakav je zatvoren i osamljen pjesnik on bio [...]«.

19 R. Spongano, *La prosa letteraria del quattrocento*, u *Due saggi sull'umanesimo*, Sansoni, Firenze, 1964, str. 65.

20 F. Flora, *Antologia leonardesca* (edizione provvisoria per studenti), Cisalpino, Varese, 1947, str. 14.

21 F. Flora, *Leonardo e il Rinascimento*, cit. izd., str. 7.

22 Isto, str. 31, 121, 224, 231, 235.

23 U jednom od Florinih posljednjih leonardističkih doprinosa objavljenih za života (1953), poezija nadvladava tekstualna omeđenja i pitanje književnih rodova da bi prožela cjelokupno Leonardovo stvaranje: »Tako se u dubini i na vrhuncu Leonardova slikarstva i znanstvenoga predavanja nalazi ista lirska mogućnost (*è una medesima virtualità lirica*): a objektivna znanost i istina dotiču bit pjeva, koji god bio govor na kojem se spoznatljivo očituju, jer se svi govori ujedinjavaju u tom jedinom izvoru istine i poezije» (*quell'unica sorgente di verità e di poesia; Umanesimo di Leonardo*, u *Atti del Convegno di Studi vinciani*, cit. izd., str. 21).

24 L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1967, str. 544—575; L. Baldacci, *I critici italiani del novecento*, Garzanti, Milano, 1969, str. 107—109. Deset Florinih naslova citira G. Fumagalli u *Il Leonardo di Francesco Flora*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 18, 1960, str. 207 (nedostaje *Leonardo e il Rinascimento*). Zahvaljujući Russovoj povijesti kritike, Flora (1891—1962) je, prvenstveno kao povjesničar književnosti, ipak revaloriziran. I ne osvrćući se na Leonarda, Russo, naime, osjeća prema Florinu *curriculumu* »bezrezervno divljenje« i zaključuje (str. 575): »Međutim, mnogo se još očekuje od napretka njegovih proučavanja i od njegovih primjena u budućnosti«. (Pitamo se samo: zašto je onda Gentileu posvećeno triput više prostora?). Flora o hermetizmu u *Poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936; o Quasimodu posebno u *Quasimodo: preludio sul lessico della poesia d'oggi*, u *Scrittori italiani contemporanei*, Nistri—Lischi, Pisa, 1952 (prethodno u časopisu »Letterature moderne«, 1951).

25 Fotokopiju dugujemo, sa zahvalnošću, velikodušnosti Gilberta Finzija (1976), koji je tek kasnije uvrstio tekst među izabrane kritike S. Quasimoda, *A colpo omicida*, Mondadori, Milano, 1977, str. 119—123.

26 M. Luzi, *La voce di Leonardo*, u *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, cit. izd., str. 20, 21, 22.

27 F. Chiappelli, *Osservazioni su alcuni testi di Leonardo*, u *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, cit. izd., str. 43, 48.

28 C. Luporini, *La mente di Leonardo*, cit. izd., str. 36, 75. Bez postupne pripreme autor govori najzad (str. 127) o »pjesničkoj sintezi velikih Leonardovih djela« (*la sintesi poetica delle grandi opere leonardesche*), dotičući se udaljenih točaka poput crteža i znanstvene proze.

29 N. Sapegno, *Leonardo scrittore*, u R.A., *Atti del Convegno di Studi vinciani*, cit. izd., str. 122; W. Binni-N. Sapegno, *Storia letteraria delle regioni*

- d' Italia, Sansoni, Firenze, 1968, str. 351—352. Smatramo da je Sapegno, uz ostalo, mogao produbiti i napomenu iz *Disegno storico della letteratura italiana*, cit. izd., str. 176: »...neke njegove misli posjeduju tajnovito dočaravanje dubine, koje nadilazi neposredno značenje riječi...«.
- 30 C. Filosa, *Leonardo narratore*, cit. izd., str. 45, 48, 49; G. de Santillana, *Léonard et ceux qu'il n'a pas lus*, cit. izd., str. 45; G. Castelfranco, *Il pensiero estetico di Leonardo da Vinci*, Industrie Grafiche Italiane, Milano, 1954, str. 30.
- 31 M. Lugaresi, *Leonardo umanista*, cit. izd., str. 47—54. Jedan od tri (Vincijeve) teksta pripada traktatu *O kretanju i mjeri vode*, što dovodi u pitanje barem stilsku autentičnost.
- 32 G. Nencioni, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI*, Olschki, Firenze, 1955, str. 118.
- 33 A. Frattini, *Filosofia e poesia in Leonardo*, u *Poesia e il tempo*, Hermes, Rim, 1957, str. 34, 39.
- 34 C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, cit. izd., str. 191—192. Autorovo pozivanje na Florin citat iz *Antologia leonardesca* (isti iz naše bilješke br. 20), kao »neosporan«, ne mijenja sliku. Dionisotti ne popušta ni kad mu »prognana« poezija kuca na mala vrata (str. 192): »Nije pjesnička Leonardova proza, premda može sadržavati, kao i svaka proza i svaki ljudski govor, svoje izuzetne pjesničke trenutke (i suoi eccezionali momenti poetici). Nije Leonardo taj koji traži poeziju: ona naglo hvata njega, usprkos njegovoj volji, i očarava ga pjevom«.
- 35 E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, u *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1973 (1. izd. 1954), str. 291, 313; isti tekst također u *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, cit. izd., str. 58, 74; *Universalità di Leonardo*, u *Scienza e vita civile* itd., str. 106. Posljednja se oznaka izvodi iz Leonardova opetovanog vraćanja istoj rečenici.
- 36 C. Vasoli, *La falde del sole*, u *Lettture vinciane I—XII*, cit. izd., str. 332; A. Campana, *Leonardo (la vita il pensiero i testi esemplari)*, cit. izd., str. 93, 118, 119.
- 37 G. Ponte, *Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 11—12, 75.

II DIO

TEKSTOVI

KLIZANJE PROZE (ŠEST POKAZATELJA)

Raznolikost Vincijevih stilskih postupaka usporedna je, na prvi pogled, s univerzalnošću njegovih interesa. Unatoč tome, stilistika se može okoristiti znanostima naklonjenom semantikom tek polovično. Kad bismo, štoviše, do kraja preuzeli, u osnovi točnu, tvrdnju Bertranda Gillea po kojoj Leonardo učenjak ispituje *slučajeve* a ne izriče *poučke*, paralelan tekstualan pristup mogao bi potvrditi izvornost jedino u obliku sredobježnog osipanja.¹ Kritika o Leonardu lako bi se tada poistovjetila s novom kritikom o Lorenzu Mediciju; no dok se za ovoga kaže da mu se »svako djelo ustrojava u posve samostalan element«, valjalo bi, kad je riječ o Vinciju, djelo zamijeniti tekstem i pristati na nepovezanost umnoženu primjerima »niže« strukturalne razine.² Iznošenje stanovitog broja slučajeva zabilježenih, reklo bi se, na obodu opusa, predstavlja za nas tek početnu fazu raščlambe. Ne radi se o tome da se osvijetli *varietas* ili *variatio*, da se kritika oživi dodirivanjem rjeđeg, sporednog ili čak izlišnog (u strogo funkcionalnome smislu), niti — rekosmo — da se uživa u antologijskom predočavanju »fragmenta«. Bez obzira na često skromnu učestalost, primjeri služe isključivo kao *pokazatelji višestrukog pomicanja proze prema poeziji*. Raspoređeni u šest odvojenih rubrika, modeli bi se mogli obuhvatiti slijedećim radnim podnaslovima: eufonija; semantičko rimovanje; produbljen kolaž; tekst-rebus; onirički simbol; i (zajedno) misao-slika i pjesnička izreka. Još nešto: premda sintagmatska obilježja ostaju u žarištu proučavanja, nema razloga da se odrečemo paradigmatičkih transkodificiranja putem književnih poredbi i protuprimjera.

Neodvojivost zvukova od značenja nedvojbeno je pjesničkije no proznije svojstvo. Od Guirauda do Lotmana i Pazzaglie u tome se jednoglasno slaže moderna teorija. Čak i ne pristajući u datom slučaju na semantiziranje fonologije (što bi po Lotmanu bila jedna od značajki pjesničkog postupka), već — recimo — na (nešto blaže) fonologiziranje semantike, teško ćemo dovesti u sumnju djelotvornost idućeg primjera kao pokazatelja.³ Za razliku od aliteracija u kritici o Vinciju dosad uočavanih na nivou rečenice ili stilema, model izabran iz *Atlantskog manuskripta* (381 v. a) nadaje se kao zaokružena mikrostruktura. Naša podjela (prozog) teksta na sintaktičko-ritmičke klauzule (posljedica ne jedinog mogućeg, no svakako *jednog od* opravdanih glasnih čitanja) pridonosi boljem uočavanju foničkih segmenata. (Suprotno Gilleu, primijetit ćemo

kako se aksiom — danas poznat kao 3. Newtonov: akcija i reakcija su jednake i protivnog smjera — uprimjeruje u tom tekstu nizom situacija).

- 1 *Tanta forza si fa colla cosa in contro all'aria,*
- 2 *quanto l'aria contro alla cosa. /*
- 3 *Vedi l'alie percosse contro all'aria*
- 4 *far sostenere la pesante aquila*
- 5 *sulla suplema sottile aria*
- 6 *vicina all'elemento del fuoco.*
- 7 *Ancora vedi la mossa aria sopra 'l mare,*
- 8 *ripercossa nelle gonfiate vele,*
- 9 *far correr la carica e pesante nave;*
- 10 *sì che per queste dimostrative e assegnate ragioni*
- 11 *potrai conoscere l'uomo colle sua conegnate e grandi ale,*
- 12 *facendo forza alla resistente aria*
- 13 *e vincendo, poterla soggiogare*
- 14 *e levarsi sopra di lei.⁴*

Vokalna eufonija osjeća se već pri prvom sricanju, ali pomak od impresije do stvaranja preduvjeta za egzaktno mjerenje omogućava tek slijedeća fonematska shema:

1	<i>a a o a i a o a o a i o o a a i a</i>	9	<i>a o e a a i a e e e a e e</i>
2	<i>u a o a i a o o a a o a</i>	10	<i>i e e u e e e o a i e e a e a i o i</i>
3	<i>e i a i e e o e o o a a i a</i>	11	<i>o a i o e e u o o o e u a o e a e e</i>
4	<i>a o e e e a e a e a u i a</i>		<i>a i a e</i>
5	<i>u a u e a o i e a i a</i>	12	<i>a e o o a o o a a e i e e a i a</i>
6	<i>i i a a e e e o e u o o</i>	13	<i>e i e o o e a o i o a e</i>
7	<i>a o a e i a o a a i a o a a e</i>	14	<i>e e a i o a i e i</i>
8	<i>i e o a e e o i a e e e</i>		

Otčitavamo najprije zastupljenost vokala u tekstu: *a* 65, *e* 55, *i* 30, *o* 41, *u* 8, ukupno 199.

Otvoreni vokali (*a*, *e*) prema zatvorenima (*o*, *u*) stoje u odnosu 120:49. Taj je omjer još premoćniji no što pokazuju prethodne brojke, ako se povede računa o nekoliko skrivenijih podataka. Od 49 zatvorenih vokala 25 je neutralizirano u skupinama *ao(a)* i *oa*, a 9 u skupinama *oe* i *eo*, dok su svi vokali *u* znatno ublaženi u skupinama *s a i e*. Preostaje, dakle, svega 7 vokala *o* (od 49 zatvorenih) u zatvorenim skupinama (tj. smještenih između *i*, *o*, *u*), pa rezultat (htijući) biva korigiran do omjera 120:7. (Uz vokalnu eufoniju valja zabilježiti i konsonantsku, ostvarenu nadasve učestalom izmjenom *r i l*).⁵

Prevlast jednih elemenata nad drugima još ne pokazuje način funkcioniranja teksta, niti otkriva njegovu fonološku os. Nju tvori *valovito gibanje otvorenih vokala* što ga proizvode skupine (*a*)*aia*, *ai(e)*, *aa(e)*, *ae(a)*, *ea(a)*, *ea(e)* i (*e*)*aia(e)*.⁶ Reklo bi se da je raskriljen let dvostruko uvjetovan: izborom, odnosno ponavljanjem temeljnog rječnika i njemu svojstvenih skupina fonema: *aria*, *alie*, *ale*, *aquila*, uz prijedlog sa članom *alla*, *all'*. Zanimljivo je, međutim, što Leonardo održava naznačenu os i onkraj povoljne leksičko-foničke podloge; tako u 9. segmentu naše

sheme nalazimo 11 vokala, od ukupno 13, u lančanoj otvorenoj kombinaciji, premda taj segment ne sadrži nijednu od temeljnih riječi.⁷

Vrijednost raščlanjenih osobina Vincijeva teksta nastavlja rasti i u usporedbi s protuprimjerom: naime, letom iz Polizianove 1. latinske *Sylvae*. U fonematskoj shemi spomenutog teksta prevladavaju skupine *it*, *ai(a)*, *ei*, također zadane nekim osnovnim riječima (koje zadržavamo i u kosom padežu, kako se pojavljuju): *pinnis*, *avis*, *ventis*, *alis*.⁸ Let je u Poliziana »zatvoreniji«, što bi se moglo protumačiti semantički početnom bojažljivošću poletarca, ali ne i završnim izdizanjem ptice iznad oblaka i njezinim sigurnim osvajanjem počela. Fonematska se shema ne mijenja, pa zvuk bilježi otklon od značenja, što nije posljedica samo tzv. prirode jezika, već i autorova napora, odnosno popuštanja. Stoga zaključujemo: između dva izdvojena primjera, a na polju jedne od pjesničkih provjera *par excellence*, Leonardova pučka proza zasjenjuje Polizianovu latinsku poeziju.

Termin »proza«, kojim se i dalje služimo, odnosi se prije svega na poštivanje izvornog oblika: tekst napisan u prozi za razliku od teksta u stihu. Unutar takvog objektivnog udovoljavanja okviru svi primjeri, naprotiv, teže tome da pokažu klizanje jednoga književnog roda prema drugom. Kako u Leonarda nema pravila bez izuzetka, forma idućeg primjera (K₁ 1 r.) izaziva već na samom početku ozbiljnu nedoumicu. Zbog kratkoće i razlomljene grafije (što je u autora redovita pojava, ali često ne »utječe«), bilo bi prijeporno tekst smatrati prozom, upravo kao što bi bilo preuzetno pripisati Vinciju neoavangardističke pjesničke težnje XX stoljeća:

*La luna densa
e grave/ densa e grave
come sta la luna
na⁹*

Bilješka, nastala na listu vrlo malog formata (manuskripta K), očito nije mogla poprimiti definitivni grafički oblik. Preostaje da biramo između linearne transkripcije, dakle, drugim riječima, »prijevoda« u prozu, što ga uglavnom nude antologije, i – prigodno – logičnog ritmičkog dijeljenja, koje ističe prikrivene simetrije i asimetrije i, stoga, pogađuje daljnjoj obradi:

a *la luna*
b *densa e grave*
b *densa e grave*
c *come sta*
a *la luna*

Razmotrit ćemo odnos između ponavljanih ili rimovanih i nerimovanog segmenta (naime, a–b prema c) putem triju shema: metričke (I), ritmičke (II) i fonematske (III).

I	a x x x	3	II	a $\cup - \cup$	III	a a u a
	b x x . . x x x	5(4)		b $- \cup . . \cup - \cup$		b e a . . e a e
	b x x . . x x x	5(4)		b $- \cup . . \cup - \cup$		b e a . . e a e
	c x x x	3		c $- \cup -$		c o e a
	a x x x	3		a $\cup - \cup$		a a u a

U sve tri tabele uočava se pravilnost: svega dvije slogovne dužine (I); pravilno izmjenjivanje teze i arze (II); i, tek nešto raznolikija, valovitost vokala (polučena uzastopnim prijelazima *aua* i *eae*; III). Nerimovani segment (c) ne odudara od segmenta iste dužine (a) u metričkoj shemi. Razlika se uočava tek na ritmičkoj razini, primijenimo li uobičajene nazive za stope; premda je kretik (c) oprečan amfibrah (a), valja priznati da je donekle sadržan u prethodnom segmentu (b), ako se u čitanju združe sinalefom (.) dvije teze; no i postojeće bi razlike iščezle u linearnoj shemi, kad bismo njome ilustrirali proznu transkripciju (i tako dobili neprekinuto ritmičko talasanje). Primjećujemo, dakle, da isticanje stanovitog segmenta (c) prema drugima može uvelike ovisiti o pristupu tekstu. Neodstranjivu razliku, bez obzira na transkripciju i interpretaciju, pruža treća shema, u kojoj se vokal *o* pojavljuje samo jednom i to u ključnom prilogu *come*, nosiocu pitanja; pitanja suženijeg (fonički zatvorenijeg), »pritješnjenog« očitim (fonički otvorenim) činjenicama: Mjesecu i njegovim svojstvima.¹⁰

Prevladava li znanstveni karakter traženog objašnjenja (kako to da blisko nebesko tijelo lebdi unatoč svojoj gustoći i težini?) ili pak lirsko čuđenje? Oko rijetko kojeg Vincijeva teksta ukrižavaju se tako često i nepopustljivo kritička mišljenja.¹¹ Ostavivši za ledima odnos znanost-književnost, puštamo da nas zaokupi prividan detalj: rima koju Lotman naziva »tautološkom«, odnosno njezin predložak u ranijoj talijanskoj književnosti (isključivši ukalupljena epska ponavljanja). Po Lotmanu, naime, ista zvučnost i isto značenje izazivaju dojam siromaštva dok, obratno, ista zvučnost popraćena različitim značenjem znatno pridonosi muzikalnosti.¹² Protuprimjer sestine, sa rimovanjem identičnih riječi, bio bi dovoljan da pokaže drugačiji senzibilitet na razmaku stoljeća. No uz kolektivno osjećanje, evo i jednog individualnog. U četiri prigode Danteova *Raja* zatiče se Krist u položaju rime; talijanski se oblik imena (*Cristo*) lako mogao uskladiti s nekim participom (na pr. *visto* i sl.), ali Dante, kao katolički pjesnik, očito smatra nedostojnim da Božjeg sina rimuje s bilo kime ili bilo čime osim njega samog.¹³ Dante upire u Krista istom sigurnošću kojom Leonardo upire u promatranu i provjerenu prirodnu pojavu. *Zacijelo, ni jedan ni drugi ne bi pristali na tautološko poimanje rime koju, naprotiv, moraju smatrati naglašeno semantičkom*. Primjeri se ipak razlikuju: ne samo s obzirom na *movens* (gotika sućelice Renesansi), već i s obzirom na stilsku funkciju. Danteova je namjera ostvariti intezitet ponavljanjem; Leonardova, istaci neponovljeno i nerimovano. Dok, u datom slučaju, Danteov stilski postupak nema drugog izbora osim »pozitivne« jednosmjernosti (koja isključuje drugo), Leonardovo antitetičko vaganje daje prilike upitnom »negativu« da iskoči i nerazriješeno traje. Takvo unapređenje semantičke rime i njezina naličja (rekli bismo, maštajući, kao da pitanje lebdi na nevidljivoj strani Mjeseca) ne odaje samo Vincijevo približavanje poeziji (odnosno čak i novijoj teoriji), nego (još jednom, iako na ograničenom sektoru) i preuzimanje nezanemarive uloge unutar čvrstih — klasičnih, ne nužno modernističkih — književnih koordinata.

Tekst-kolaž, polazište za naš slijedeći odjeljak, pridonosi u dobroj mjeri rasvjetljavanju načela imitacije u Leonardovu opusu. Primjeri zadiru u teoriju slikarstva, ali ne dotle da bismo se njih dobrovoljno lišili, gubeći u tom slučaju i njihov udio i njihov produžetak na književnom području. Tek neoprezna interpretacija mogla bi povezati Vincijevo zagovaranje zrcala, metaforičkog učitelja slikarâ (*Come lo specchio è 'l maestro de' pittori; Ash I 24 v.*) s onim što se u XX stoljeću običava nazivati »teorijom odraza«. Zrcalom se ne potiče na identičnost i preslikavanje stvarnosti, nego upravo na izbor i različitost (*Ash I 2 r.*). Gdje je savladan zanat, mašti i kombinatorici nije nužna prisutnost modela ni izravna provjera: obična mrlja na zidu otvara imaginarne obzore (*Ash I 22 r.*); pamćenje oblika uvježbava se u mračnoj sobi, u krevetu, prije spavanja ili po buđenju (*Ash I 26 r.*); a korist zimskih bdijenja ogleda se u mentalnom sakupljanju aktova naslikanih ljeti i u izboru njihovih najpogodnijih dijelova (*tutti li nudi che hai fatti la state riducerli insieme e fare elezione delle migliori membra e corpi di quegli; Ash I 27 r.*). (Istim ili u biti podudarnim odlomcima u *Traktatu* uvećava se broj argumenata na kojima počiva Vincijeva »poetika« slikarstva).¹⁴ Poznati opis fantastične životinje (*Ash I 29 r.* i *Traktat III*, 415) motiviran je prethodnim uputama kao i konkretnim pokrićem za svaki sastavni dio: *Come debi fare parere naturale l'animale finto. / Tu sai non potersi fare alcuno animale, il quale non abbi le sue membra che ciascuno per sé ha similitudine con qualcuno delli altri animali; adunque, se vòli fare parere naturale uno animale finto da te — diciamo che sia uno serpente — piglia per la testa una di maschino o braccio, e per li occhi di gatta, e per li orecchi d'istrice, e per lo naso di veltro, e ciglia di lione, e tempie di gallo vecchio, collo di testudine d'acqua.*¹⁵ Načelo takvoga kolaža zapravo je krajnje jednostavno: jednom zacrtano, ne donosi bitnih sintaktičkih novosti, pa bi se horizontalno lančanje moglo nastaviti u beskonačnost. Semantički je učinak predvidiv, a iznenađenje pretežno morfološko: u izboru i poretku. Korak dalje, u strukturalnom pogledu, predstavlja slijedeća bilješka: *Alla Fama si de' dipignere tutta la persona piena di lingue, in scambio di penne e 'n forma di uccella (B 2 v.).*¹⁶ Iznenađenje je ovaj put dvostruko — sintaktičko i semantičko — a ostvaruje se pojavom atributa na neočekivanome mjestu, odnosno poprimanjem neočekivanog značenja. Tekst je zapravo saždan na slijedećoj četverokutnoj shemi:

PTICA—PERJE	atribut
PERJE—JEZICI	zamjena atributa
JEZICI—FAMA	alegorija
FAMA—PTICA	poredba putem atributa

Očito, riječ je o složenijem kolažu. Njegov sastavni princip sačinjava zamjena, a ne nizanje. Ipak, valja priznati da se u oba slučaja pomak izvodi na istoj razini ili površini. Mogućnost vizualnog predočavanja (čak i ako zanemarimo slikarsko odredište) ponešto dovodi u pitanje »literarnost« tekstova. Potreban nam je stoga primjer, na dodirnom semantičkom području, koji se neće dati (plošno) ilustrirati: *Le penne leveranno li omini sì come li uccelli inverso il cielo: cioè per le lettere fatte*

da esse penne (I 64 v.).¹⁷ U kratkoći tog Leonardova proročanstva krije se pravo obilje dijagonalnih odnosa. Obilježit ćemo ih na slijedeći način:

PERJE–LET	sredstvo
PERA–LJUDI	»posuđeno« sredstvo
PERA–KNJIŽEVNOST	sredstvo i metonimija
KNJIŽEVNOST–LET	sredstvo za preneseno značenje
LJUDI–KNJIŽEVNOST	svojstvo
LJUDI–LET	svojstvo u prenesenom značenju
PTICE–LET	svojstvo u doslovnom značenju
LJUDI–PTICE	poredba svojstva
KNJIŽEVNOST–PERJE	poredba sredstva

Poredbe se vrše između različitih razina, pa takav dubinski kolaž — u pomaku od slike prema jezičnoj figuri — nedvojbeno pripada književnosti i naknadno opravdava ograničenu svrshodnost prethodnih tekstova. Njegova konkavna prizmatičnost ne lomi prozni okvir, ali pokazuje još jednu između brojnih mogućnosti razvoja prema poeziji.¹⁸

Od fantastične životinje do proročanstva, vidljivo je da prisustvujemo svojevrsnoj kombinatoričkoj mimezi. Nećemo, međutim, zastati zatečeni Vinciјevom »nadrealističkom« anticipacijom, nego ćemo radije potražiti filozofske, teorijske i pjesničke paralele u prošlosti (isključivši pri tom predloške iz bestijarija, u smislu baratanja već utvrđenim i dovršenim čudesnim bićima). Svijet-životinju, sastavljenu od svih postojećih životinja, predočava već Platon u *Timeju* (VI, 30b–31b), a jedan Vinciјev tekst iz *Atlantskog rukopisa* (203 r.b) mogao bi se protumačiti upravo kao pokušaj — istovremeno znanstven i maštovit — »sužavanja« Plantonove zamisli.¹⁹ Dante također pruža nekoliko primjera »prirodoslovne« fantastike: kad se lopovi pretvaraju u gmazove (*Ogni primaio aspetto ivi era casso*; Kombol: »Tu nesta svakog prijašnjeg lika«; P XXV, 73–78); kad se opisuje troglavi Lucifer sa šest očiju i tri brade (P, XXXIV, 37–53), odnosno kad se Crkva, željna svjetovnih dobara, javlja kao sedmeroglava aždaja, alegorijski priziv smrtnih grijeha (*simile monstro visto ancor non fue*; Kombol: »još takvu neman ne vidješe ljudi«; C, XXXII, 142–147). U Ariostovu *Mahnitom Orlandu* (prvi put objavljenom 1516, potkraj Vinciјeva života) vrijedi spomenuti epizodu u kojoj Ruggero zaluta u vrt čarobnice Alcine (VI, 59–64); vitez ondje susreće neviđene križance, a među njima čuvara, ljudskih nogu i trbuha, a psećeg vrata, ušiju i glave. Uz primjere iz poezije, traktati o umjetnosti navode niz podudarnih općih uputa: Alberti savjetuje izbor najpogodnijih dijelova sa svih lijepih tijela (*De pictura* III, 55), a ideja o onome što bi *moglo* postojati, uz ono što postoji (uopće ili u umjetničkom stvaranju), prisutna je od Cenninija do Varchija.²⁰ (Dakako, sve te poredbe ne niječu ni paralelnu likovnu tradiciju, od čudovišta s gotških katedrala do Dürerove osmeronožne svinje). Ipak, na području pisane riječi zasad ne nalazimo okušavanje slično Leonardovu, gradaciju u kojoj bi sintaktičko-semantička kombinacija, uz pomoć retoričkih figura, nadvladala zaokupljenost bizarom (kvantitativnom) morfologijom životinjstva.

Termin rebus, primijenjen na Leonarda, može poprimiti dva značenja. Bit će korisnije da najprije odvojimo ono uobičajeno, preko kojeg brže preljeće kritički pogled. Sa književnog stajališta reklo bi se da je nadasve skroman interes što ga mogu pobuditi rebusi nacrtani na listovima Windsorske zbirke (od 12692 r. i v. do 12699), uz koje Vinci kasnije (smatra Marinoni) ispisuje tekst odgovarajućih odgonetki. Zahvaljujući napredovanju od Clarkove diplomatske transkripcije još uvijek vrlo enigmatskih »rješenja« (1935) do Marinonijeve detaljne i precizne interpretacije (1954), taj dio Vincijeva opusa može se smatrati definitivno pročitanim. Preostaju tek nagađanja o funkciji: društveno-zabavnom karakteru rebusa (po Marinoniju) ili Leonardovu autobiografskom skrivanju sentimentalne biografije (naša sumnja obrazložena drugdje).²¹ Dilema bitno ne utječe na klasifikaciju; ipak, tko prihvati prvu mogućnost, ostavlja windsorske rebuse posve izvan književnog proučavanja; tko se odluči za drugu, može se njima okoristiti kao dopunskim gradivom za isticanje Leonardove *stilske enigmatičnosti*. U toliko više, što postoji semantička povezanost između spomenutih likovnih primjera i tekstualnog, kojemu namjenjujemo ovaj odjeljak. U oba se slučaja, naime, na »hermetičan« način govori o ljubavi. Za razliku od slike-rebusa, čijem gonetanju rječito pomaže sam Leonardo, njegov tekst-rebus i dalje ostaje meta djelomičnih objašnjenja. Obilje izvora, odnosno konotacija vjerojatno čitljivijih u vremenu nastanka, no danas već izbljedjelih, primorava nas da krajnjim oprezom pristupimo nepreglednom području mogućeg. Premda kritičko povećalo zasad nije u mogućnosti da približi više od dva-tri takva teksta, valja odmah utanačiti: prvo, da se oni uključuju u najuži izbor antologijskog predstavljanja Leonarda književnika; drugo, da današnje neprimjećivanje skrivenog, upravo zbog različite konotacijske osjetljivosti, možda ograničava materijal koji objektivno postoji u Vincijevu opusu. No da ne duljimo, evo pouzdanog primjera iz *Trivulcijeva manuskripta* (6 r.):

Muovesi l'amante per la cosa amata come il soggetto colla forma, il senso colla sensibile, e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima.

L'opera è la prima cosa che nasce dall'unione.

Se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile.

Quando la cosa amata è conveniente al suo unitore, li seguita diletta-zione e piacere e soddisfazione.

Quando l'amante è giunto all'amato, li si riposa.

Quando il peso è posato, li si riposa.

*La cosa cognosciuta col nostro intelletto.*²²

Stanovite razlike u transkripcijama citiranog teksta ne dovode u pitanje ljubav kao »temu«. No tumaču ubrzo predstoji izbor: naime, višeznačno prihvaćanje »ljubovnika« i »ljuvenog predmeta« ili opredjeljenje za određenu *razinu* na kojoj se pretpostavlja njihovo združenje. Višeznačnost mora voditi računa o obujmu referencija; opredjeljenje, dakako, dokazivati prevagu vlastitih argumenata nad drugima. Prva novost našeg postupka ogleda se u umnožavanju tumačenja koja dolaze u obzir i tako ispunjaju nijansama dosadašnji raspon ili opreku fizi-kalno-metafizičko. Druga novost leži u metodi iznošenja: skloniji smo

preciznom kompariranju nekih osnovnih stilema, no općenitom lutanju između obeshrabrujuće množine filozofskih i znanstvenih predložaka. U toliko više, što smo i sve skloniji vjerovati da Leonardov tekst nastaje kao osobna sinteza na raskršću utjecaja, a to znači da ne »ilustrira« poznato stajalište. Pogled na suvremeni talijanski prijevod Platonove *Gozbe*, u kojem se susreću termini *amante*, *amato* i *vile* (VI, 178 e, a; X 183 a), očito kao ekvivalenti grčkom izvorniku (zacijselo ne pod Vinci-jevim utjecajem), može navesti na platoničku interpretaciju. Zakratko, jer je predusreće Aristotelovo razmatranje o spokoju kao cilju prema kojem se prirodno kreće svako tijelo (*O duši*, I [A], 3, 406 a).²³ Ako je suditi po Ficinovu spisu *O ljubavi*, duh biva odvrćen i otežan tijelom (*l'animo... al ministero corporale declina: dalla quale inclinazione gravato* itd.) umjesto da što prije spozna u sebi odsjaj višnje (Božje) svjetlosti; neoplatoničko tumačenje ne može, stoga, razriješiti paralelizam između ljubavi i »opipljive« težine u Leonardovu tekstu.²⁴ Obratno, ako utjecaj znanosti *De ponderibus*, s imenima Nemorariusa i Pelacanijsa u prvom planu, objašnjava Vincijevo antropomorfiziranje fizikalnog tijela do tjelesnosti, takvoj interpretaciji izmiče završno uzdizanje umne spoznaje. Je li onda čudno što vjerojatno nijedan Vincijev tekst ne izaziva tako različite, dapače suprotne, zaključke?²⁵

Kao i obično, književnost pomaže ne manje od filozofije i znanosti, premda ovaj put u smislu proširenja, ne eliminiranja rečenog. »Ljubav — kaže Dante u svojoj *Gozbi* — uistinu uzimajući i domišljato razgledajući, nije drugo doli duhovno sjedinjenje duše i ljuvena predmeta (*unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata*); u koje sjedinjenje po vlastitoj prirodi duša hita prije ili kasnije, već prema tome je li slobodna ili zapriječena« (III, 2). Na drugi način definicija se potvrđuje u *Komediji* (C XVIII, 31–333) Vergilijevim predavanjem:

*così l'animo preso entra in disire,
ch'è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.*²⁶

Prisutnost »sadržaja« i »oblika« unutar ljubavne problematike u Leonarda, može se također objasniti Danteovim spojem: »... tvaran je sadržaj Filozofije ovdje mudrost, a oblik ljubav (*Filosofia per subietto materiale qui ha la sapienza, e per forma ha amore*), a mješavina jednog i drugog navada umovanja« (*Gozba* III, 14).²⁷

U dvije Polizianove *Stance* (2, 6) rimuju se, očito kao dio već uvriježena repertoara, riječi *suggetto* (pridjev) — *intelletto* i *amore* — *vil core* u kontekstu produhovljene svjetovne ljubavi. Norma Lorenzove *Pokladne pjesme* (V) postaje »ljuveno stanje«, a pretvorba ljubavnika i ljubljenog putem milosrđa (*l'amante nell'amato / la carità il trasforma*) javlja se kao Danteov odjek iz »grešnog« V pjevanja *Pakla* (*Amor ch'a nullo amato amar perdona*, 103; Kombol: »Ljubav što ljubiti ljubljeno veli«), no u Vincijevu tekstu ne nalazimo slične psihološke uvjetovanosti. Imena uglavnom citirana — Platon (premda jednom brzopleto zamijenjen sa Sokratom), Ficino i Filone (tj. Leone Ebreo, Vincijev mlađi suvremenik) — priznati su uzori Tullije Aragonske, uz sugovornika

Varchija (također autora *Tri knjige o ljubavi*), u već spomenutom *Dijalogu*, koji naknadno komentira i Leonarda:

»VARCHI. Ako svi ljubovnici imaju neki cilj i tko god poluči svoj cilj odustaje od kretanja, naime ne djeluje više (*e chiunque consegue il suo fine cessa dal moto, cioè non opera più*), iz toga nužno proistječe da se svi ljubovnici, koji poluče svoj cilj, zadovolje i ne ljube više.

TULLIA. To se ne može poreći.

VARCHI. Ljubav dakle ima svršetak i moći će se ljubiti dokončano; pa neće biti istinit zaključak što ste ga malo prije izveli«.

(Mnogo svjetovniji od produhovljene autorice-kurtizane, Varchi se poziva na Aristotela i Boccaccia, čime se borba mišljenja dijalektički zaoštrava i, na stanovit način, sve biva uzeto u obzir).

»TULLIA. Jerbo to ime 'ljubavi', buduć označava više vrsta ljubavi, jest šaroliko ime; a vi me nijeste prije pitali na koju sam ja smjerala. [...]. A sada vam odgovaram i kažem, puštajući po strani mnoge druge razdiobe koje bi se mogle izvršiti, da postoje dvije vrste ljubavi: jednu ćemo zvati 'prostom' (*'volgare'*) ili nečasnom, a drugu 'časnom' (*'onesto'*) ili kreposnom. Nečasnu, koja ne pripada doli prostim i uličnim ljudima, naime onima čiji je duh nizak i kukavan (*che hanno l'animo basso e vile*) i koji su lišeni vrline i uljudosti, kakvi god bili, neznatnoga ili uglednoga roda, izaziva želja da se naslade ljuvenim predmetom (*disiderio di goder la cosa amata*); a njen cilj nije drugačiji no upravo u gadnih životinja, naime da zadovolje tu nasladu i da porode predmet sebi nalik, a da ne misle i ne haju dalje od toga. A koga takva želja pokreće i ljubi takvom ljubavlju, netom je pristigao gdje želi i ispunio svoje htijenje, odustaje od kretanja i ne ljubi više; dapače, vrlo često, ili jerbo je spoznao svoju zabludu ili jerbo žali zbog vremena i napora koji je utrošio, okreće ljubav u mržnju. No o toj nijesam ja govorila. [...]. Časna ljubav, koja je svojstvena plemenitim ljudima, naime onima čiji je duh uljudan i krepostan, kakvi god bili, ili siromašni ili bogati, nije izazvana željom kao ona druga, već razborom, a glavni joj je cilj preobrazba u ljuveni predmet sa željom da se taj preobrazi u nju [...].⁵⁸

Hipotetični izvori i prethodnici, kao i nastavljači, obogaćuju značenjima Vincijev rebus, ali dodirne točke nisu dovoljne da održe »isključivu« odgonetku. Na pomisao da tekst mora ostati otvoren nizu oprobanih rješenja, navodi nas sam Leonardo: *Ogni parte ha inclinazione di ricongiungersi al suo tutto per fuggire dalla sua imperfezione. L'anima desidera stare col suo corpo, perché senza li strumenti organici di tal corpo nulla può operare né sentire (Atl 56 r.b); Perché nessuna cosa si può amare né odiare, se prima non si ha cognizione di quella (Atl 226 v.b).*⁵⁹ Izrazi kao »svaki dio« i »nijedan predmet« izravno upućuju na simultanu sveobuhvatnost, jednako podržanu (ako posljednje citate pribrojimo analiziranom tekstu) terminologijom i dinamikom platoničkog erosa, kao i aristotelovskim odmakom od idealnih oblika i fizikalnom zakonitošću na svim razinama. Višeznačnost teksta proizlazi upravo iz njegove neiscrpne kulturološke referencijalnosti. Je li potrebno, naj-

zad, napomenuti da upravo i jedino poeziji Lotman pripisuje posebnu »informativsku« zasićenost?²⁰

Kako rijedak ili, u sklopu opusa, čak izuzetan tekst može pobuditi kapitalno i ambiciozno tumačenje (kapitalno po odjeku, bez obzira na stupanj neprihvatljivosti), pokazat će slijedeći primjer. Riječ je o simboličnoj pojavi ptice-glasnice u uspomeni autorova davnog sna: *Questo scriber si distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché ne la prima ricordanza della mia infanzia e' mi pareva che essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca con la sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra* (Atl 66 v.b).²¹ Na tom tekstu i drugim vanjskim dopunama zasniva Sigmund Freud svoju poznatu interpretaciju Leonardove ličnosti (1910), uvrštenu u djelo *Psihoanaliza genija*. U osnovnim crtama saželi bismo Freudov postupak ovako: neobrazložena zamjena »jastreba« iz Vincijeva teksta »kragujem« u komentaru; povezivanje kraguja s analognim likom staroegipatske božice Mut, simbolom materinstva; Leonardova obaviještenost o drevnom Egiptu posredstvom Trismegistosove doktrine; obiteljska situacija sina kraguja ili majčina sina, lišenog oca; prikazivanje božice Mut u Egiptu kao androgina; otkriće Oskara Pfistera (1913), doduše prihvaćeno s manjom rezervom (u opsežnom dodatku novom izdanju), koji na slici *Sv. Ane* pronalazi Vincijev podsvjestan rebus u obliku skrivenoga kraguja; napokon, isticanje leta kao prerusene seksualne želje iz djetinjstva (čime autor psihoanalitički ne objašnjava samo proučavani predložak, nego aktualno i... povijest avijacije). Okosnicom i ciljem pristupa (više no rezultatom postupka) mogla bi se smatrati Leonardova »idealna« homoseksualnost (između redaka pokušava se sugerirati i više od toga), u skladu s Freudovom osnovnom teorijskom postavkom o umjetničkom stvaranju kao sublimiranom izljevu nižijeg libida.²²

Ne želimo poricati Freudovu historijsku ulogu u povijesti književnosti i kritike; vidjeli bismo je nadasve u zanimanju za nevidljivo ili dubinsko, nakon sveopćeg zanimanja za očito (realizam, naturalizam), odnosno u nagovještaju i usmjeravanju novih težnji (psihološki roman, nadrealizam). Pa ipak, ostajemo zatečeni autorovim svojevolumnim *montiranjem dokaza* u konkretnom slučaju, kao i općenito njegovim nepopravljivim provođenjem antičke mitologije kroz filter istočnoga grijeha. Metaforički rečeno (u vezi s tekstom): ne radi se o karici koja ne drži, već o posve labavom lancu čije se karike lome, jedna za drugom. Freudova analiza započinje od *ornitološkog previda*, nepoznavanja ili čak falsifikata. O razlikovanju spomenutih ptica u Leonardu, kao i o njegovu poznavanju zoologije uopće, nema ni najmanje sumnje. Mehanika jastrebova leta, bilo da se govori o kruženju, uzletu, spuštanju, svrdlanju zraka glavom prema dolje ili lepetu krila, predočena je barem osam puta (*E* 38 v. i 52 r., *K*, 60 r., *L* 62 r., *VU* 6 v., *Madrid II* 101 v. i 137 v., *Atl* 369 r.). Mimo tih primjera, pojavljuje se jastreb još jednom, u *Bestijariju*, kao oličenje zavisti (*Invidia*) prema svojoj odviše ugojenoj mladunčadi (*H* 5 v.). Kraguj (*avvoltoio* ili arhaično *avoltore*) nabraja se

među krupnim i pernatijim pticama koje lete na velikim visinama (*E* 43 r.), dok u *Bestijariju* predstavlja proždrljivost (*Gola*), zbog koje, u stalnom očekivanju lešina, slijedi vojske po tisuće milja (*H* 11 v.). Poročnom viđenju jastreba i kraguja — jedino u manuskriptu *H* — ne bismo pridali posebno značenje; u pitanju je oba puta isti predložak, *Cvijet vrline*, što je dokazao već Solmi u svojim *Izvorima*.³³ Na svaki način, u našem početnom kontekstu, *kraguj ne pripada Leonardu; on je Freudov* sa svim preuzetnostima koje sa sobom donosi. Unatoč tome, razmatranje se može nastaviti. Vincijev odnos s egipatskim božanstvom ostavljamo načas u zagradi, do konačnog uklanjanja, a u korist znatno bližoj kulturnoj sferi. Proučavanje Leonardove biografije, napose njegovih osjećaja prema roditeljima, podosta je uznapredovalo, ali zaključci još nedostaju. Protivno Freudu, međutim, Leonardo u ranoj mladosti, prije ulaska u Verrocchiovu radionicu, živi (a kasnije i podržava veze) s ocem (i maćehama), dok isto tek valja dokazati za njegovu tajnovitu majku.³⁴ Kad bismo i prihvatili Pfisterovo »otkriće«, rebus bi morao biti svjestan, a ne podsvjestan. No vodoravni »kraguj«, uočen u Marijinu plaštu, posjeduje posve naivan anatomski detalj: lijevo »krilo«, što ga Pfister (po Freudu) naziva previjenim, pomaknuto je barem do iščašenja ili loma. Valja doista dati maha mašti da bi se znamen takva osakaćenja (ne rep, u svakom slučaju) potegao od Marijinih usta (točnije, od brade) do usta djeteta (točnije, do obraza) u njenu krilu, i tako freudovski povezao sa snom o jastrebu. Da je Leonardo (ovaj put) želio prokrijumčariti skrivačicu, ona bi zacijelo ostavila traga drugdje: no uzaludno je tražiti ga na kartonu ili skici za isto platno, u londonskoj Royal Academy ili u venecijanskoj Accademiji.³⁵

Dok se talijanska leonardistika već nekoliko decenija uglavnom odrešito opire Freudu, dotle iznenađuje upornost kojom francuska kritika, naprotiv, sve do danas popušta u naslijeđenom prenošenju iskonstruiranih zastranjenja, što podjednako vrijedi za rječnike simbola, psihološke studije i odjek u književnosti: gdje je *vautour*, tu su odmah Freud i Leonardo.³⁶ Ako je jedno tumačenje otpalo, a za nas definitivno jest (premda ne znači, naravno da se Vinciju ne može ozbiljnije i argumentiranije prići s psihološkog ili psihoanalitičkog stajališta), predstoji barem naznaka drugih, logičnijih vjerojatnosti. Kao i obično, povratak do Dantea pokazuje se svrsishodnim. Prijekor tiranima koji se oglašuju na mudre savjete izražen je u *Gozbi* (IV, 6) ovim riječima: »Bilo bi bolje da vi, kao laste, letite nisko, negoli da, kao jastreb, visoke krugove izvodite iznad kukavnijih stvari« (*che come nibbio, altissime rote fare sopra le cose vilissime*). U Grčkoj mitologiji jastreb se pridodaje Apolonu i simbolizira vidovitost.³⁷ Tumačenje savršeno pristaje uz Danteov citat, pa ga je u toliko teže oboriti u produžetku do Leonarda. No možda identificiranje Vincijeve ptice u književnoj tradiciji ne bi bilo dovoljno bez analognih primjera oniričke poruke. U Penelopinu snu u *Odiseji* javlja se kao glasnik orao (Maretićev prijevod: »Nije to san već zbilja, i tako tebi će biti ...«; XIX, 525–550), a na taj se motiv izravno nastavlja u barem dva mjesta u *Božanstvenoj komediji*: superlativna poredba

Homerova pjeva s orlovim letom (*P*, IV, 95–96) i Danteova vizija pred vratima Čistilišta (IX, 19–21 i dalje do 33):

*in sogno mi pareva veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa . . .*³⁸

(Od kolike je važnosti izbor ptice u kolektivnoj psihi, svjedoči svečana objava — junačka, heraldička ili teološka — što je donosi orao u Homera i Dantea naprama, recimo, žalobnim simbolima kakve predstavljaju »dva vrana gavrana« u *Smrti majke Jugovića*). Primjer za fizički dodir s »primaocem« pruža također Dante; glasnik je čuvar, anđeo poniznosti: *quivi mi batté l'ali per la fronte; / poi mi promise sicura andata* (Kombol: »kril'ma mi čelo lupne pri toj zgodi / i tad obeća uspon nesmetani«; *Č*, XII, 98–99). Moguće objašnjenje Leonardova teksta sada se već nazire. Ne bi li bilo najlogičnije da Apolon, zaštitnik umjetnosti, šalje vidovitog jastreba da svojim repom, tj. kistom, obdari izabranika i uputi ga u njegov glavni budući govor? (Nije suvišno dodati: Freudov postupak načelno primijenjen na iznesene paralelne primjere, morao bi raščlaniti Danteove i Homerove »komplekse«). Naznačenom pretpostavkom uprli smo u *drugo* područje konotacija, ali se time struktura Vincijsva sna, dakako, tekstualno ne mijenja. Pjesnička je upravo njegova »nedorečenost«, ostvarena iščekivanjem između imenovanog i neimenovanog, vidljivog i nevidljivog; ili — dodajemo — prirodnog i kulturološkog.

Posljednji odjeljak namijenjen Leonardovim »perifernim« aspektima tiče se u prvom redu *Misli*. Razasute u različitim manuskriptima, a pod tim naslovom uvrštene u antologije, one tek prividno tvore homogenu cjelinu. Raznolikost stilskih postupaka, koja se lako zapaža u njima i u srodnim tekstovima, omogućava trostruko razlučivanje: između maksime, misli-slike i pjesničke izreke. Maksima je semantički linearna, »neporeciva«, djelotvornija logički ili filozofski, pjesnički neproduktivna; misao-slika ostavlja pamćenju jedinstven trenutačan bljesak nekog otkrića ili neponovljivog događaja, ona iskazuje pojmovno putem vizualnog iznenađenja; izreka je pjesnička, ako lomi jednosmjernost maksime ili definicije i jezičnim figurama pospiješuje unutrašnju napetost.

Primjer maksime potreban je jedino zato da bi se mjerila razdaljina. Uz rečenicu *Col tempo ogni cosa va variando* (*Ar* 57 r.), nema se što primijetiti.³⁹ Jednostavnost i normativna pravilnost njezine semantičke (i sintaktičke) strukture čini je u sebi dovršenom. Njezina istina potvrđuje već znano. U biti istu pojmovnu poruku prenosi, međutim, slijedeći tekst posredstvom nezaboravne slike: *L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente* (*Tr* 34 v.).⁴⁰ Završni naglasak na paralelizmu, štovise na identičnosti planova (voda = vrijeme) retorički potkrepljuje ono što je prethodno izraženo slikom. Prostoru je dovoljan pokret da uobliči trajanje. Plural (»rijeke«) upućuje na prostorno svevaljanu istinu, kao što vječni prezent (»dotičeš«) sugerira ponovljivost fenomena u svakom vremenu. No tekst vjerojatno ne bi djelovao bez »fiktivne« prisutnosti (»ti koji biva i »ja« i »ona« i »svi«), bez

nevidljivog uporišta na prešutnoj obali i bez bježnog, neprepoznatljivog traga na vodi. Preko maksime, misli-slike i deskriptivnijeg vokativa upućenog trošnom vremenu (*O tempo, consumatore delle cose...*; *Atl* 71 r. a), Leonardovi se stilski postupci zrakasto rasprostiru oko iste teme.⁴¹ Zanimljivo je kako konkretiziranje vode, obale i protagonista (zemljopisno, odnosno botaničko) vodi »misao« prema »priči«, a opću istinu prema individualnoj sudbini: *Favola. / Il ligio si pose sopra la ripa di Tesino e la corrente tirò la ripa insieme col lilio* (*H* 44 r.).⁴² Ideja prolaznosti dočarana je vremenskom razdaljinom (prošlost), dovršenosti događaja (aorist) i – svakako – slikom nesmiljene siline. Jedno počelo (voda) ovladava drugim, nepomičnijim (zemlja), i uništava krhku egzistenciju na rubu; ista rečenica odnosi život u smrt. Nekoliko dodirnih primjera našlo bi se i u *Traktatu*; unatoč drugdje nepotvrđenom autorstvu, teško je odoljeti da se ne citira barem slijedeći tekst: *Come fu la prima pittura. / La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri* (*II*, 126).⁴³ Čistoća predodžbe zasniva se na krajnje sažetom repertoaru koji sačinjava prirodni *exemplum* (svjetlost-objekt-projekcija-pozadina), kao i na mit-skoj neponovljivosti (takve *prve* slikarije). Središnja uloga čovjeka (između sunca i zida) može se shvatiti prostorno i pojmovno: ovamo sve-mir, onamo prolaznost, a umjetnost kao mjesto usvajanja poruke. Ako se ukloni protagonist, odredište biva zanijekano, kao u idućem slučaju. Svjedoka tada više nema, ali njegov glagol (»vidjeti«) životvornom metaforom odašilje sam izvor. Aorist dopire do nas kao prezent: *Il sole non vide mai nessuna ombra* (*Atl* 30 r.b).⁴⁴ Na promatranje pomaka od slike prema viziji potiče nekoliko proročanstava poput slijedećih: *Verrà tenebre di verso l'oriente, le quali con tanta oscurità tigneranno il cielo che copre l'Italia* (*I* 139 r.); *Vedrassi le piante rimanere senza foglie e i fiumi fermare i loro corsi* (*I* 63 v.).⁴⁵ Odgonetka nedostaje (što je rijetkost, jer se obično Leonardova proročanstva *već* zbivaju), pa bi se moglo reći da dojam počiva isključivo na vizualnom i da je misao, u takvim slučajevima, odložena.

Teško je precizirati gdje prestaje slika, a gdje počinje pjesnička izreka. Neka od najpoznatijih Vincijevih gesla ilustrirana su paralelno. Cini se, štoviše, da čuvena opreka *Ostinato rigore / Destinato rigore* (*W* 12701 r.) samo tumači – na eliptičan način – »nadređene« crteže: plug, odnosno kompas sa zvijezdom, pri čemu zamjena atributa još više ističe udvojenju zajedničku »strogost« (kao osobnu varijantu renesansne *fortune*): tvrdokornu, ljudsku, prema pokornoj, dosuđenoj. Bi li se u idućem primjeru mogla vidjeti nezavisnija uloga teksta i po tome što »uokviruje« crtež (panj iz kojeg izbija mladica) i tako prestaje biti didaskalija? *Albero tagliato che rimette: ancora spero* (*Fo II*, 63 r.).⁴⁶ Tekst dovoljno govori vlastitom slikom bez popratne. Dapače, njezin apozicijski položaj prema subjektu omogućava joj da se »naknadno« preobrazu u metaforu. Značenjsko strujanje između stabla i protagonista nije jednosmjerno (pupati = nadati se), u toliko što sadrži u sebi ožiljak prethodnog gubitka (izražen opozicijom participa). Uvećanu kompleksnost unutrašnjih odnosa osvjetljava, napokon, ova definicija: *La prospettiva è briglia e timone della pittura* (*Ash I* 13 r.).⁴⁷ Dvije metafore s kojima

se poistovjećuje subjekt dočaravaju dva plana napredovanja (uzda jahanje, a kormilo plovidbu), ali one međusobno djeluju u srazu (do kojeg doslovno ne dolazi upravo zbog razdaljine): jedna obuzdava, a druga usmjerava; pomirit će ih slikar kojemu su namijenjene. Specifična izražajnost metafora u posljednjim primjerima duguje se (protivno prvom dojmu) njihovoj prorijedenosti u opusu. Metafore su u Leonarda zastupljene tek nešto više no apstraktni pojmovi u Homera. Naš pokušaj da ih popišemo zaustavlja se, nakon prvog prelistavanja opusa, na svega dvjestotinjak primjera.⁴⁸

Učestala samostalna rečenica (što vrijedi za *Misli* i sve analogne primjere, a donekle i za dijelove većih cjelina), ističe se obično u kritici kao dokaz o Vincijevoj tobožnjoj nesposobnosti da dopre do »govora«. ⁴⁹ Za nas, takva autorova jezgrovitost odgovara dubljem ontičkom uvjerenju i opravdanju. Cijeli niz Leonardovih tekstova ponavlja u različitim varijacijama jednu te istu misao: svako djelovanje u prirodi izvodi se na najbrži mogući način (*Atl* 112 v.a, *Ar* 85 v., 174 v., 175 v., *D* 10, *An C IV* 16 r. itd.). Doista, nimalo ne iznenađuje autoimperativan prijenos tog iskustva na područje stila: *e non fare come quelli che non sapendo dire una cosa per lo suo proprio vocabulo, vanno per via di circuizione e per molte lunghezze confuse* (*Atl* 206 v.a).⁵⁰ Dovoljan razlog da se prihvati verbalna »formula« kao jedan od Leonardovih književnih modela.

Nerazriješeni položaj u kojem, svakako nezasluženo, lebdi Vincijeva *misao* u povijesti talijanske književnosti, posljedica je, prije svega, teorijske praznine i kritičkog vrludanja oko adekvatne prozne vrste. (I da li isključivo prozne?). Ni leonardistika se još ne upušta u usporedbu s tuđom maksimom. Obratno, polazeći od nje, drugi prispjevaju do Leonarda i tako općim dojmom potvrđuju zaključak koji nezavisno proizlazi iz naših primjera. Susret na odredištu dopušta nam da ustupimo riječ Emiliju Pasquiniju, nedavnom komentatoru Guicciardinijevih *Uspomena*. On pridaje Guicciardiniju ulogu začetnika, ne samo kronološki prema Montaigneu, La Rochefoucaultu, Pascalu i La Bruyèreu, već (u gotovo nevidljivoj bilješci) i na temelju stilske distinkcije prema Leonardu, čije *Misli* »posjeduju intuitivnu kratkoću, ton im je lirski ili poslovičan, nikako ne čudoredan« (*hanno una brevità intuitiva di tono lirico o proverbioso ma non certo moralistico*).⁵¹ Ako Leonardo, zbog točno naznačenog »skretanja« gubi primat (što količinski još valja odvagnuti), priznanje ne bi smjelo izostati s druge — naime s pjesničke — strane. Premda iz opreza pred »fragmentom« nismo (i ne bismo) željeli da »minijatura« postane presudna za autorovo svrstavanje, ona, htjelt-ne htjeli, ipak naznačuje posljednji od šest izabranih rubnih pomaka.

BILJEŠKE

- 1 B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, cit. izd., str. 217.
- 2 P. Orvieto, *Lorenzo de' Medici*, La Nuova Italia, Firenca, 1976, str. 88.
- 3 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit. izd., str. 37.
- 4 Tekst je, ovaj put, neprevodljiv s obzirom na fonološku usmjerenost analize, kao i na neke druge elemente. Vrijedi spomenuti među potonjima: asonancu između tripud ponavljane riječi *aria* (na završetku segmenta) i *aquila*; asonancu ili rimu između *mare-nave-ale-soggtogare*; unutrašnju rimu *mossa-ripercossa* i *assegnate-consegnate* (uz prevodljiv paralelizam *facendo-e vincendo*, unutar gradacije *facendo-e vincendo-e levarsi*).
 - ¹ »Tolikom silom djeluje stvar suproti zraka,
 - ² koliko zrak suproti stvari./
 - ³ Vidi krila dok biju proti zraka
 - ⁴ kako podržavaju teškog orla
 - ⁵ na najvišem lagahnom zraku
 - ⁶ blizu počela ognja.
 - ⁷ Jošte vidi zrak uzbiban nad morem,
 - ⁸ dok se odbija u punim jedrima,
 - ⁹ kako goni krcatu i tešku lađu;
 - ¹⁰ tako ćeš na temelju tih očitovanih i iznesenih dokaza
 - ¹¹ moći pojmit [kako] čovjek će svojim načinjenim i silnim krilima,
 - ¹² odolijevajuć otpornom zraku
 - ¹³ i nadjačavajuć ga, moći ga pokorit
 - ¹⁴ i podignut se nada nj«.
- 5 Nećemo pogriješiti ako utvrdimo da dramatičnost teksta počiva upravo na vokalu *o*, odnosno na njegovim semantičkim nosiocima: *cosa*, *contro*, *fuoco*, *uomo*... Slijedeća shema pokazuje, međutim, raspored dominantnih konsonanata:

¹ <i>r ll r ll r</i>	⁸ <i>r r ll l</i>
² <i>l r r ll</i>	⁹ <i>r rr r l r</i>
³ <i>l l r r ll r</i>	¹⁰ <i>r r r</i>
⁴ <i>r r l l l</i>	¹¹ <i>r r l ll r l</i>
⁵ <i>ll l l r</i>	¹² <i>r ll r r</i>
⁶ <i>ll l l</i>	¹³ <i>r l r</i>
⁷ <i>r l r r l r</i>	¹⁴ <i>l r r l</i>
- Ravnoteža je postignuta uzajamnom prisutnošću u svim segmentima teksta osim dva (6 i 10, gdje se svaki od dvaju konsonanata jednom pojavljuje samostalno), kao i ukupnim zbrojem:
 $18\ l + 9\ ll = 36\ l$
 $33\ r + 1\ rr = 35\ r$
- Zastupljenost je vrlo visoka, bilo u usporedbi s najučestalijim ostalim konsonantima u tekstu (*n*, *s*, *t*, *k*... uvijek ispod 23), bilo u usporedbi s vokalima (pojedinačno ili u zbroju, na pr. $l + r = 71$ prema $o + u = 49$, odnosno $i + o + u = 79$).
- Jedna (izuzetno) ili više tih skupina nalazi se u svim segmentima teksta. U svakom segmentu prevladavaju također otvoreni vokali i otvorene vokalne skupine nad zatvorenima.
- Alternacija *arie-alie* susreće se u više od deset Leonardovih tekstova (osobito u *Atlantskome manuskriptu* i *Manuskriptu o letu ptica*, a ponegdje i u manuskriptima *E* i *L*), ali nijedan model (osim donekle *Atl* 180 r. a i *VU* 11 r.) nije tako podesan za fonološku analizu.

Spomenut ćemo još dva primjera, premda »kraćeg daha«: *Tu mi porgi la correggia perch'io non caggia, né mi perda da te* (Atl 67 r. a, završetak jedne šale; približan prijevod: »Ti mi pružaš remen [ili dvoznačno: prdac; u vezi s prethodnim zbivanjem] da ne padnem, ni ne odlutam od tebe«); *O Moro, io moro, se con tua moralità non mi amari; tanto il vivere m'è amaro* (Madrid II, 141 r., samostalna rečenica; približan prijevod: »O Moro, ja mrem, ako me sa svojim čudoređem nisi volio [?]; tako mi je gorko življenje«). Ponavljanje konsonantskih skupina (*rgt*, *rr*, *ggt*), u prvom primjeru, usklađuje se semantički s vulgarnošću šale; u drugom primjeru, zatvoreni vokal *o* (zadan prvim i dozvanim licem, uzvikom i prvim predikatom) nadjačava vokal *a* (*a* = 8, *e* = 4, *i* = 6, *o* = 11, *u* = 1, ukupno 30), a time i otvoreni semantički priziv (*amare*, premda i autokorozivan zbog pretvorbe u *amaro*). Slične foničke premetaljke očituju se i u Michelangela (*Rime*, cit. izd., str. 341, samostalan stih): *La voglia invoglia e ella ha poi la doglia* (približan prijevod: »Prohtjev ponuka a potom ga snađe boljka«).

8 A. Poliziano, *Manto* (stih 206–214), iz *Sylvae*, u Michele Marullo-Poliziano-Iacopo Sannazzaro, *Poesie latine*, cit. izd., I, str. 138:

¹ *Qualis adhuc brevibus quae vix bene fidere pinnis*

² *coepit avis, matrem primo nidosque loquaces*

³ *circumit et crebrum patula super arbore sidit;*

⁴ *colligit inde animos sensim et vicina volatu*

⁵ *stagna lagit terrasque capit captasque relinquit*

⁶ *lascivitque fuga; tandem et sublimia tranat*

⁷ *nubila et iratis audens se credere ventis*

⁸ *in spatia excurrit iustusque eremigat alis.*

Prozan prijevod: »Kao što ptica, koja se jedva jedvice počinje uzdavati u svoja nevješta krila, u prvi mah leti oko majke i čavrljavih gnijezda i često počiva na sjenovitu stablu; potom se malo-pomalo ohrabruje i preleti obližnju baru, pa se spusti na tlo i opet ga napusti i uživa u bijegu; najzad nadmaši u letu visoke oblake i, usudjujuć se pouzdati u goropadne vjetrove, prelazi prostor i održava se na sigurnim krilima«.

Vokalna shema izvornika:

¹ *u a i a u e i u u e(ae) i e e i e e i i* ⁵ *a a e i e a u e a i a a u e e i u i*

² *o e i a i a e i o i o u e o u a e* ⁶ *a i i u e u a a e e u i i a a a*

³ *i u i e e u a u a u e a o e i i* ⁷ *u i a e i a i a u e e e e e e i*

⁴ *o i i i e a i o e i e i i a o a u* ⁸ *i a i a e u i i u i u e e e e i a a i*

Zastupljenost vokala: *a* 30, *e* 35, *i* 40, *oe* 1, *o* 7, *u* 22, ukupno 135.

Omjer otvorenih (*a*, *e*) prema zatvorenima (*oe*, *o*, *u*) 65 : 30. Ostala obilježja: dugačka ponavljanja istog vokala (*i*, *a*, *e*), simetrija segmenata s obzirom na dužinu (16–18 vokala u svakom) i 5/8 segmenata zaključenih vokalom *i*. (U Leonarda: 6/14 zaključenih vokalom *a*, 5/14 *e*, 2/14 *i*, 1/14 *o*).

9 »Mjesec gust
i te/žak/ gust i težak
kako lebdi mjesec«

(»Lebdi«, slobodnije i književnije, umjesto doslovnog »stoji« ili »opstoji«, tj. »održava se«, premda bi druga varijanta pojačala zastupljenost vokala *o* i tako se fonički približila originalu). Čini se da bi dodavanje interpunkcije (upitnika) na kraju poremetilo čistoću teksta. Riječi *egra* i *egrave* (umjesto *e grave*) pisane su u izvorniku spojeno. Otpada doslovna interpretacija *egra* kao pridjeva (*la luna egra*, »boležljiv Mjesec«) zbog semantičke nemotiviranosti, narušavanja paralelizma i sličnih ili istih binoma (*densa e grave*) i trinoma u drugim Leonardovim tekstovima. Prilažemo kao dokaze: *grave o lieve* (Mjesec »težak ili lak«; *Lei* 2 r.); *luna... polita lustra e densa* (u izvor-

niku *edensa*, »Mjesec... gladak sjajan i gust«; *F* 93 r.); *corpo denso o trasparente* (nebesko »tijelo gusto ili prozirno«, o Mjesecu; *Ar* 94 r.); *grave-lieve* (opreka »teško«-»lako«, u općenitom razmatranju o elementima; *Ar* 174 v., 175 r.); i — na posve drugačijem semantičkom polju — *Del membro virile... denso e grave* (»O muškom udu... gustom i teškom«, nabiranje svojstava; *An B* 2 v.). Vrijedi podsjetiti i na Danteove stihove iz *Raja* (XXII, 139—141): *Vidi la figlia di Latona incensa / senza quell'ombra che mi fu cagione / per che già la credetti rara e densa* (Maras: »Vidjeh i kćer Latone kako rudi / sva rasvijetljena i bez sjene one / zbog koje rijetkom i gustom je sudih«, gdje »sjenu« predstavljaju Mjesečeve mrlje, kojima će se i Leonardo također baviti, osobito u manuskriptu *F*).

10 Omjer vokala (III): $a = 9(7)$, $e = 7(5)$, $i = 0$, $o = 1$, $u = 2$. Vokalnu tabelu može dopuniti konsonantska (sa dva fonema, m i t , svojstvena jedino segmentu c):

IV a l l n
 b d n s g r v
 b d n s g r v
 c m s t
 a l l n

11 Navedenim primjerom Leonardo se ipak skromno uklapa u povijest nebeske mehanike od Arhimeda do, recimo, Newtona. Znanstveno tumačenje opisane pojave formulira se u drugom tekstu: Mjesec je zvijezda, kao i Zemlja, posjeduje svoje elemente i svoj prostor u kojem se održava i stoga ne silazi do središta svemira (*Lei* 2 r., vjerojatno kasnijeg datuma; točnije, *K*, oko 1504, *Lei* 1504—1506 po Calviju i Marinoniju, čak 1508—1509 po A. M. Brizio). Tom i drugim tvrdnjama (na pr. Zemlja se ne nalazi usred Sunčeve putanje, već usred vlastitih počela, *F* 41 v.) Vinci se odvaja od aristotelovsko-ptolomejske kozmologije. U rečenici, bez izravnih nastavaka i daljnjih obrazloženja, *El sole non si move* (»Sunce se ne miče«, *An C V* 25 v.) mnogi su skloni vidjeti najavu Kopernikova sistema. Ta misao ipak nije posve osamljena u opusu (kako tvrdi Briziova, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, UTET, Torino, 1968, 1. izd. 1952, str. 600), u toliko što je nadopunja skrivenije razmatranje kojem je dovoljno citirati početak: *Il centro del mondo non può essere centro de' universalì circoli fatti dal corso delle fulgenti stelle...* (»Središte svijeta ne može biti središte svekolikih kružnica što ih opisuju hodom sjajne zvijezde...«; *Fo III* 7 r.). Iznenađuje, donekle, što pobornici Leonardove pjesničke komponente, nakon što okrznu primjer iz manuskripta *K*₁, češće odustaju od njegova usmjerenog doprinosa i književnih poredbi (kao *Flora*, *De Robertis*, *Anceschi*, u prilogima citiranim u prethodnom poglavlju) i prepuštaju ga znanosti ili ga smatraju pretežno prostornim znakom. Rado ustupamo riječ Chiappelliju: »Čuveni odlomak o 'mjesecu gustom i teškom' ne bi se, uostalom, mogao ograničiti bez gubitka samo na upitno priređivanje iskaza, pa stoga stavljena napomena posjeduje tek uvodnu vrijednost. Valja, naime, razlikovati brojne nizove slučajeva u kojima pjesnička obojenost teksta (*colorazione poetica del testo*) bitno počiva na izboru slike...« (*Osservazioni su alcuni testi di Leonardo*, cit. izd., str. 45).

12 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit. izd., str. 149.

13 Dante: *R*, XIV, 104—108; *XIX*, 104—108 (isti stihovi kao u XIV pjevanju); *XXXII*, 20—27 (unutarnja rima), 83—87. Kristovo se ime uvijek rimuje tri ili četiri puta i tako aludira na trojstvo ili (čak grafički) predočava križ.

14 Minimalan leksički i sintaktički odklon između istih odlomaka (na pr. spomenuti list iz *Ash I* 27 r. prema *Traktatu II*, 95) pokazuje da, i nakon

tuđeg posredovanja, tekstovi uglavnom ostaju semantički pouzdani. Doista, *Traktat* obiluje korisnim dopunama, posve u skladu s rečenim. Sposobnost i uloga slikara cijeni se po izmišljanju beskonačnih oblika (*finzioni d'infinite forme*, I, 24); slikarsko djelo pobjeđuje vrijeme i zadržava božanstvenu ljepotu učiteljice prirode (I, 26); slikarstvo sadrži oblike koji u prirodi postoje i one koji ne postoje (*la pittura... è contenitrice di tutte le forme che sono, e di quelle che non sono in natura*, I, 27); slikar, birajući najbolje dijelove viđenog, podsjeća na zrcalo koje se šaroliko mijenja, ovisno o stvarima koje se pred njega postavljaju, i tako preuzima ulogu prirode, štoviše postaje druga priroda (*e facendo così, gli parrà essere seconda natura*, II, 55). U *Atlantskome manuskriptu* (76 r.a) zrcalo izuzetno poprima posve negativne konotacije kao dovršetak usporedbe; naliči mu slikar koji se pouzdaje u oko i oponaša — danas bismo rekli »odražava« — stvari, a da ih pri tom ne pronikne (*è come lo specchio, che in sé imita tutte le a sé contra poste cose, senza cognizione d'esse*). Primjeri pokazuju kako Leonardovo uzastopno baratanje istim elementom (zrcalo) dovodi do značenjskih preinaka. Ništa nije nepromjenljivo pod kutem gledanja (i sagledavanja) koji se neprestance pomiče.

15 »Kako valja da načiniš prirodnom izmišljenu životinju. / Ti znaš da se ne može načiniti nijedna životinja, u koje ne bi svaki ud za se bio prisposobljiv s udovima drugih životinja; dakle, ako želiš načiniti prirodnom životinju koju si sam izmislio — nek je to na priliku zmija — uzmi joj glavu u psa lovčara, oči u mačke, uši u ježa, nos u hrta, a vjeđe u lava, a sljepoočice u starog pijevca, vrat u željeve«. (Podudarnost s *Traktatom* III, 415). Nameće se usporedba s crtežem fantastične životinje iz Windsorske zbirke (W 12369), premda sastavni dijelovi nisu isti, kao i s Vasarijevim opisom Leonardova ateljea iz mladih dana: »Donese dakle Lionardo, da bi postigao taj učinak, u jednu svoju sobu, u koju nitko doli njega nije ulazio, gušterice, zelembače, šturke, zmije, leptire, skakavce, netopire i druge čudne vrste sličnih životinja; iz mnoštva kojih raznočito podešenih skupa (*da la moltitudine de' quali [animali] variamente adattata insieme*), izvuče živinu tako groznu i strahovitu, čiji je dah trovao i stvarao ognjen zrak. I načini je kako izlazi iz skrhanja i tamna kâma, duhajući jed iz razjapljenja ždrijela, ogranj iz očiju i dim iz nosa tako neobično da se doimala sasma kao neka grdoba. A namučio se toliko da je naslika, jerbo u toj sobi smrdež uginulih životinja bijaše odveć svirep, ali ga Lionardo nije čutio zbog velike ljubavi što ju je gajio spram umjetnosti« (*Vita di Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino*, u *Vite scelte*, cit. izd., str. 254).

16 »Fami valja naslikati cijelu osobu punu jezikâ, umjesto perja i u vidu tice«.

17 »Pera će uzdići ljude kao ptice prema nebu: naime knjištvo napisano od tih perâ«. Plural *penne*, u izvorniku, obuhvaća »pera« i »perje«.

18 U jednom od svojih danas najraširenijih tekstova uopće (*Ash I 22 r.*) Leonardo, polazeći od »informelne« površine, također otvara unutrašnju foničku i verbalnu perspektivu u produžetku maštovite slikovne: *Modo d'aumentare e destare lo 'ngegno a varie invenzioni. / Non resterò però di mettere infra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo 'ngegno a varie invenzioni, e questo è, se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti: se arai a inventare qualche sito, potrai lì vedere similitudine di diversi ornatî di montagne, fiumi, sassi, âlbori, pianure, grandi valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti*

e abiti e infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma. Entreviene in simili muri e misti come del sono di campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocavolo che tu immaginerai («Način da se poveća domišljatost i potakne na različita iznašašća. / Neću dapače propustiti da umetnem između tih pouka jedno novo promišljeno iznašašće koje, premda se čini sitno i skoro vrijedno smijeha, ipak je od velike koristi da potakne domišljatost na različita iznašašća, a to je, ako se obazreš na poneke zidove ukaljane raznolikim mrljama ili na raznolike smjese kamenja: ako ti je iznaći kakvo mjesto, moći ćeš ondje vidjet prispodobu s raznim krajevima, što ih rese planine, rijeke, kamenje, stabla, nizine, dolovi veli i brežuljci na razne načine; još ćeš tamo moći vidjet razne bitke i hitre kretnje likova, čudesne izgleda lica i odjeće i bezbrojne stvari, koje ćeš moći privesti u cjelovit i pogodan oblik. Zgodi se u sličnih zidova i smjesa kao u zvuku zvona, da ćeš u njim odjecima pronaći svako ime i riječ što ih budeš zamislio». Tekst nadopunja (možda još poznatiji) paragraf iz *Traktata* (II, 57), u kojem se polemizira s jednim Botticellijevim savjetom: autor je tu skeptičniji ne toliko prema krajoliku koji bi se vidio u umjetno izazvanoj mrlji, naime otisku bojom natopljene spužve bačene o zid, koliko prema nemogućnosti da se tim putem usavrši slikarska tehnika (*Ma ancora ch'esse macchie ti diano invenzione, esse non t'insegnano finire nessun particolare*).

19 *Il corpo della Terra è di natura di pesce, orca o capidoglio, perché alita acqua 'n scambio d'aria* («Tijelu Zemlje svojstvena je narav ribe, pliskavice ili ulješure, jerbo udiše vodu umjesto zraka»; *Atl* 203 r. b).

20 Cennini smatra da je mašta neophodna slikaru da bi pronalazio nevidljene stvari pod okriljem prirodnih (*cose non vedute... sotto ombra di naturali*; *Il libro dell'arte*, Firenca, 1859, str. 2, po M. L. Gengaro, *A proposito della 'poetica' di Leonardo*, cit. izd., str. 302); Varchi promatra postojeće i moguće u svemirskim razmjerima (*l'universo... comprende in sé e contiene non solamente tutto quello che era, ma eziandio tutto quello che poteva essere*; *Della maggioranza delle arti*, u *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit. izd., I, str. 99).

21 A. Marinoni, *I rebus di Leonardo*, u *I rebus di Leonardo da Vinci (raccolti e interpretati)*, Olschki, Firenca, 1954; M. Machiedo, *Leonardo e Petrarca*, cit. izd., str. 52. Marinoni datira rebuse oko 1497 (str. 131); druge hipoteze predlažu razdoblje podudarno s okupljanjem milanskoga kulturnoga kruga u palači Cecilije Gallerani, između 1500—1512. »Dijaloški« oblik rebusa, u kojima se pojavljuju muški i ženski rod, sili nas da posumnjamo u njihovo društveno odredište. Ne bi li se prije radilo o (možda epistolarnim) citatima skrivene sugovornice? To bi potvrdile i kasnije odgonetke (na prostoru preostalom između crteža) i — uopće — dijagram psihološke situacije (recimo na temelju slijedećih primjera): *Se mi terrai celata* («Ako me budeš krijo»; doslovno »držao skrivenu«), *Taglieremo* («Prekinut ćemo»), *Colpa n'è la ria fortuna* («Za to je kriva zla kob»), *Lu' potrebbe* («On bi mogao»), *Piangi 'l pessimo* («Plačem zbog najgoreg»; sve W 12692 r.), *Facciasi* («Nek se pokaže»), *Sempre vivo* («Vazda živ»), *L'amadore* («Zaljubljenik»; gdje se logično nameće čitanje u slijedu), *Or sì e no* («Sad da i ne»), *Taglierei* («Prekinuo [nula] bih»), *Che posso fare se la femina mi trae 'l core* («Što mogu kad mi žensko zaluduje srce»), *L'amore mi fa sollazzare* («Ljubav me zabavlja»), *Se tu mi dicessi se tu mi amassi* («Da mi kažeš da me ljubiš»), *Violata* («Silovana»; ne bi li takva »zagonetka« bila odviše smjela za otmjeno Morovo društvo XV stoljeća?), *Or chi campa nelle fiamme dell'amore* («Tko sad životari u ognju ljubavi»), *Amore* («Ljubav[i]»), *Se mi amassi come...*

(»Da me ljubiš kao...«), *Fammi libero* (»Pusti me da budem slobodan«), *Tremo nel... foco* [?] (»Drhtim u... vatri« [?]), *Ch'io dicessi: 'L'amore mi fa sollazzo'* (»Da ja kažem: 'Ljubav me zabavlja'«), *Po' la strada* (»Potom kojim putem«), *Piang'alfine* (»Plačem najzad«; W 12692 v.), *Pagone la pena* (»Za to plaćam kaznu«; W 12693), *Dov'è 'l mi' amare là per nov'amore...* (»Gdje je moje voljenje tamo zbog nove ljubavi...«), *Amore per altr'amore è corrotto* (»Ljubav se zbog druge ljubavi izopačuje«; W 12695), *Dov'è 'l mi' amare?* (»Gdje je moje voljenje?«), *Ma per altr'amore la remunerazione si splezza* (»No zbog druge ljubavi nagrada se prezire«; W 12696), *Amore là sol mi fa remirare sol là mi fa solleccita* (»Samo ljubav mi tu potiče težnju, samo ona me tu pospješuje«; W 12697), *Colpa dell'amore mal collocato* (»Kriva je ljubav zlo smještena«), *Infelice se taccio per l'amore* (»Nesretan [-tna] ako šutim zbog ljubavi«), *Infelice se taci el mio...* (»Nesretan [-tna] ako prešućuješ moju«), *Felice sarei se dell'amore ch'è ti porto restaorata fossi* (»Sretan bih bio da te obnovi ljubav što je prema tebi gajim«; W 12699). Likovna kompozicija rebusa također odaje bolno razmišljanje: s jedne strane opsjednutost temom para — dva vretena (*fusi*), dvije svirale (*pifferi*), jarebice (*starni*), dva medvjeda (*orsi*)... — u vezi s duševnim stanjem protagonista (*Confusi*, »Zbunjeni«; *Colpi feri*, »Okrutni udarci«; *Starni forti*, »Ostati izvan«; *Or si e no*, »Sad da i ne«; W 12692 r. i v.), s druge strane prisutnost patnje, smrti i raspadanja — čovjek na mukama, lubanja, oblak dima... — zacijelo ne slučajno, ako se drže na umu rješenja (*Colla femina*, »Sa žen[sk]om«; *Ma se la morte*, »No ako smrt«; *Già fummo...*, »Već bjesmo...«; W 12692 r. i v., 12693). Marinoni ne pomišlja na moguću (ili čak vrlo vjerojatnu) vezu s rečenicom *Amanii no* (»Ljubovnici ne«) u *Atlantskome manuskriptu* (306 r. b, uz crteže koji, nažalost, ne pomažu). Rijetki su u rebusu slični trenuci, poput pentagrama s notama koji daje: *L'amore mi fa sollazzare* (»Ljubav me zabavlja«; W 12692 v.). Je li moguće da okupljenom društvu, željnom igre, Leonardo podastire tako crne misli, da ne kažemo enigmatički mini-roman u nastavcima, u opreci sa svojom famom omiljenog svirača i recitatora (v. Vasari, *Vita di L. da V.*, cit. izd., str. 257—258)?

22 »Kreće se ljubovnik za ljuvenim predmetom kao sadržaj s oblikom, čutilo s čutiljivim, i s njime se spaja i tvori jedno.
Djelo se prvo rađa iz združenja.
Ako je ljuveni predmet kukavan i ljubovnik je kukavan.
Kad ljuveni predmet priliči svom združitelju, tad slijedi radost i slast i zadovoljenje.
Kad je ljubovnik dospio do ljuvenog, tad počiva.
Kad je težina položena, tad počiva.
Predmet biva umom spoznat«.

Suggeto colla forma može biti odozgo napisan umetak (Richter, Flora, Fumagalli), naslov teksta (Beltrami, Brizio) ili semantički posve odvojena rečenica (Marinoni). Odlučujemo se za prvu varijantu. *Muovesi l'amante* je općenito prihvaćena korektura (izuzetak: Flora) Vincijeva *lapsusa: amato ili amata*; jednako tako *li si riposa* (prvi put) prema *li si riposato*; smatramo da *li seguita diletazione* (Brizio, Marinoni) valja popraviti u *li seguita* (Fumagalli), zbog kasnijeg paralelizma s istim prilogom mjesta (no u prijevodu smo »ondje« radije zamijenili s »tad«). Po ocjeni Fumagallijeve, Leonardova riječ u spomenutom tekstu, »munjevita i izlomljena dubokim tišinama«, posjeduje »obilježje poruke iz proročišta, hermetična zbog prekomjerne gustoće, teško shvatljiva onome tko ne posjeduje mnogostruke ključeve cjelokupne njegove [autorove] misli« (*Eros di Leonardo*, Sansoni, Firenze, 1971, 1. izd. 1952, str. 215).

23 Platone, *Simposio* (preveo P. Pucci), III tom u *Opere complete*, Laterza, Bari, 1971, str. 160–161. I Platona i Aristotela pratimo po njihovim sabranim djelima u izdanju Laterza.

24 M. Ficino, *Sopra lo amore*, V, 4, po E. Garin, u R. A., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, cit. izd., str. 299. O mističnoj ljubavi piše također Pico della Mirandola (napose *Komentar* Benivienijevoj ljubavnoj kanconi).

25 Svatko ističe drugo: Bongioanni ljubav putem spoznaje kao *motto* Neoplatoničke Akademije (*Leonardo pensatore*, cit. izd., str. 42); Valéry, s rezignacijom, »dosta hladan pogled«, »mehaniku ljubavi« (ne platoničku dinamiku) i »erotsku mašinu« (*Note et digression*, u *Introduction à la méthode de L. de V.*, cit. izd., str. 76); Saitta naturalističku podlogu ljubavi (*L' 'amor vitae' in Leonardo da Vinci*, cit. izd., str. 15); Flora »apsolutni sklad« i »savršeni mir« Leonarda prigodno nazvanog »pindarskim« (*Leonardo e il Rinascimento*, cit. izd., str. 102); Fumagallijeva »faze sretne ljudske ljubavi« (*Eros di Leonardo*, cit. izd., str. 223).

26 Kombol zaobilazi »ljuveni predmet« (u posljednjem stihu tercine):

»tako u duši ljubav želju rodi
što kret je duha i što ne počiva
dok god ne steče ono što joj godi«.

27 Prevodimo *suggetto* sa »sadržaj« (premda termin označava i »predmet«), zbog binoma sadržaj-forma i razlikovanja od »ljuvenog predmeta« (*cosa amata*) u Leonardovu tekstu. Dante se poziva upravo na djela koja komentar Vinciju ne može zaobići: Platonovu *Gozbu*, Aristotelovu *Fiziku* i *O duši*. Glagol *muoversi* također posjeduje svoju literarnu tradiciju: od »...i tako se svaka znanost kreće oko svojeg sadržaja (ili: predmeta; e così ciascuna scienza si muove intorno al suo soggetto) u Danteovoj *Gozbi* (*Il Convivio* II, 14) do Michelangelova stiha »Kreće se vrijeme i dijeli sate« (*Muovesi l' tempo, e compartisce l' ore*; *Rime*, 17, cit. izd., str. 58). Pridjev *vile* (»kukavan«, »prost«, »nevoljan«, »neznat«, »podao«) za Dantea predstavlja opreku prema *nobile* (»plemenit«, točnije »plemenita duha«, ne više »plemenita roda«; *Il Convivio*, IV, kancona i pogl. 10, 14).

28 Tullia d'Aragona, *Dialogo della infinità di amore*, u *Trattati d'amore del '500*, cit. izd., str. 221–222. Odnos Leonardo—Leone Ebreo zahtijeva bolji uvid u kronologiju. Fumagallijeva datira Vincijev tekst iz *Trivulcijeva manuskripta* točno 1485, zahvaljujući uputi na istom listu kako da se promatra pomrčina sunca (upravo te godine). Ebreo, još dvadesetogodišnjak, živi tada u Seviji, pa ako je o utjecaju riječ, on *polazi* od Leonarda. *Ljuveni dijalozi* Leonea Ebrea nastaju krajem kvatrocenata, a tiskaju se tek posthumno 1535. godine (*Eros di Leonardo*, str. 217–218; također Saitta, *L' 'amor vitae' in L. da V.*, str. 152).

29 »Svaki dio naginje tome da se sljubi sa svojom cjelinom da bi utekao vlastitoj nesavršenosti. Duša želi biti sa svojim tijelom, jer bez ustrojnih oruđa takva tijela nit može djelovati nit čutjeti«; »Jerbo se nijedan predmet ne može voljeti ni mrziti, ako se prije ne posjeduje poznanje istog«. Rasprostranjenost nekih, na specifičiji način usmjerenih, osnovnih stilema, u *Traktatu* i drugdje, podupire prethodne sinteze: *perché invero il grande amore nasce dalla gran cognizione della cosa che si ama* (»...jerbo se za ozbiljno velika ljubav rađa iz velikog poznanja ljuvenog predmeta...«; u kontekstu isprike i religiozne polemike protiv onih koji kude umjetnika, stoga što crta na blagdan, dok on, naprotiv, ispituje Božje djelo; *Traktat* II, 74); *si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata...* (»kreću se ljubovnici spram slika ljuvenih predmeta...«; gdje slikarstvo podržava za-

konitost svjetovnog privlačenja; isto, I, 10); *movesi il mobile...* (»kreće se pokretno...«; unutar fizikalnog pravila; *Ar* 147 v.).

30 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit. izd., str. 116. Kakvi god bili izvori teksta iz Trivulcijeva rukopisa, Fumagallijeva ga smatra »gotovo filozofsko-pjesničkom odom« (*quasi stesura d'un'ode filosofico-poetica*) i rastavlja ga u ritmičke stavke (*Leonardo omo senza lettere*, str. 350; *Eros di Leonardo*, str. 240). Floru upravo taj tekst navodi na predosjećaj semantičke rime (*li si riposa... una specie di rima più di idea che di suono*; u *Leonardo e il Rinascimento*, str. 102), a drugdje na otkrivanje »neizrecive magnetske moći« (*Storia della letteratura italiana*, izd. 1967, II, str. 384).

Venerino kraljevstvo (*Il regno di Venere*, W 12591 v., vjerojatno s početkom na r.) drugi je Leonardov enigmatski tekst, nastao oko 1503. (istovremeno sa crtežom Michelangelova Davida na prednjoj strani lista) ili između 1505–1507, smatra Firpo. O razlozima apokaliptičnog brodoloma na obalama mitskog Cipra, otoka božice ljubavi, može se tek nagađati na sličan način, putem drugih indicija. Plovidba započinje, gotovo idilično, s obale Male Azije iz pokrajine Kilikije, talijanski naziv koje (*Cilizia* ili *Cilicia*) može biti anagram ženskog imena (*Cicilia* = *Cecilia*). *Venerino kraljevstvo* i opis brda Torosa (ili Taurusa; *Atl* 145 v.b, po Ponteu 1502–1503) u višestrukoj su vezi. Leonardo najvjerojatnije preuzima ime Torosa iz Ovidijevih *Metamorfoza* (II, 217), gdje se ono pojavljuje u spoju s Kilikijom: *Taurusque Cilix*. Astrološkom oznakom *Tauro* (= *Toro*, Bik), homonimom brda, Petrarca u dva navrata označava (unatrag) travanj (*Kanconijer*, 135; *Triumf čednosti* I, 4–5), a taj mjesec — doista slučajno — objedinjuje pjesmikov »blazeni hip« susreta s Laurom i dan Leonardova rođenja (6. odnosno 15. travnja). To su tek neki od argumenata (jer Cipar je i Pigmalionov otok, pa ta pojednost izaziva drugu »lančanu reakciju«) opširnije iznesenih u našem već citiranom tekstu *Leonardo e Petrarca*. No i sam opis brda (mislimo na završni — pjesnički — odlomak nakon zemljopisnih i geodetskih podataka) bio bi dovoljan da pobudi pretpostavku o »šifriranom« autoportretu ili o autobiografskom idealu uzvišene askeze: *Quivi non nasce cosa alcuna, salvo alcuni uccelli rapaci, che covano nell'alte fessure del Tauro, e discendono poi sotto i nugoli a fare le lor prede sopra i monti erbosi. Questo è tutto sasso semplice, cioè da' nugoli in su, ed è sasso candidissimo, e in sulla alta cima non si può andare per l'aspra e pericolosa sua salita* (»Ondje se ništa ne rađa izim ptica grabljivica, koje legu jaja u visokim procjepima Taura i silaze potom pod oblake da hvataju plijen na travnim brdima. Taj je sav iz jednostrukoga kamena, naime od oblaka naviše; a kamen je bijel bjelcat, a na visoki vrhunac ne može se ići zbog oštrog i pogibeljnog mu uspona«). Na susjednom listu *Atlantskog rukopisa* (145 v.a) lik brda mijenja sjaj ovisno o svjetlosti (*è di figura variabile nel suo splendore*), što se također može shvatiti dvoznačno.

O *Venerinom kraljevstvu* prethodno: A. Marinoni (*Il Regno e il Sito di Venere*, cit. izd.) i L. Donati (*Leonardo e il Petrarca*, cit. izd.).

31 »To razgovijetno pisanje o jastrebu kanda mi je namijenila sudbina, jerbo u prvom pamćenju iz mojeg djetinjstva učinilo mi se da, dok sam bio u kolijevci, da jedan jastreb dolazi k meni i otvara mi usta svojim repom i mnogo me puta lupka tijem repom unutar usana«.

32 S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, u *Psicoanalisi del genio* (prijevod A. Ravazzolo), Newton Compton, Rim, 1971, str. 141–218. O Freudu općenito smatramo temeljnim doprinosom djelo H. Marcusea, *Eros i civilizacija* (prijevod T. Ladan), Naprijed, Zagreb, 1965.

33 E. Solmi, *Le Fonti dei Manoscritti* itd., u *Scritti vinciani*, cit. izd., str. 157, 166. Više nas razloga nuka da isključimo posljednje primjere: poroci su posve izolirani u odnosu na preostale pojave njihovih nosilaca u spisima; unutar samog *Bestijarija* nerijetko je proturječno vrednovanje preuzeto iz ranijih izvora (tako sokol na pr. oličava velikodušnost i oholost, lastavica nepostojanost i skrb itd. *H* 10 r., 11 v., odnosno 10 v., 14 r.); ne vidimo načina da zavist i proždrljivost postanu psihoanalitički djelotvorni s obzirom na Leonardov tekst; opis zavisti započinje stanovitim ograđivanjem, naime upućivanjem na ono što se čita (*Del nibbio si legge...*; *H* 5 v.); konačno, imajući u vidu Vincijevo obaranje na kanibalizam i proždrljivost živih bića uopće (osobito *An C II* 14 r.), kraguj-strvinar zacijelo je posljednja među životinjama koju bi autor ovlastio da mu simbolički izrazi biografiju.

34 Zasada krajnji domet u preciznom biografskom proučavanju pruža R. Cianchi u djelu namjerno bez završetka, *Ricerche e documenti sulla madre di Leonardo*, Giunti-Barbera, Firenca, 1975. Po katastarskim dokumentima, Leonardo je nezakoniti sin bilježnika Piera i Caterine iz Vincija. Uspoređujući podatke što ih izlaže Cianchi, zaključujemo da bi Caterina bila rođena 1427, a Piero iste godine ili 1492. Ako se pogrebni troškovi iz *Forsterova* *manuskripta II*, (64 v.) tiču iste Caterine (no tada Leonardo naziva majku po imenu a ne po funkciji, dakle na razdaljini na kojoj je zovu drugi), ona umire 1494. ili 1495, nakon što se tek nešto ranije (u tom slučaju vjerojatno kao udovica) preselila sinu u Milano (*a di 16 luglio Caterina venne a di 16 di luglio 1493*; *Fo III* 88 r.). *Ser* Piero umire 1504; tada bi mu bilo 73—75 godina, a ne 80, kako navodi Leonardo (*Ar* 272 r.). Ipak, valja uzeti u obzir pomak u fazi između podnesenih podataka i upisanih katastarskih datuma, kao i moguće brkanje istoimenih osoba bez prezimena (za muške se obično navodilo ime oca, za žene samo ime muža). Kao kuriozitet dodajemo da se Leonardova krsna kuma zove *monna* Lisa; lako je zamisliti do kakvih bi konstrukcija dovelo to ime u dokumentima, recimo, 40 godina kasnije. Za Freuda je psihoanalitički indikativno — kao znak podsvjesne mržnje — što Vinci dvaput zapisuje sat očeve smrti (kao nevažan detalj); no teza se ruši kao kuća od karata, ako se prisjetimo ponovljenog datuma uz Caterininu preseljenje, kao i bezbrojnih drugih ponavljanja u spisima. Napokon, troškovi u kojima se ogleda Leonardova briga za učenike — suprotno Freudu — ne pokazuju psihoanalitički nikakvih devijacija. Zar je čudno što se čovjek koji nije otac očinskom brigom i odgovornošću odnosi prema podređenim mladima? Cianchi točno primjećuje da je proračun troškova u današnjoj valuti neizvediv, pa postaje izlišna rasprava oko bogatog ili škrtog sprovoda Caterine (stalno uz upitni identitet), odnosno Vincijeva većeg ili manjeg udovoljavanja đacima. Sljedbenici Freuda mogu se još uhvatiti jedino za *anonimnu* prijavu podnesenu protiv Leonarda i druge četvorice optuženih (zbog sodomije, 1476). Uz pravno nedokazanu krivnju i (uvjetno) oslobođenje, možda govori o istoj epizodi gorka uspomena u *Atlantskome* *manuskriptu*: *Quando io feci Domenedio putto, voi mi mettesti in prigione; ma s'io lo fo grande, voi mi farete peggio* (»Kad načinih Gospodina Boga [kao] dječaka, vi me strpate u uze; no ako ga načinim velikog, postupit ćete sa mnom gore«; 252 r.a). I nakon svega: kad bi Freudova intuicija — i mimo propalih argumenata — bila valjana, koliko bi takav biografizam unaprijedio tekstove?

35 Obje varijante reproducira *Recupero* u antologiji *Leonardo*, *Scritti*, cit. izd., str. 256—257.

36 Pozivajući se na davnu (promaklu) recenziju stanovitog Havelocka, Fumagallijeva, vjerojatno prva u Italiji, upozorava na pogrešan prijevod riječi *nibbio* njemačkim terminom *Geier* (= kraguj). Njezini protudokazi iskrivlje-

noj psihoanalitičkoj interpretaciji obuhvaćaju nekoliko poglavlja, no tek u djelu *Eros di Leonardo*; raniji komentar tekstu (u *Leonardo omo senza lettere*, str. 115) još ne vodi računa o spornoj zamjeni i prihvaća Freudovo »vrlo opravdano poistovjećenje jastreba s Majkom Prirodom«. Flora je kratak i jasan: »meni se čini da Freudov komentar sasvim lebdí u zraku« (*Leonardo e il Rinascimento*, str. 212). Sergio Solmi (Edmondov sin, pjesnik i neosporan kritički autoritet XX stoljeća) iznosi zanimljivo mišljenje o Freudovoj studiji: »... kad je pročitah, pomislih na svog oca koji bi, da je za nju mogao doznati, ostao sablažnjen psihoanalitičkom interpretacijom 'sna o jastrebu'« (*Ricordi familiari*, uvod u E. Solmi, *Scritti vinciani*, str. XIII). Svjedočanstvo je dragocjeno, jer Freud jedino Solmija (autora biografije *Leonardo*) priznaje i citira kao svojeg prethodnika. Kompromisniji je Bongioanni: ograđuje se od libida, ali prihvaća Majku Prirodu i »idealni svemirski incest«, kojemu pridaje pozitivno kršćansko značenje (*Leonardo pensatore*, str. 227–228). Neutralnim se može smatrati Chiappelli: »pjesničko obilježje epizode« (*la poeticità dell'episodio*) nije za njega »manje izraženo od simboličke važnosti« (*Osservazioni su alcuni testi di Leonardo*, str. 45). Premda je korisno i prihvatljivo Chiappellijevo vraćanje pažnje na ozbiljan početak, trenutačnost slika, ponovljene riječi i uzlazni svečani ton, ipak pjesničko, u Leonardovu tekstu, uvelike ovisi upravo o simboličkom.

Ni traga ispravljanju Freuda, međutim, u J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Pie-Z), Seghers, Pariz, 1974, str. 361 (pod: *vautour*). Koliko je moguće prosuditi iz jedne recenzije (*BCLF*«, br. 382, kolovoz 1977), djelo I. Barande, *Le naturel singulier (Freud et Léonard de Vinci)* oslanja se na znanost doslovno s početka stoljeća i posve ignorira talijanska biografska istraživanja. O ođecima u književnosti kasnije.

Po legendi, jastreb leti iznad dvorca Amboise na dan Leonardove smrti 2. svibnja 1519. Legenda je neprovjerljiva, ali ostaje jastreb (još jednom, ne kraguj) na Ingresovu crtežu koji prikazuje Leonardovo umiranje, a francuski slikar (umro 1867, u doba još netranskribiranog Vincijeva teksta) nema prilike da posegne za ikakvim drugim poticajem osim vanjskog. (V. reprodukciju uz tekst B. Nardinija, *Leonardo da Vinci*, u *Leonardo*, tematski broj časopisa »Il Corriere Unesco«, br. 10, listopad 1974, str. 34).

37 J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (H-Pie), cit. izd., str. 218 (pod: *milan*).

38 »... ja usnuh orla nebu ispod svoda
zlaćana perja, raširenih krila,
gdje lebdeć vreba je l' se spustit zgoda ...« (Kombol).

39 »S vremenom sve se mijenja«.

40 »Voda koju dotičeš riječna [doslovnije: iz rijeka] posljednja je od one što ode i prva od one što prispijeva. [Upravo] Tako današnje vrijeme«.

41 Izvori, u drugom kontekstu nezaobilazni, mogu se ovdje gotovo zanemariti. Polazeći od istog poticaja — Ovidijevih *Metamorfoza* — Leonardo u dva spomenuta teksta (*Tr* 34 v., *Atl* 71 r. a) dolazi do posve različitih stilskih oblika. Jednostavna statistika pokazuje u kojoj mjeri primjer iz *Trivulcijeva manuskripta* zgušnjava predložak (*Metamorfoze* XV, 179–184): 24 riječi (uračunavši i član) prema 38. No komparacijom se otkriva da razlika nije samo kvantitativna:

*Ipsa quoque absiduo labuntur tempora motu,
non secus ac flumen: necque enim consistere flumen
nec levis hora potest; sed ut unda impellitur unda,
urgueturque eadem veniens urguetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur,*

*et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est
fitque, quod haut fuerat, momentaque cuncta novantur.*

(Citiramo po P. Ovidius Naso, *Die Metamorfosen*, dvojezično, uredio O. Korn, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1898, VIII–XV, str. 343).

Maretićev prijevod (P. O. Nason, *Metamorfoze*, Matica hrvatska, Zagreb, 1907, str. 397):

»Pa i vrijeme samo neprestano miču se teče
Baš ko rijeka kakva. Jer ne može stati rijeka
Ni ura hitra, pa kao val što valom se goni,
Isti prednjega gura i guran od potonjeg biva, —
Tako najedno leti vrijeme i dolazi drugo
Te je uvijek novo; što bijaše ostaje straga,
Nastaje, čega još ne bi, i svaki nov nam je časak«.

(Tekstove povezuje Minicuccijska u *Leonardo e il latino*, cit. izd., str. 56–57). Potrebno je istaći da Leonardo, i mimo Ovidija, analoški tumači vrijeme, sukladno prostoru, štoviše geometriji: *Il punto nel tempo è detto lo instante* (»Točka u vremenu kaže se trenom«; Ar 173 r., što je tek jedan od mnogih primjera).

42 »Priča. / Ljiljan se usadi na obalu Ticina i tijek povuče obalu zajedno s Ljiljanom«. Stanovitu srodnost (*qualche affinità*) između tog teksta i Albertijeva latinskog *Ljiljana* naznačuje još Solmi (*Le Fonti*, str. 42), ali dodavši da je riječ o »posve slučajnoj a ne bitnoj srodnosti«. Do istog zaključka dolazi posve ispravno Filosa, nakon detaljne usporedbe (*Leonardo narratore*, str. 39–43).

Alberti: *Lilium. / Lilii flos perterritus et pallens, dum propinquus fons ad se esset derivatus, pristinam suam gravitatem ad omnes tumidores undas (cum ad se applicuissent) consultandas converterat: quod undarum impulsu procidit. Servasset ille quidem salutem, si non dignitatem abiecisset.*

»Ljiljan. / Ljiljanov cvijet, protirnuo i blijed, jer do njega bijaše dopro tijek obližnjeg izvora, sagibao je svoju predašnju uzvišenost da pozdravi najvećma nabujale vale (što mu se primicahu); dok potisnut tijem valima ne pade. Bio bi se on spasio, da nije odustao od svojeg dostojanstva«.

Jedino je botanički protagonist isti; no u Leonarda nema psihologiziranja ni pouke, potok postaje imenovana (autobiografska) rijeka, a Albertijev deskriptivni dramski sukob biva zasjenjen jednim jedinim tragičnim potezom, bez priziva: pojedinačno je bespomoćno ispred slijepe sile.

43 »Kakva bi prva slikarija. / Prva slikarija bi jedinita crta, koja je okruživala ljudsku sjenu, što je sunce utisnu na zidove«. Prijevod, nažalost, ne može zadržati zvukovno suglasje *sol-sole*.

44 »Sunce ne vidje nigda nikakve sjene«.

45 »Prispjet će mrkline s istočnih strana, koje će tolikom tamninom obojiti nebo što pokriva Italiju«; »Vidjet će se bilje gdje ostaje bez lišća i rijeke gdje zaustavljaju svoje tijekove«.

46 »Odrezano stablo pupa: još se ufam«.

47 »Perspektiva je slikarstvu uzda i krmilo«. Izostavili smo naznaku (vjerojatno ne naslov) *Pittura*, koja upućuje na to da je tekst namijenjen problematici *Traktata*.

48 Stanovit broj metafora, odnosno značenjskih oblasti na kojima one nastaju, popisuje Ponte (*Leonardo prosatore*, str. 102–103). Posižući uglavnom za drugim modelima, odijelit ćemo u retorici učestalije i stereotipnije metafore od izvornih iskustvenih. Prvim pripadaju nadasve obiteljske i vojničke: *La sapienza è figliola della speranza...* (»Mudrost je kći iskustva...«; Fo III 14 r.); *...negromanzia sorella della archimia...* (»...nekromancija

sestra alkemije...»; *An B* 31 v.); ...*core, castellano e guardia della vital rocca*... («...srce, kaštelan i straža životne tvrde...»; *Atl* 80 v.a); *Come i 5 sensi sono ofiziali dell'anima* («Kako su 5 čutila časnici duše»; *An B* 2 r.) itd. Drugu skupinu tvore metafore proizašle iz mentalne poredbe planova kojima pripadaju kao sastavni dijelovi, prije međusobnog spajanja; mikro se projicira u makro, a živo u mrtvo, ili obratno: ...*i monti, ossa della terra*... («...brda, kosti zemlje...»; *Atl* 126 v.b); ...*la pelle raggrinzita e rugosa dell'acqua* («...smežurana i namrskana koža vode...»; *Lei* 14 r., jedna od varijanti); ...*il mare del sangue*... («...more krvi...»; *An A* 4 r.); *malato domo*... («...bolesna stolna crkva...»; *Atl* 270 r.c) itd. Stječe se dojam da su glagolske i pridjevske metafore rjeđe od imeničnih (ili se barem manje zapažaju); ove posljednje izravnije (dakle bolje od prijenosa radnje ili svojstva) ističu motivirane pojmovne paralelizme. Ali o motiviranosti metafore raspravljat će tek Barok.

49 A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali* itd., cit. izd., str. 172. Usporedba s nedostignutom Albertijevom mirnoćom i Sannazzarovom elegičnošću doima se metodološki neodrživom poput međusobnog vrednovanja različitih književnih rodova ili vrsta. Ne bi je, stoga, imalo smisla obrnuti u tvrdnju da ni Alberti ni Sannazzaro ne dopiru do Vincijeve funkcionalne gustoće.

50 »...i ne čini kao oni koji ne znajuć nešto iskazati vlastitom rječju, idu putem okolišanja i mnogo zbrkanih dugoća«.

51 E. Pasquini, uvod u F. Guicciardini, *Ricordi*, Garzanti, Milano, 1975, str. XXXVI. Leonardo je prizvan nekoliko puta i u komentarima (str. 105, 173, 240, 241), čime (ipak malobrojne) semantičke i (još izuzetnije) stilske analogije nisu posve iscrpljene.

STRUKTURALNE KONSTANTE I DOMETI

Općenito, što je neko djelo kompleksnije, to se teže određuju njegove strukturalne konstante. Bilo je neusporedivo jednostavnije Barthesu i Ecu svesti na nekoliko duhovitih točaka Flemingov opus (o Bondu), negoli Todorovu otkriti skriveno pravilo po kojem funkciniraju novele Boccacciova *Dekameron*.¹ Pojam strukturalne konstante, uvriježen u semiologiji, opravdava svoju praktičnu primjenu na pojedinom književnom djelu, dočim tek iznimno (zahvaljujući sposobnosti kritičara ili jednostranosti predmeta) uspijeva »sadržati« cijeli opus nekog pisca. Nema tog postojanog obilježja koje bi došlo do izražaja u svim tekstovima svih Leonardovih spisa; i sama pretpostavka o postojanju tako svemoćne poluge doimala bi se posve naivno. Postoji, međutim, stanoviti broj *kohezivnih* postupaka u kojima se opipljivo *strukturiraju* Vincijeve *mentalne* konstante. U tom pogledu, semiologija nam pomaže da odgovorimo na pitanje: postoji li, odnosno u čemu leži, jedinstvo Leonardova pisanog opusa?

Obilje poredbenih spona (*come, sì come, a similitudine di, similmente a, similmente in, simile a, a modo di, per comparazione, a comparazione di, a guisa di, a uso di, non altrimenti che* itd.) potvrđuju ono što kritici ne može promaći, naime da je Vincijevo mišljenje prije svega analoško. No analize se uglavnom zaustavljaju na toj općoj tvrdnji, od koje bi traženje konstanti moralo tek započeti. Zanimljivo je sa strukturalnog stajališta jesu li poredbe pretežno vidne (Valéry), uključuju li neobične stvari (Fumagallijeva) i sl.² Značajnija je njihova tipologija, povezanost s drugim tekstualnim postupcima i, dakako, dublja mentalna razložnost. Čini se da bi pojmovi *impresije, funkcije i klasifikacije* – prigodno smišljeni – mogli pokriti cijeli raspon Leonardova poređivanja. U prvom slučaju jedno *se doima* kao drugo sa stajališta promatrača: *Se riguardi l'isola circundata dall'onde ripiene delli simulacri del sole, parratti vedere una delle macule della luna circundata dal suo splendore* (Atl 112 v.a).³ Simetričnost učinka, u datom primjeru, postignuta je trojako: vizualno, sintaktički i fonički; sjaj oko tamne točke, isti broj riječi u oba značenjska segmenta, ponavljanje zajedničkog participat-tributa (*circundata*) i asonanca među završnim terminima (*sole-splendore*). (Kazimo usput da primjeri nisu uvijek tako »čisti« ni savršeno razlučivi, niti je oko jedini organ percepcije).⁴ U idućem slučaju jedno *postoji* ili *djeluje* kao drugo, a provjera traži iskustveno strpljenje. Bira-

mo podulji tekst u kojem komparaciju potkrepljuje autobiografska kronika s nekoliko digresija:

E questo vecchio, di poche ore inanzi la sua morte, mi disse lui passare cento anni e che non si sentiva alcun mancamento nella persona, altro che debolezza; e così standosi a sedere sopra uno letto nello spedale di Santa Maria Nova di Firenze, senza altro movimento o segno d'alcuno accidente, passò di questa vita.

E io ne feci notomia, per vedere la causa di sì dolce morte: la quale trovai venire meno per mancamento di sangue e arteria, che notria il core e li altri membri inferiori, li quali trovai molti aridi, stenuati e secchi. La qual notomia discrissi assai diligentemente e con gran facilità, per essere privato di grasso e di omore, che assai impedisce la cognizione delle parte.

L'altra notomia fu d'un putto di 2 anni, nel quale trovai ogni cosa contraria a quella del vecchio.

Li vecchi che vivano con sanità, moiano per carestia di nutrimento. E questo accade perché elli è ristretto al continuo il transito alle vene miseraiche per lo ingrossamento della pelle d'esse vene successivamente insino alle vene capillari, le quali son le prime che interamente si richiudono; e da questo nasce che li vecchi teman più il freddo che li giovani, e che quelli che son molti vecchi hanno la pelle di color di legno o di castagna secca, perché tal pelle è quasi al tutto privata di nutrimento.

E tale tònica di vene fa nell'omo come nelli pomeranci, alle quali tanto più ingrossa la scorza e diminuisce la midolla, quanto più si fanno vecchi. E se tu dirai che lo ingrossamento del sangue non corre per le vene, questo non è vero, perché il sangue non ingrossa nelle vene, perché al continuo more e rinasce (An B 10 v.).⁵

Nije više riječ o impresionističkoj poredbi dvaju udaljenih fenomena (koja može izražavati opću istinu, ali polazeći od trenutnog doživljaja), već o motiviranijem i postojanijem povezivanju dvaju područja (uhvaćenih u simultanosti njihova egzistencijalnog paralelizma). (Primjeri nerijetko prelaze granice pojedinog teksta, pa se tako na pr. *Manuskript o letu ptica* i njemu srodni listovi dobrim dijelom oslanjaju na analogije ribe-ptice i plivanje [ili veslanje]-let). U trećem slučaju, najzad, jedno obuhvaća drugo; komparacija je moguća u toliko što oba elementa podliježu istoj zakonitosti, ali na različitim razinama: *Omo. La descrizione dell'omo, nella qual si contiene quelli che son quasi di simile spezie, come: babbuino, scimmia, e simili, che son molti* (An B 13 r.).⁶ Naputak (naslov ili prošireni sadržaj), nikad antologiziran, vjerojatno prati komparativne anatomske crteže; književna mu je vrijednost zaci-jelo minimalna. Ipak, on ilustrira proširenje tipološkog repertoara poredbi gotovo senzacionalnim preddarwinističkim zapažanjem. Nema izričitog evolucijskog izvođenja, ali je dovoljna sinkronija podjele (iskazana prezentom): ne čovjek i životinje kao odvojene rubrike već, u zajedničkoj, ljudsko biće hijerarhijski nadređeno. Zbog svoje konačnosti, takva razložna prevaga svakako je manje pjesnička od (prethodne) poredbene ravnoteže.

Između sklonosti za netom približno kompariranje i smisla za parabolu, što ga učestalo odaju Leonardove *Priče*, svakako postoji dublja uzročnost. I parabola počiva na dvostrukosti, premda ponešto drugačijoj: opisuje se jedna oblast, a podrazumijeva se zamjena subjekta (i odnosnog inventara). (Katkada se na takav prijenos izričito upućuje u zaključku). Dok je opis krvotoka u starca, malo prije, funkcionalnom poredbom prizvao botaniku, sada — u obrnutom pravcu — botanika (kao i zoologija) može parabolički ustupiti svoje mjesto čovjeku (bez obzira na to postoji li on već u tekstu kao protagonist ili antagonist): *Noce. / Il noce mostrando sopra una strada ai viandanti la ricchezza de' suoi frutti, ogni omo lo lapidava* (*Atl* 76 r.a).⁷ Diskretnije no poredba (koja nepri-strano približava vanjsko), parabola može — premda ne mora — na svom drugom (prešutnom) planu iskazati autobiografsku srodnost. Kako se dvostruka perspektiva (svojtvena paraboli) umnožava i međusobnom antitezom dovodi u kompleksniji odnos, pokazuje jedan list iz *Atlant-skog manuskripta* (257 r.b), na kojem zajednički protagonist spaja i raz-dvaja dvije susjedne priče. Vatra, čudesna (*maraviglioso foco*) za kamen koji se ustrajno i tegobno izlaže trenju kresala, biva prokleta u svom drugom vidu (*o maledetta luce!*) od nestrpljiva i neoprezna leptira; isti element jednom dočarava uspon i nagradu, a drugi put pad i uništenje.

Poredba, parabola i antitetičko viđenje istog subjekta temeljni su nosioci Leonardova *stilskog dualizma*. (Priključuje im se i alegorija u *Bestijariju*, ali većinom naslijeđena iz tuđih predložaka). U spoznajnome smislu takav se dualizam ne razrješava ni (neostvarivim) poistovjećanjem približenog, ni (neproduktivnom) statikom ravnovjesja, ni (mehaničkom) alternativnom prevagom. Nedogledna udvajanja otkrivaju se savršeno sukladna s relativiziranjem stajališta: *In ogni punto si può fare divisione de' 2 emisperi* (*Atl* 370 r.a).⁸ Nemogućnost da se dvojstvo zadrži u integritetu nadležnog prostora (koji stalno može biti taj i drugi), završava »pantomimom« suočjenja, povratnim nagibom u mjestu: *De' segatori. / Saranno molti che si moveran l'un contra dell'altro, tenendo in mano il tagliente ferro. Questi non si faranno infra loro altro nocimento che di stanchezza, perché, quanto l'uno si cacerà inanti, tanto l'altro si ritirerà indietro; ma trist'a chi s'inframmetterà in mezzo, perché al fine rimarrà tagliato in pezzi* (*Atl* 370 r.a).⁹ Tekst se, dakako, može shvatiti i kao parabolička opomena neutralnosti, no on podjednako izražava i poništenje uporišta, krizu sveobuhvatne spoznajne točke. Rasređšten, otvoren iskustvenoj dohvatljivosti svakog postojanja, logično je što Leonardov opus uključuje pluralitet asimetričnih verbalnih konstelacija.

Napuštajući postupke paralelizama i pravocrtnih odmjerenja, pri-sjećamo se pronicljive Jaspersove sinteze (do koje autor dolazi općom impresijom, preskočivši za nas nezaobilaznu tekstualnu dokumentaciju): prisutniji od stoičkog svemira sila, bili bi u Leonarda trenuci stupnjevitog aristotelovskog svemira u kretanju.¹⁰ Uz napomenu da takvom Aristotelu prethodi više puta spomenut Platonov *Timej*, a ovome pred-sokratovci, i da se stupnjevanje tiče počela, a ne transcendentalnog stepeništa (kakvo u aristotelovsko-ptolomejskom spoju sa skolastikom pruža na pr. Dante u *Božanstvenoj komediji*), suočavamo se s Vincije-

vom, možda ključnom, maksimum: *Il moto è causa d'ogni vita* (Tr 36 v., H 141 r.).¹¹ Nas, dakako, zaokuplja valjanost te misli kao putokaza *unutar* djela. Jednina (zajedničkog) kretanja održiva je tek na razdaljini; tekstualno uprimjerenje traži upotrebu množine, čime odmah raste broj središta i mogućih perspektiva.

Najjednostavniji oblik kretanja uvelike ovisi o likovnom doživljaju, odnosno odredištu. Opis zamišljene slikarske kompozicije, protivno prvom dojmu, i te kako zadire u pitanje optike. Predodžba onoga što se oku nudi istovremeno i, kao takvo, može biti sadržano u jednoj vidnoj piramidi, »prijevodom« na verbalno postaje kretanje u slijedu. Nanižane scene, poput onih što se preporučuju za figuraciju bitke (*Modo di figurare una battaglia*; Ash I 31 r., 30 r.), oživljavaju predikativnom mijenom: sastavno (ponavljani imperativ ili autoimperativ *farai* i »objektivniji« futuri kao *parirà, parrà, vederassi*), pogodbeno (*vedresti, potresti vedere, potrebbesi vedere*, u analognom odmaku prema trećem licu promatrača, iako bezličnog) i rastavno (*non fare*, izlazeći na stanovit način iz okvira slike). Dok u rečenom primjeru predikati djeluju kao regulativ između likovno uključenog, uključivog i isključenog, oni u opisu oluje (*Come si de' figurare una fortuna*; Ash I 21 r.) zadržavaju istu funkciju, ali u obrnutom pravcu: od uključivog prema uključenom, naime od pogodbenog načina (*Se vòl figurare*) preko vremenskih i namjernih odlaganja (*quando, per ben figurare, farai in prima*) do nepokolebljivog nagovora ili uvjerenja (*farai*). Paralelnu dinamiku slikovnog prije likovnog) predočavanja bitke i oluje namjerno smo zapostavili; zabilježiti ćemo da je verbalno kretanje protusmjerno, premda je riječ o dva dodirna teksta (s obzirom na karakter uputa i isto odredište). Postupci ni u toj rubrici nisu iscrpljeni. U nekima od svojih brojnih opisa potopa (zadržat ćemo se samo na Atl 155 r.c, 354 v.b i W 12665 v; ovaj posljednji naslovljen *Diluvio e sua dimostrazione in pittura*) Leonardo bira treću mogućnost: uklanja posredništvo slikara i izravno govori o učinku djela: nevidljivi je gledatelj suočen s vizijom (početni i ponavljani imperfekt *vedeasi* ili *vedevasi*, u sva tri teksta), a opis se nastavlja u pripovjedačkom tonu (dugim imperfektivnim radnjama koje semantički obilježavaju sudar, miješanje, nestajanje, rasap, jauk i sl.). *Vec* se zbivalo ono što se na slici tek ima zbiti; budućnost se uobličava kao prošlost, a potop možda najavljuje apokalipsu.

Preuzimajući u proširenom (dakle gotovo prenesenom) značenju jedan fizikalni topos, reći ćemo da je Leonardo autor izuzetno prijemljiv na svaki zakretni moment, bilo da je u pitanju raščlanjenje teksta, permutacija ili cikličko gibanje u doslovnome smislu.¹² Kako se jedan te isti subjekt umnožava, ponirući u svoju vlastitost, pokazuje (vjerojatno najuvjerljivije) ritmizirano razmatranje o vodi u *Arundelovu manu-skriptu* (57 r.):

E così, quando acra e quando forte, quando prusca e quando amara, quando dolce e quando grossa o sottile, quando dannosa o pestifera si vede, quando salutifera o tosculente. Onde diren che 'n tante nature si trasmuta, quanto son vari i lochi donde passa. E come lo specchio si trasmuta nel colore del suo obbietto, così questo si trasmuta nella

*natura del loco donde passa. Salutifera, dannosa, solutiva, stizia, sulfurea, salsa, sanguigna, malinconica, fremmatica, collerica; rossa, gialla, verde, nera, azzurra, untuosa, grassa, magra. Quando apprende il foco, quando lo spegne; calda, fredda; quando leva o pone, quando cava o alza, quando ruina o stabilisce, quando riempie o vota, quando s'innalza o profonda, quando corre o si quieti; quando di vita o morte è causa, quando di generazione o privazione, quando nutrica e quando il contrario, quando salata o disipita; quando con gran diluvi le ampie valli sommerge.*¹³

Izabrani odlomak jezgrovito približava otprilike tri do četiri puta opširniji tekst na istom listu. Voda se preciznom terminologijom »izlijeva« u svoje atribute i predikate (nosioce slika, okusa i psiholoških stanja). Njihovu raznolikost mijenu (vidi ponavljani glagol *tra[n]smutare*) prati — kao kontrapunkt — ritmička postojanost vremenskog veznika (*quando*), koji međutim, suprotstavljan sebi, izražava niz *različitih* prigoda (nakon prethodnog upiranja u prisutnost subjekta ponavljanjem načinskog priloga *così* i pokaznog pridjeva, u nas zamjenice, *questa*, koji združeni ostavljaju trag i u citiranom pasusu: (*così questa*); u nastavku teksta vremenski se veznik zadržava (*quando* još gotovo dvadeset puta), ali s postepenim sintaktičkim uspoređenjem, do poredbe, širih slika i posljednjeg načina (*così*) koji preuzima i asocijativno odvodi subjekt u nova, zamisliva stanja. Fluidnu sintaksu zacijelo nadahnjuju subjekti u prirodi neuhvatljivi (poput vode i — također predikativno razgranate — sile; A 34 v.), ali Leonardo — premda omeđenijim slikama odnosno značenjskim odsječcima — razlaže i one subjekte koji označavaju kruto agregatno stanje. Sol se dijeli na oznake mjesta (G 48 v., 49 r.), lan na oznake svrhe (L 72 v.), a volovska koža na oznake načina (K₃ 81 r.). (Ova potonja štoviša, premda mrtva, »oživljava« u datim uvjetima promjenom dimenzija).

Nipošto manju raznolikost pružaju primjeri permutacije. Upadaju u oči barem tri tipa: atributivno-predikativna permutacija (istog subjekta), bi-subjektina (odnosno objektina) i poli-subjektina. Ilustrirat ćemo prvi slučaj poznatim opisom morske nemani (Atl 265 r.a);

O quante volte fusti tu veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, e con grave e superbo andamento!

E spesse volte eri veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando infra le marine acque, e col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna quelle vincere e soprafare!

*O quante volte fusti tu veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna, quelle vincere e soprafare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque e con superbo e grave andamento!*¹⁴

U prvom segmentu subjekt je lišen aktivnog predikata; jedina (dovršena) radnja pripada oku promatrača; prevladava usklik čuđenja (*o quante volte*) nad dimenzijama prostora (*gonfiato e grande oceano*) i atributima nemani (četiri puta naglašenim ispred imenice: *setoluto, nero, grave, superbo*), hiperbolično poredene s planinom. Drugi segment

pospješuje kretanje (uz neprimjetnu imeničku zamjenu: *moto* umjesto *andamento*) uvođenjem triju novih predikata (*gir, vincere, soprafare*) koji infinitivnim nadovezivanjem i produljenjem (uz jedan gerundiv za minimalno gibanje u širinu, *volteggiando*) lome sintaktičku kompaktnost atributa; prostor je proširen sinonimijskom varijacijom (*infra l'onde... infra le marine acque*), a početni usklik ublažen kopulom (*e spesse volte*) i imperfektom (*eri veduto*). Treći segment zadržava uvedene predikate, ali uz ekspresivnu zamjenu (*solcare* umjesto *gir*), preuzima početne stileme prvog segmenta (utvrđujući time izuzetnost pojave), ali obrće redoslijed posljednjih atributa (*superbo e grave*, kao u drugom segmentu, umjesto *grave e superbo*). Očito, Vinci vrlo vješto izbjegava mehaničko ponavljanje oko paradigatske osi: oceana, hrpta, planine. Bacimo li pogled na sličan motiv u proširenom kontekstu (*O quante volte furono vedute le impaurite schiere de' dalfini...; Ar 156 r.*), ne možemo, uz netom uočenu unutrašnju pretvorbu, ne zapaziti i vanjsku (polu)kružnu, na relaciji život–smrt (konkretnije: jata dupina–vrijeme–fosil), koja se uklapa u jednu od idućih konstanti.

Primjeri bi-subjektne i bi-objektne permutacije podsjećaju katkada na postupke Leonardova spomenutog dualizma; novost leži u tome što elementi ranije promatrani u stanju ravnoteže međusobno mijenjaju mjesta ili jedan od njih iznenada prevagne, istiskivanjem drugog, odnosno upadom na njegovo područje: *Porterassi neve di state, ne' lochi caldi, tolta dall'alte cime de'monti, e si lascerà cadere nelle feste delle piazze, nel tempo della state (VU 14 r.)*.¹⁵ Takva je permutacija eliptična, jer joj nedostaje reciprocitet (protupomak ljeta u »kompetenciju« zime), i meta-jezična, ako progovara slikom. Gotovo za uzvrat, isti subjekt može se »opipljivo« odvojiti (ne raščlaniti) vizualnim učinkom na dvije različito obojene pozadine (drugi primjer sa snijegom; *Traktat II, 227*).¹⁶ Onkraj učestale simetrije, moguće je spoznajno napredovanje, u toliko što posljedice permutacije nisu uvijek iste, kao na pr. na području genetike: *Li neri non son causati dal sole in Etiopia; perché se 'l nero ingravida la nera in Ischia, essa partorisce nero, e se 'l nero ingravida la bianca, essa partorisce bigio, e questo mostra che la semenza della madre ha potenza nell'embrione eguale alla semenza del padre (An C III 8 v.)*.¹⁷ Uz Vincijevo pobijanje danas naivnog tumačenja pigmentacije kože, valja istaći ravnopravnost — u Renesansi zacijelo bez presedana, a za antologičare još uvijek odviše antikolonijalnu — kojom Leonardo promatra miješanje rasa. (Zamjena svega sa svime — uvijek u granicama iskustvene motiviranosti — predstavlja, na stanovit način, produbljenje poredbe svega sa svime).

Primjer poli-subjektne permutacije, što ga donosimo, zanimljiviji je sa stilističkog no sa semantičkog stajališta. Povod je nedvojbeno znanstven, ali domet postupka iskušava granice koje bi mu nametnulo površno razvrstavanje:

*Saette e corde equali hanno equali archi.
Saette e archi equali hanno equali corde.
Corde e saette equali hanno equali archi.
Corde e archi equali hanno equali saette.*

Archi e saette equali hanno equali corde.

Archi e corde equali hanno equali saette (Atl 136 r.a).¹⁸

Dvije zadane vrijednosti određuju treću. Posve je sigurno da su autora ponijele riječi mimo nužnog dokazivanja; tri kombinacije umjesto šest mogućih, bile bi posve dovoljne da potkrijepe tvrdnju. Inverzija elemenata u dubletima isključivo je verbalnoga karaktera (*saette e corde* izražava isto što i *corde e saette* i sl.) i, kao takva, znanstveno izlišna. No permutacija je provedena do kraja.

U postupak cikličnosti možda najbolje uvodi jedna Anaksagorina misao što je Leonardo zapisuje u *Atlantskome manuskriptu* (385 v.c): *Anassagora: Ogni cosa vien da ogni cosa, e d'ogni cosa si fa ogni cosa, e ogni cosa torna in ogni cosa, perché ciò ch'è nelli elementi è fatto da essi elementi.*¹⁹ Metereologija, geologija, mineralogija, biologija i fiziologija predstavljaju oblasti najučestalijih, premda ne i jedinih, mijena. Prelaženje jednog elementa u drugi može se u tekstu polučiti popisom, neopazice »zakrivljenim«; tek u zaključku postaje jasno da su se dvije krajnje točke spojile i da je, u stvari, opisan krug:

Scrivi come li nugoli si compongano e come si risolvano, e che causa leva li vapori dell'acqua dalla terra infra l'aria, e la causa delle nebbie e dell'aria ingrossata, e perché si mostra più azzurra e meno azzurra una volta che un'altra; e così scrivi le regioni dell'aria e la causa delle nevi e delle grandini, e del ristignersi l'acqua e farsi dura in diaccio e del creare per l'aria nuove figure di neve e alli alberi nuove figure di foglie ne' paesi freddi, e per li sassi diaccioli, e di brina comporre nuove figure d'erbe con varie foglie, quasi facendo tal brina come s'ella fussi rugiada, disposta a nutrire e comporre le predette foglie (F 35 r.).²⁰

Analognu semantičku orbitu, od isparavanja do povratne vode, nalazimo u jednoj od Vincijevih priča:

Trovandosi l'acqua nel superbo mare suo elemento, le venne voglia di montare sopra l'aria; e confortata dal foco elemento, elevatasi in sottile vapore, quasi pareva della sirtigliezza dell'aria; e montata in alto, giunse infra l'aria più sottile e fredda, dove fu abbandonata dal foco. E piccoli granicoli, sendo ristretti, già s'uniscano e fannosi pesanti; ove cadendo, la superbia si converte in fuga e cade del cielo; onde poi fu beuta dalla secca terra, dove lungo tempo incarcerata fe' penitenzia del suo peccato (Fo III 2 r.).²¹

U prvom citiranom tekstu nalaže se ljudskom subjektu znanstveno motrenje (*scrivi, e così scrivi*) na istoj nepristranoj razdaljini od objekta izabranih iz ciklusa (i stoga međusobno povezanih); pažnju, ubrzo književnu, privlače način i uzrok njihova nastanka (*come, perché, triput la causa*), odnosno nepredvidljivost oblika (*triput nuove figure*) što ih stvara (*creare, comporre*) neiscrpna priroda. No književnim bi se mogao smatrati i sam poziv na pisanje ili, kako bismo danas rekli, pisanje o pisanju. Uvjerljivosti etičke poruke u drugom tekstu pridonosi poništenje odstojanja; subjekt je samo počelo koje mora zadržati integritet da bi »osjetilo« promjenu. Objekti, razlučeni u prethodnom

primjeru, svode se na mjesta ili faze prolaza; naglasak je na opoziciji između subjekta svečano imenovanog (*trovandosi l'acqua*) i poslije gotovo izgubljenog (do prepoznatljivosti jedino u participiju), između aktivne i pasivne radnje (*le venne voglia* prema prijelomnoj točki *fu abbandonata* i daljnjem silasku *fu beuta*), kao i između atributa polazišta i (neželjenog) odredišta (*superbo mare* prema *secca terra*); i leksički i sintaktički preteže (nad uzlaskom) težina antropomorfnih posljedica (*incarcerata, penitenzia, peccato*). Da je riječ o ciklusu, potvrđuje nam tekst (ne samo vanjsko iskustvo): naime znanstveni prezent (to što se dogodilo stalno se događa), kao sintaktička zagrada uveden u pripovjedačku prošlost.

Kako to da pored stilskog dualizma i permutacijskog i kružnog policentrizma Leonardo nalazi smisla i prostora za *pravocrtno* gibanje? Jedno od obrazloženja predočava Aristotel, kao vjerojatan izvor: za razliku od cikličnosti putanja, elemenata, godišnjih doba, života i smrti u prirodi (kojima se ne mijenja suština ni specifični identitet, već jedino brojčani odnos), pojedinačna živa bića (čija se suština s njima rađa, pa može i ne postojati) razvijaju se nepovratno (*O rađanju i trošenju* II, 338a–338b). Drugo rješenje proizlazi iz Vincijevih spisa: čovjeku ne polazi za rukom da, oponašajući čudesnu pravednost (zapravo ravnomjernost) prvog pokretača (*O mirabile giustizia di te, primo motore...*; A 24 r.), ostvari sa svoje strane vječno gibanje; *perpetuum mobile* (u Leonardovo doba '*rota perpetua*') doživljava iz autorova pera barem tri žestoka napada (kao zamisao ravna besmislenom traženju zlata; A 22 v., *Fo II*, 92 v., *Madrid I*, unutrašnja str. stražnjih korica). Na čovjeku je da se potvrdi kao pojedinac u svojoj *jedinstvenosti*, odnosno kao vrsta u svojem *utopijskom produženju*. Otvoreni popis, gradacija i himna (upućena odredištu izvan neposrednog dohvata) najprimjetljiviji su stilski postupci kojima se uobličava takva mentalna perspektiva. Utvrdit ćemo, ponavljajući i dopunjujući, da upravo geometrijsku tipologiju Leonardovih tekstualnih mikrostruktura tvore: raspršene točke (aspekti), paralelni pravci (planovi), krugovi (ciklusi) i, evo, pravac iscrtkan prema (relativnoj) beskonačnosti.

Otvoreni popis nadaje se oku kao prva prigoda za otklon; ono vrši svoj izbor, ne poštujući pravila cikličke prirode: *Sono li alheri infra loro i' nelle campagne di varie nature di verde, imperoché alcuno negreggia, come abeti, pini, cipressi, lauri, bussi e simili; alcuni gialleggia, come sono e noci e peri, vite e verdure giovani; alcuni gialleggiano con oscurità, come castagni, roveri e simili; alcuni rosseggiano inver l'autunno, come sorbi, melagrani, viti e ciriegi; alcuni biancheggiano, come salci, olivi, canne i simili* (Ar 114 v.).²² Povučen je samo dio pravca; on je mogao vidljivo započeti prije i nastaviti se onkraj ispisanog teksta; u tome i leži njegovo konotativno produženje prema paleti neimenovanog drveća. Posve je shvatljivo što u Vincijev opus semantički ulazi linearna geometrija svjetlosti: *Passano li razzi solari per la fredda regione del l'aria e non mutan natura; passan per vetri pieni d'acqua fredda e non mancano di lor natura; e per qualunque loco trasparente essi passano, elli è come s'elli penetrassino altrettanta aria* (F 86 r.).²³ Stilsku

okosnicu teksta sačinjavaju glagoli (triput *passare* i jednom *penetrare* kao oznaka smjera, negativno *mutare* i *mancare* kao potvrda nepromjenljivosti) i ne manje probojni prijedlog (triput *per* za prolazanje kroz mjesto); ponovljeni prezent izriče vječnost, a konjuktivi odolijevanje u hipotetičnom prostoru; postojanosti uzora svakako pridonosi i izvanvremenska čistoća dehumaniziranih slika u kojima hladna prozirnost zamjenjuje iščezlu toplinu boja. I oko i svjetlosna zraka sadržani su u samom naslovu jednog od najefektnijih primjera za gradaciju, što ih pruža Vincijevo djelo:

Come l'occhio e 'l razzo del sole e la mente sono i più veloci moti che sieno.

Il sole, immediate che li appare all'oriente, subito discorre co' li sua radi all'occidente, i quali sono composti di tre potenzie spirituali, cioè splendore, calore e la spezie della forma della loro cagione.

L'occhio, subito ch'è aperto, vede tutte le stelle del nostro emisferio.

La mente salta 'n uno attimo dall'oriente all'occidente; e tutte l'alt[r]e cose spirituali sono di gran lunga dissimile per velocità a queste (Atl 204 v.a).²⁴

Uzlazom od svjetlosti prema brzini vida i uma dosiže se ujedno i granična ljudska sposobnost za savladavanjem prostora-vremena; dok prostor u tekstu iskazuju slike, vrijeme je neprimjetnije objedinjeno priloškim oznakama i predikatima kojima se stupnjevito prenose tri subjekta.

S obzirom na vrstu, dvojaki su objektivni kojima teži Leonardova himna: vrlo udaljeni ili u razvoju, odnosno (pobliže) svemirski ili ljudski. Reklo bi se da su nekim »himničkim« maksimama najavljena oba spomenuta tipa: *Non si volta chi a stella è fisso* (W 12282 r.); *La vita bene spesa lunga è* (Tr 34 r.).²⁵ Neprijemljiv na poznati Platonov savjet iz X knjige *Republike* (607a) — pjevati himne boštva i izricati hvale časnim ljudima — Vinci se u *Pohvali suncu* rječito okomljuje na samozadovoljno obožavanje (za)danih idola: *Ma io vorrei avere vocaboli che mi servissino a biasimare quelli che vòllon laldare più lo adorare li omini che tal sole, non vedendo nell'universo corpo di maggiore magnitudine e virtù di quello. [...] e certo costoro che han voluto adorare omini per iddei, come Giove, Saturno, Marte e simili, han fatto grandissimo errore, vedendo che ancora che l'omo fussi grande quanto il nostro mondo, che parrebbe simile a una minima stella, la qual pare un punto nell'universo ...* (F 4 v.).²⁶ Reklo bi se da na prešutan zahtjev »idealne« države Leonardo odgovara raščlanjenim nacrtom ostvarivog čovjeka. Dolje grad budućnosti, gore let, a između njih novi jezici u nastajanju. Prodom vlastitog djela u prostor i njegovim tragom u vremenu produžuje se ljudski subjekt u oba smjera:

Del monte che tiene il nome del grande uccello piglierà il volo il famoso uccello ch'empierà il mondo di sua gran fama. //

Piglierà il primo volo il grande uccello, sopra del dosso del suo magno Cècero, e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture, e gloria eterna al nido dove nacque (VU 18 v., unutrašnja str. stražnjih korica).²⁷

U konkretnom slučaju uključuje se u himnu jedna čista metafora, naime zamjena letjelice pticom, kao i daljnje nominalno podvostručenje ptice toponimom (*Monte Cècero* = Labuđe brdo). Kao da figura, slika i ime, specifičnim međusobnim odnosom, pretskazuju nadovezivanje leta na let. Prvim otisnućem i utanačenjem mjesta utvrđena je jedinstvenost pothvata, dok se njegov ponavljani učinak polučuje jekom istih ili preinačenih stilema, što se razliježu prema pojačanim ili čak superlativnim značenjima.

Pjesničko je u Leonardovoj himni, i ne samo u himni, nepresušno odašiljanje želje. Svjetlost u svemiru i ugled na Zemlji privlačni su i bježni objektivi na izmaku našega kritičkog napora da se savlada opus. Pravocrtno kretanje zaključuje tipologiju; kronologija, dijelom potvrđna (u toliko što navedeni primjeri takvoga kretanja najvećim dijelom premašuju godinu 1500), ipak upućuje i na održivost prije spominjanih postupaka i na uvjerenje da u Vincija gotovo uvijek sve već jest ili da ponovo može biti.²⁸ Nije li sjaj, u doslovnom i prenesenom značenju, meta himničkog uzleta, izražen već znatno ranijom alegorijom čudesne egzotične ptice u *Bestijariju*? *Lumerpa: Fama. / Questa nasce nell'Asia maggiore, e splende sì forte che toglie le sue ombre, e morendo non perde esso lume, e mai li cade più le penne, e la penna che si spicca più non luce* (*H* 12 v.).²⁹ Uz paralelizam sa slavom (istaknut u naslovu), postoji i drugi skriveniji, ali također neporeciv, sa suncem: ono i žar-ptica jedini su u Leonardovu opusu lišeni sjene. Kraj traganja za Vincijevim mentalnim konstantama — posredstvom tekstualnih struktura — vodi nas, još jednom, do presjecišta znanosti i bajke, empirijske kombinatorike i književnog naslijeđa, Renesanse i tragova Srednjeg vijeka. No, onkraj učestalih i osjetljivih prijelaza, povijesni pomak zacijelo leži i u tome što opus više ne »sabire« izvanjska transcendencija, već ga *rasprostranjuje* njegova unutrašnja geometrija: kao bitno novo konstitutivno načelo.

BILJEŠKE

1 R. Barthes, *Uvod u strukturalnu analizu kazivanja* (prevela V. Machiedo), »Dubrovnik«, br. 1, 1969, str. 11—44; U. Eco, *Le situazioni di gioco e l'intreccio come 'partita' in Fleming*, u *I metodi attuali della critica in Italia*, cit. izd., str. 388—392; T. Todorov, *Struttura della novella del Decameron* (preveo J. Robaey), u *Letteratura e strutturalismo* (uredio L. Rosiello), Zanichelli, Bologna, 1974, str. 132—139.

2 P. Valéry, *Introduction à la méthode de L. de V.* cit. izd., str. 24; G. Fumagalli, *Leonardo prosatore*, cit. izd., str. 34.

3 »Motriš li otok okružen valima prepunim sunčeva oblića, prividjet će ti se jedna od Mjesečevih mrlja okružena površjem blistavila«.

4 Vrijedi zabilježiti slučaj dojmovnog paralelizma između osjećaja i osjeta, odnosno vremena i prostora: *Il giudizio nostro non giudica le cose fatte in varie distanze di tempo nelle debite e proprie lor distanze, perché molte cose passate di molti anni parranno propinque e vicine al presente, e molte cose vicine parranno antiche, insieme coll'antichità della nostra gioventù; e così fa l'occhio infra le cose distanti, che per essere alluminate dal sole paiano vicine all'occhio, e molte cose vicine paiano distanti* (»Naš sud ne prosuđuje stvari, urađene na različitim vremenskim daljinama, na daljinama njima dužnim i svojstvenim, jerbo mnoge stvari minule prije mnogo ljeta učinit će se bliske i susjedne sadašnjosti, a mnoge stvari bliske učinit će se davne, zajedno s davninom naše mladosti; tako i oko postupa između udaljenih stvari, koje stoga što su suncem obasjane čine se bliske oku, a mnoge stvari bliske čine se udaljene«; *Atl* 29 v. a).

5 »A taj starac, nekoliko sati prije smrti, reče mi da je prevalio sto ljeta i da ne osjeća nikakva nedostatka u tijelu, izim slaboće; i tako sjedeći na jednoj postelji u bolnici Santa Maria Nova u Firenci, nit makavši se ili znaka davši da ga je išta zadesilo, preminu.

A ja izvrših nad njim paranje da vidim uzrok tako blagoj smrti: i nadoh da je žice minulo zbog oskudice krvi i žile koja hrani srce i druge donje udove, a te nadoh vrlo jalovima, iznemoglama i sušastima; koje paranje opisah vrlo marno i neobičnom lakoćom, budući on bijaše lišen sala i kapljevine, što veoma priječe znanje o dijelovima.

Drugo paranje izvrših nad dvogodišnjim muškim, u kojeg nadoh sve protivno onom u rečenog starca.

Starci koji žive u zdravlju, umiru zbog neishranjenosti. A to se zbiva, jerbo je sve uži prolaz kroz opornjačke žile, zbog kožnog odebljanja tih žila, susljedice sve do kapilara, što se prve posvema zatvore; i stoga biva da se stari više boje studeni no mladi i da je u onijeh što su vrlo stari koža boje drveta ili suha kestenja, budući je ta koža gotovo posvema lišena hrane.

A ta opna od žila u čovjeka je kao u naranača, kojima što više deblja kora i smanjuje se jezgra, to više stare. A kažeš li da debljanje krvi ne prolazi kroza žile, to nije istina, jerbo krv ne deblja u žilama, budući neprestance umire i obnavlja se«.

(Jedan od mogućih izvora: po Aristotelu, napor isušuje i starost je, stoga, suha; *O duljini i kratkoći života*, V, 466 b).

6 »Čovjek. Opis čovjeka, u kojem su sadržani oni regbi slične vrste kao: pavijan, majmun i slični, a tih je mnogo«.

7 »Orah. / Orah pokazujuć ponad ceste putnicima izobilje svojih plodova, svatko ga kamenovaše«. Zadržavamo u prijevodu nepravilnost izvornika; uporaba gerundiva zahtijevala bi isti subjekt u zavisnoj i glavnoj rečenici; s druge strane, gerundiv je višeznačan, u toliko što obuhvaća nekoliko zavisnih odnosa (uzročni, vremenski, posljedični). Bilo bi lako prevesti glavnu rečenicu pasivom (»od svakoga bi kamenovan«), ali je potrebno zadržati i paralelizam aktivnih radnji. Otpada eventualno simbolično značenje oraha; gotovo istu paraboličnu poruku izražava Vinci u druge dvije priče na istom listu, čiji su protagonisti cedar i smokva.

8 »Na svakoj se točki može izvršiti razdioba na dvije polukugle«.

9 »O pilarima. / Bit će ih mnogo koji će se micati jedan suproti drugome, držeć u ruci oštro gvožđe. Ti neće sebi međusobno nauditi ničim doli umorom, jerbo, koliko se jedan bude zalijetao naprijed, toliko će drugi uzmicati nazad; no jao onom tko se stavi među njih, jerbo će na koncu ostati sasječen na komade«.

10 K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, cit. izd., str. 94.

11 »Kretanje je uzrok svakom životu«.

12 Valja razlučiti dinamično strukturiranje teksta od autorove paralelne semantičke pozornosti na učinke i uzroke. Zakretanje (u takvim dopunskim primjerima) može ovisiti o neprimjetnom povodu, kao što je pomak kormila, ptičjega krila ili repa, a i sama Zemlja ponaša se kao krajnje osjetljivo kretalo: *La terra è mossa dal suo sito dal peso di un piccolo uccel che sopra di lei si posi. / La superficie della sfera dell'acqua è mossa da una piccola gocciola d'acqua che in quella discenda* (»Zemlju pomakne s mjesta težina sitne ptice što na nju sleti. / Površje vodene kugle pomakne sitna kap što u nju slazi«; *Ar* 19 r.). U jednoj jedinoj rečenici Vinci bilježi, nadalje, centrifugalno gibanje kojim se ostvaruje (predmontaleovsko) pročišćenje »iznutra«: *Tutte le cose che infra mare son lasciate libere, il mare le gitta alli sua liti* (»Sve predmete što sred mora slobodno plutaju, more hiće na svoja žala«; *Madrid II* 126 r.). Najzad, vertikalna usmjerenost počela navodi Leonarda na pretapanje fizikalnog pitanja u metafizičko bez odgovora: *Guarda il lume e considera la sua bellezza; batti l'occhio, e riguardalo; ciò che di lui tu vedi prima non era, e ciò che di lui era più non è. / Chi è quel che lo rifà, se 'l fattore al continuo more?* (»Gledaj svijeću i mni o njenoj krasoti; trepni okom i opet je pogledaj; toga što od nje vidiš, prije ne bijaše, a toga što od nje bijaše, više nije. / Tko je onda prečinja, ako činitelj ne-prestance mre?«; *F* 49 v.).

13 »I tako, kad se jetka i kada ljuta, kad se žestoka i kada žuhka, kad se slatka i kada krupna il tanušna, kad se škodljiva il kužna vidi, kad ljekonosna il otrovita. Stoga ćemo rijet da se u toliko priroda mijenja, koliko su različna mjesta gdje protječe. I kao što se zrcalo mijenja u boju svog predmeta, tako se i ona mijenja u prirodu mjesta gdje protječe. Ljekonosna, škodljiva, rastopiva, stezljiva, sumporna, slana, toplokrvna, sjetna, hladnokrvna, gnjevna; crvena, žuta, zelena, crna, plava, masna, tovná, mršava. Kad nažiga vatru, kad je gasi; vrela, studena; kad skida il polaže, kad dube il uzdiže, kad ruši il utemeljuje, kad puni il prazni, kad raste il sručuje se, kad hita il miruje; kad je životu il smrti uzrok, kad radanju il nestašici, kad goji a kad protivno, kad slana il bljutava; kad silnim povodnjima prostrane doline potapa«.

U manuskriptu *I* (72 v. i r., 71 v.) Leonardo opisno definira dvadesetak pojmova vezanih uz vodu da bi bez predaha prešao u gusti slijed od sedamdesetak riječi (uglavnom glagolskih imenica) koje označavaju njene radnje. Na drugom listu istog manuskripta (83 v.) nižu se djelovanja vode u obliku litanije ritmizirane mjesnim anaforama (*dove, sotto*). Jedno razmatranje o težini vode (*Del peso dell'acqua*; *Ar* 266 v.) odvija se, međutim, u znaku alternativa i hipoteza. Vrlo sličan postupak (tri alternative, razrađene upitno-pogodbeno, od kojih treća pobijena a prve dvije otvorene) obilježava i jedan »ontički« pristup početlu (*K*₁ 101 v.): *L'acqua che pel fiume si muove, o ell'è chiamata o ell'è cacciata o ella si move da sé. S'ella è chiamata, o vo' dire addimandata, qual è esso addimandatore? S'ella è cacciata, che è quel che la caccia? S'ella si move da sé, ella mostra d'aver discorso, il che nelli corpi di continua mutazion di forma è impossibile avere discorso, perché in tal corpi non è giudizio* (»Voda što se rijekom kreće, il je ona zvana il je ona gonjena il se ona kreće oda se. Ako je ona zvana, hoću rijet tražena, tko je njen potraživalac? Ako je ona gonjena, tko je to goni? Ako se ona kreće oda se, ona očito rasuđuje, dočim je tijelima u neprestanoj mijeni oblika nemoguće rasuđivati, jerbo u tim tijelima nema mišljenja«). Koliki je obujam Leonardovih tekstova na istu temu pokazuje (mimo kompilacije

kakvu predstavlja traktat *O kretanju i mjeri vode*) samo podatak iz *Leicestero-
rova rukopisa* (26 v.): *In queste 8 carte è 730 conclusioni d'acque* »Na
ovih 8 strana nalazi se 730 zaključaka o vodama«).

14 »Oh koliko puta bje ti viđen međ valima nabujalog i golemog oceana,
čekinjava i crna hrpta, poput planine, i dična i ohola vladanja!

I često bijaše ti viđen međ valima nabujalog i golemog oceana, i ohola
i dična giba kako brazdiš premećuć se međ morskim vodama, i čekinjava i
crna hrpta, poput planine, kako ih pobjeđuješ i nadilaziš!

Oh koliko puta bje ti viđen međ valima nabujalog i golemog oceana,
poput planine, kako ih pobjeđuješ i nadilaziš, i čekinjava i crna hrpta kako
siječeš morske vale, i ohola i dična vladanja!«.

Infinitivi iz izvornika prevedeni su načinskim rečenicama; *andamento* je
i »vladanje« i »držanje« i »kretanje«, no odlučili smo se ipak za prvu mo-
gućnost.

(Podsjeća ponešto na Leonarda Ariostova oktava o susretu s kitom:
Veggiamo una balena...; *Mahniti Orlando*, VI, 37).

15 »Prenijet će se snijeg ljeti u tople krajeve, skinut s visokih planinskih
vrhunaca, i pustit će se da pada za svetkovina po trgovima, u ljetno doba«.

16 Pravilni primjeri dvosmjerne (bi-subjektne) permutacije dakako su naj-
češći. Zamjena mjesta u pričama obično je nasilna za biljku ili životinju
čija sigurnost ili oholost (u odnosu na prezrenu tuđu sudbinu) biva kažnje-
na istom mjerom. (U biti isto načelo kao Danteov *contrappasso*). No zadržat
ćemo se radije na refleksivno-voljnom pokušaju permutacijskog »baratanja«
ljudskom egzistencijom: *O dormiente, che cosa è sonno? Il sonno ha similitu-
dine colla morte. O perché non fai adunque tale opera, che dopo la morte
tu abbi similitudine di perfetto vivo, che vivendo farsì col sonno simile ai
tristi morti* («O spavaču, što li je san? San je nalik na smrt. Oh zašto dakle
ne izvedeš takvo djelo, da poslije smrti budeš nalik na savršenog živog
[čovjeka], ko što živč bivaš sa snom sličan tužnijem mrtvacima?»; *Atl* 76
v.a). Nemoguće je ne pomisliti na, oko stoljeće i po kasniju, Calderonovu
dramu *Život je san*, premda »djelo« o kojem govori Leonardo izražava hti-
jenje, onkraj zatečenosti, i kao takvo »pronađenim vremenom« želi nadvla-
dati smrt.

17 »Crnce ne uzrokuje sunce u Etiopiji; jerbo ako Crnac oplodi Crnkinju
u Skitiji, ona rađa Crnca, a ako Crnac oplodi Bjelkinju, ona rađa Pepe-
ljastog, a tjem se očituje da sjeme majke ima u zametku moć ravnu sje-
menu oca«.

18 »Jednake strijele i užad imaju jednake lukove.

Jednake strijele i lukovi imaju jednaku užad.

Jednaka užad i strijele imaju jednake lukove.

Jednaka užad i lukovi imaju jednake strijele.

Jednaki lukovi i strijele imaju jednaku užad.

Jednaki lukovi i užad imaju jednake strijele«.

19 »Anaksagora: sve proizlazi iz svega i iz svega postaje sve i sve se vraća
svemu, jerbo što je u počelima, stvoreno je od tih počela«.

(Otpada — provjerom — naša početna sumnja da je misao preuzeta iz
Životá i misli glasovitih filozofa Diogena Laercija, u prvi mah najvjerojatni-
jeg izvora s oba popisa Leonardovih knjiga).

20 »Opiši kako se oblaci sastavljaju i razilaze, i koji uzrok podiže vodenu
paru sa zemlje između zraka, i uzrok magli i zgusnutome zraku, i zašto se ka-
že više ili manje plavičast u ovoj no u onoj prigodi; i tako opiši predjele
zraka i uzrok snjegovima i tučama, i stezanje vode i skrutnuće joj u led, i u

zraku stvaranje novih oblika snijega a na drveću novih oblika lišća u studenim krajevima, i po stijenju ledenjaka, i odinja sastavljanje novih oblika trava s raznolikim listovima, regbi da to inje postupa kao da je rosa, sklona da hrani i sastavlja rečene listove».

21 »Nalazeć se voda u oholome moru svojem počellu, prohtjede se njojzi da se popne iznad zraka; i ohrabrena počellom vatre, podigav se u sitnu paru, činilo joj se gotovo da dostiže rjetkoću zraka; i popev se u visiniu, pristignu do zraka najrjedeg i najstudenijeg, gdje bi napuštena od vatre. A sitna zrnca, budući su stegnuta, već se združuju i bivaju teška; odakle padajući, oholost se prometne u bijeg i pada sa neba; potom bi upijena od suhe zemlje, gdje zadugo utamničena okaja svoj grijeh».

Dajemo prednost tipologiji pred kronologijom; po vremenu nastanka tekstovi su obrnuto proporcionalni redosljedu kojim ih citiramo: *Forsterov manuskript III* 1490–1496, manuskript *F* 1508–1509. Uz neprimjetno ili naglašeno zatvaranje ciklusa, pribilježiti ćemo i slučaj u kojem se sintaktičko gibanje udvaja u protusmjernim ciklusima; ono biva zaključeno u zajedničkom »diralištu« ponovljenom rečenicom (koja iskazuje istu posljedicu): *Convertansi li elementi l'uno nell'altro, e quando l'aria si converte in acqua pel contatto ch'ell'ha colla sua fredda regione, allora essa attrae a sé con furia tutta la circostante aria, la quale con furia si move a riempere il loco evacuato della fuggita d'aria; e così si move successivamente l'una quantità dirieto all'altra, insino a tanto che hanno in parte equalato lo spazio donde tale aria si divide; e questo è il vento. / Ma se l'acqua si converte in aria, allora l'aria che prima occupava il sito dove discorre il predetto accrescimento, è necessario che con fuga e impeto dia loco alla nata aria, e questo è il vento* (»Pretvaraju se počela jedno u drugo, i kad se zrak pretvara u vodu zbog dodira njenog s njegovim studenim pojasom, tada ona silovito priteže sebi sav okolnji zrak, koji se silovito giba da ispuni mjesto ispražnjeno bjegstvom zraka; i tako se giba susljedice jedna količina za drugom, sve dokle nijesu dijelom izjednačile prostor otkud se taj zrak podijeli; a to je vjetar. / No ako se voda pretvara u zrak, tada zrak koji je prije zapremao položaj gdje struji rečeno uvećanje, nužno je da bijegom i žestinom stvori mjesto nastalome zraku, a to je vjetar«; *Atl* 169 r. a).

22 »Jesu stabla među sobom u poljima raznolika po naravi zelenila, stoga što se neko crni, kao jele, borovi, čempresi, lovori, šimširi i tome slično; neka se žute, kao što su orasi i kruške, loza i mlado povrće; neka se tmasto žute, kao kestenovi, hrastovi i tome slično; neka se crvene spram jeseni, kao oskoruše, šipci, trsje i trešnje; neka se bijele, kao vrbe, masline, trske i tome slično».

23 »Prolaze sunčane zrčke kroza studen pojas zraka i ne mijenjaju narav; prolaze kroza stakla puna studene vode i ne izdaju svoju narav; i kroz koje god prozirno mjesto one prolazile, isto je kao da prodiru kroz jošter toliko zraka».

24 »Kako se oko i zraka sunca i um giblju najbrže od svega.

Sunce, čim izađe s istoka, udilj potrči svojim zrakama put zapada, a te su sačinjene od triju netvarnih moći: naime sjaja, toplote i slika u obliku njihova uzroka.

Oko, čim se otvori, ugleda sve zvijezde naše polukugle.

Um skokne u trenu s istoka na zapad; a sve druge netvarne stvari na-daleko se razlikuju po brzini od tih».

Spirituale, u Leonarda, odgovara značenjima »netvaran« (ili »bestjele-san«) i »duhovan«; ovdje predlažemo prvu varijantu zbog opozicije prema tvarnom. (Danas bismo govorili o valnoj prirodi svjetlosti prema zrnastoj).

Um dovršava također jednu drugu svemirsku gradaciju (*la mente infra l'universo*; *H* 67 r.), ali uz naznačen *limes*: kao konačnom, nije mu dano da se rasprostire kroz beskonačno (*ma perché ell'è finita, non s'astende infra lo 'infinito*). Neopazice, hipoteza ograničava i Vincijevu pohvalu jezicima: *...e li medesimi linguaggi son sottoposti alla obblivione e son mortali come l'altre cose create; e se noi concederemo il nostro mondo essere eterno, noi diren tali linguaggi essere stati e ancora dovere essere d'infinita varietà, mediante l'infiniti secoli che nello infinito tempo si contengano, ecc* («...a sami su jezici podložni zaboravu i smrtni su poput inog što je stvoreno; a dopustimo li da je naš svijet vječan, rijet ćemo da su takvi jezici bili i još moraju biti beskonačno raznoliki, u beskonačnim stoljećima što ih beskonačno vrijeme sadrži, itd.»; *An B* 28 v.). Pravocrtno gibanje u Vincijevim tekstovima valja smatrati, upravo stoga, *relativno* ili *uvjetno* beskonačnim.

Pohvala oku koje obuhvaća svijet (dapače, dostupan svemir) izrečena je u *Traktatu* (I, 24) kao dokaz nadmoći slikara nad pjesnikom. Istina je da o ulozi oka i sunčevoj svjetlosti, odvojenoj od tvari, koja u trenu ispunja svijet od istoka do zapada, govori Ficino (*Sopra lo amore*, V, 4), ali je njegovo Sunce (kao i općenito u hermetizmu) samo posrednik nadređene duhovne moći.

25 »Ne okreće se tko je zvijezdi upravljen«; »Život dobro utrošen dugačak jest«. Završne su riječi pomno odabrane: particip u prvoj maksimi vodi prema dostupnom / nedostupnom (indirektnom) objektu; pomoćni glagol u drugoj i sintaktički djeluje na protegnuće subjekta. Nastućivanje beskonačnog može se zapaziti također u himničkom uznošenju prirodne pojave: *L'innumerabili simulacri, che dalle innumerabili onde del mare repretano dalli solari razzi in esse onde percossi, son causa di rendere continuato e larghissimo splendore sopra la superfizie del mare* («Nebrojene slike što iz nebrojenih morskih vala odsijevaju zbog sunčanih zraka u te vale udaranih, uzrok su neprekinutoj i veoma široj svjetloći polučenoj nad površjem mora»; *Ar* 94 v.). Od Fumagallijeve do Saitte i Lugaresija termin himna pojavljuje se u leonardističkim, ali uglavnom kao nerazrađena impresionistička natuknica.

26 »No ja bih želio posjedovati riječi, kako bi mi poslužile da kudim one koji hoće većma hvaliti štovanje ljudi no tog Sunca, ne videć u svemiru tijelo veličanstvenije i moćnije od njega. [...] i jamačno oni koji su htjeli štovati ljude kao bogove, kakvi su Jupiter, Saturn, Mars i slični, golemu su pogrešku počinili, buduć bi čovjek da je jošter velik kao taj naš svijet, naličio najsitnijoj zvijezdi, a ta se točkom kaže u svemiru...«.

27 »S brda koje nosi ime po velikoj ptici uzletjet će slavna ptica i pronijeti svijetom svoj dobar glas.

Uzletjet će po prvi put velika ptica iznad hrpta svog velikog Labuda i pronoseć svijetom zapanjenost, pronoseć svoj dobar glas kroza sva pisma i vječnu diku gnijezda gdje se rodi«.

Termin *scritture* pobuđuje i sakralne konotacije (*Sacra Scrittura* = Sveto pismo); vrlo je preuzetno, dakle, i samosvjesno s autorove strane, povjeriti mu svjedočanstvo o ljudskoj tvorevini. Primjećujemo usput, još jednom, naglasak na *pisanju*.

Za svoj pokus s letjelicom Leonardo, očito namjerno, izabire brdo simboličnog naziva kraj Florence; mimo (neprovjerljivog, ali zacijelo skromnijeg) stvarnog ishoda, tekstualni nacrt se unaprijed (i proročanski) »osigurava« budućim vremenom.

Vrijedi usporediti himnu letu s himnom gradu: *La prima fama si fa eterna insieme colli abitatori della città da lui edificata o accresciuta*. (...).

E la città si fa di bellezza compagna del suo nome, e a te utile di dazi, e fama eterna del suo accrescimento (»Prvi dobar glas postaje vječan zajedno sa stanovnicima grada što ga on podiže ili povećava. [...] A grad se ljepotom pridružuje njegovu imenu, a tebi koristi carinama i zavijek stječe dobar glas svojim povećanjem«; *Atl* 65 v. b). Po Firpu, *la prima fama* odnosi se najprije na naziv državnika (u konkretnom slučaju Moro), koji bi sebe ovjekovječio narudžbom Leonardova projekta. Prihvaćamo Firpov ispravak u transkripciji teksta: *dazi, ne dati* (u protivnom bi »podaci« koristili samom graditelju).

28 Napomena se tiče tekstualnih struktura, ne tematike ili problematike. Da bi se utvrdio odnos između tipologije i kronologije, valjalo bi: domoći se načina da se datiraju svi Leonardovi listovi; razriješiti neslaganja između datuma što ih predlažu pojedini stručnjaci; i najzad (što je bez kibernetike doista nemoguće) uzeti u obzir sve — a ne samo izabrane — primjere. (Za brzi uvid u razilaženja i približnosti, dovoljan je *Atl* 265 r. a, kojim smo osvijetlili permutaciju: Pedretti ga datira oko 1480, Ponte 1480—1482, a Firpo 1487). Iz svih tih razloga odustajemo od pripremljene kronološke tabele tekstova citiranih u ovom poglavlju. Unatoč upitnicima uz poneke listove (napose iz *W*, *Atl* i *Ar*), moguća je ipak stanovita orijentacija. Naši primjeri poredbe (poređivanja), parabole, dvostruke perspektive i rasređivanja obuhvaćaju uglavnom razdoblje između 1490—1500 (oko te godine datira se *Atl* 370 r. a, a citati iz *An B* možda i nešto kasnije). Primjeri kretanja, raščlanjenja, permutacije i policentrične cikličnosti odaju široki raspon od 80-ih godina kvatrocenata do oko (i iza) 1510. (među najstarijima su: *Atl* 256 r. a, 1480—1487; *A* 34 v., oko 1490; *Atl* 76 v. a, nešto poslije 1490; citati iz *Ash I*, oko 1492; među najnovijima su: citati iz manuskripta *F*, 1508—1509; *K*₈, 1509—1512; *An C III*, 1506—1513; *G*, 1510—1516). Premda neki primjeri pravocrtanog gibanja, gradacije i himne sežu unatrag u 90-e godine kvatrocenata (*An B* 28 v., oko 1490; *H* 67 r., 1493—1494; *Atl* 65 v. b, 1497), jezgra se bliži godini 1510. (*VU*, 1505; *F*, 1508—1509; *Ar* 94 v., oko 1508; *Ar* 114 v., oko 1510). U najboljem slučaju može se govoriti o *pomicanju* Leonardovih struktura u vremenu, odviše opasno bilo bi omeđenje »faza«. (Uzalud ćemo u Vincija tražiti — izmijenjenu ili poštivanu — hijerarhiju Petrarkinih *Triumfa*: ljubav, čednost, smrt, slava, vrijeme, vječnost).

29 »Žar-ptica: Slava. / Ta se rađa u Velikoj Aziji i toli snažno sja da istire svoje sjene, a ugibajuć ne gubi taj žar, nit joj igda više ispada perje, a pero što se otkine više ne sja«. Ravaisson-Mollienu ne polazi za rukom da nađe odgovarajući francuski izraz, pa u prijevodu zadržava izvornu riječ *lumerpa*; zamjena »žar-pticom«, u nas, čini se i etimološki opravdana (*lume* = sjaj, žar, svjetlo, luč). Leonardov predložak je (i ovaj put) bestijarij Cecca d'Ascolija. Zahvaljujući usporedbi među tekstovima (E. Solmi, *Le Fonti*, str. 116), primjećuje se uvođenje alegorije s Vincijeve strane. Ascolijev tekst *De natura lumerpe* (preveden bez rima svojstvenih tercini) otprilike glasi (otprilike, jer je nemoguće zamijeniti arhaičnu talijansku grafiju): »O naravi žar-ptice. // U predjelima Velike Azije / rađa se žar-ptica blistava perja / što sjajem svojim istire sve sjene / Ugibajuć ona ne gasi taj žar / priroda neće da igda utrne / Otpalo pero hoće da slabo sja«.

III DIO

ODJECI

DO OBJAVLJIVANJA RUKOPISA

Od najranijih svjedočanstava o Leonardu (još za njegova života) do prvog objavljivanja rukopisa, odnosno šireg antologijskog predočavanja (u posljednja dva decenija prošlog stoljeća), prolazi gotovo četiri stotine godina. Unatoč trajanju, opće obilježje tog razdoblja sažima se (uvodno) u nekoliko riječi: prevladavaju napisi (ili tek citati) o čovjeku, njegovoj svestranosti, teoriji slikarstva i, iznad svega, slikarskim djelima. Između tridesetak imena, izdvojenih iz većeg broja, što ih pretežno navodi Vergina bibliografija — ali ona i tada često zahtijevaju provjere, poredbe i dopune — rijetki su čuveni književnici koje nadahnjuje Vincijevo djelo (makar i likovno), a još rjeđi, zapravo posve izuzetni, oni koji izriču mišljenje o samom Vinciju kao književniku. Nepuno stoljeće proteklo od objavljivanja spisa do naših dana, pruža u tom pogledu neusporedivo više povoda i gradiva.

Danas malo govore (osim, dakako, leonardistima) imena svjedoka koji autora susreću osobno: Bernardo Bellincioni, Luca Pacioli, Charles Chaumont d'Amboise, Jean Lemaire, Antonio De Beatis... Mateo Bando, u najboljem slučaju, priziva epizodu iz svoje desete do dvanaeste godine, a Ludovico Ariosto, od Leonarda dvadeset godina mlađi, dopi-jeva ga još živog uznositi, ali po svemu sudeći ne i upoznati; upravo kao ni Baldassar Castiglione.

Portret Cecilije Gallerani, izvještačeno opjevan u Bellincionijevim *Stihovima* (sonet XLV) oskudna je »naknada« za graviru koja krase korice prvog izdanja spomenutog djela (1493), kao i za Leonardovu scenografiju Bellincionijeve predstave (*Raj*) na Morovu dvoru. Dobar ili (češće) zao glas tog stihotvorca (odjeci se upravo u takvom rasponu mogu pratiti od Pulcija do Tebaldea) duguje se njegovim laskama ili otrovnom jeziku, rijetko kada pjesništvu. Vjerojatno nećemo pogriješiti, ako pretpostavimo da je korektan (ali nedvojbeno površan) odnos između Vincija i Bellincionija bio nametnut autoritetom istog mecena; ni prvi ni posljednji slučaj da vrhunski slikar (ili njegov učenik) potpomažu stihove posve neznatnog pisca.¹ U talijanskom djelu latinskog naslova *De divina proportione* (nastalom oko 1498, objavljenom 1509), dapače u samoj posveti Moru, Pacioli uzdiže redom: Vincijev konjanički spomenik, *Posljednju večeru*, autorovo zanimanje za mehaniku i (što je možda najznačajnije) dovršeno djelo (očito prvu varijantu ili izvornik *Traktata*) o slikarstvu i ljudskim pokretima (*havendo già con tutta*

diligentia al degno libro de pictura e movimenti humani posto fine). Također Toskanac, istaknuti matematičar, učenik Piera della Francesca, Pacioli je čovjek s kojim Leonardo iskreno prijateljuje i izmjenjuje iskustva; uz Vincijeve ilustracije geometrijskih tijela u *De divina proportionē*, to dokazuje i zajednički boravak u Mlecima (nakon Morova pada a prije vrlo kratkotrajne restauracije) i Firenci (1500. i možda nešto kasnije).² Maršal d'Amboise, namjesnik milanskog vojvodstva, tražeći u prepisci s firentinskom Republikom (1506; doba Soderinija i Machiavellija aktivno uključenog u politiku) dozvolu za produženje Leonardovih usluga, ističe svoju privrženost proslavljenom slikaru i dodaje da bi hvalu zasluživale i njegove druge (javnosti nepoznate) djelatnosti.³ Francuski pjesnik Jean Lemaire superlativno citira Vincijsa (ispred Bellinija i Peruginu) u jednom stihu svoje *Jadikovke želje* (1509), napisane prigodom smrti grofa de Lignyja (iz pratnje maršala Trivulcija), kojeg Leonardo također poznaje i spominje u spisima.⁴ De Beatisovo svjedočanstvo zadire u posljednje godine Vincijsa života u dvorcu Cloux kraj Amboisea. Sažimajući razgovor vođen za vrijeme posjeta (1517), De Beatis, tajnik i pratilac kardinala Luja Aragonskog, najavljuje mnoštvo Leonardovih spisa na talijanskom jeziku, osobito o vodi, i priželjkuje njihovo objavljivanje; izvještaj govori također o slikarstvu, strojevima, anatomskim crtežima i ukupno trideset seciranih tijela.⁵ Bandello se živo prisjeća prvog susreta s Leonardom u posveti koja prethodi jednoj od njegovih *Novela* (I, 58). Djelo je objavljeno gotovo šezdeset godina poslije opisanog događaja (u vrijeme Vincijsa rada na *Posljednjoj večeri*, 1495–1497). Nema razloga sumnjati u to da je zabilježenu novelu (o Filippu Lippiju kojega je slikarska umjetnost spasila iz maurskog ropstva) tom prigodom, ispod freske, doista ispričao Leonardo okupljenom društvu; Bandellovo se svjedočanstvo podudara s Vasarijevim (na koje zbog nešto kasnijeg objavljivanja nije moglo utjecati); oba izvora ističu Leonarda kao vrsnog pripovjedača, odnosno recitatora.⁶ Popis pokojnih i živih suvremenih umjetnika (*e quei che furo a' nosti di, e sono ora*), u *Mahnitom Orlandu* (1516; XXXIII, 2), Ariosto započinje upravo Leonardom (ispred Mantegna i Bellinija, premda obojice starijih); no dok su svi citirani samo po imenu, Michelangelo, usred nabiranja, otima autoru dva stiha (kao kipar i slikar, besmrtni i božanstveni) i tako količinski (još jednom) nadvisuje ostale.⁷ Castiglioneov *Dvorjanin*, također datiran za Vincijsa života (1508–1518), objavljen je kasnije (1528). Nedostaju podaci o izravnom poznanstvu, a pažnju odavno privlači odlomak koji se tek hipotetično odnosi na Leonarda (II, 40), znatno više no prethodni (I, 37), gdje se on poimenice citira među izvrsnim slikarima (u nizu ispred Mantegna, Rafaela, Michelangela i Giorgionea): »Jedan drugi između prvih slikara svijeta (*un altro de' primi pittori del mondo*) prezire umjetnost gdje je toli rijedak i dao se na učenje filozofije, u kojoj ima tako čudne pojmove i nove tlapnje da ih on sa svim svojim slikarstvom ne bi umio naslikati« (*ha così strani concetti e nove chimere che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle*). Citat odudara od osnovne teze *Traktata* (u raspravi o umjetnostima), ali ga mogu potkrijepiti Vasari (prvo izdanje *Životo-*

pisa) i Cellini (obojska, naime, spominju Leonarda kao filozofa), u koliko nije upravo Castiglione utjecao na njih.⁸

Zanimanje za Vincija kao svestranu ličnost budi se u XVI stoljeću, neposredno nakon njegove smrti, a ogleda se posebno u tri biografije. Autori su im Paolo Giovio, Nepoznati iz kuće Gaddi (tzv. *Anonimo Gaddiano*) i Giorgio Vasari. Gioviov latinski tekst bio bi, po Pedrettiju, najraniji (1523–1527), ali valja dodati da je tiskan tek poslije gotovo dva i po stoljeća u Tiraboschijevoj *Povijesti talijanske književnosti* (1781). Ta *Leonardi Vincii vita* obuhvaća jednu jedinu stranicu, koja se sažeto osvrće na osnovne biografske podatke (rođenje i smrt), opis osobe i likovna djela (*Posljednja večera*, *Sv. Ana*, *Bitka kod Anghiarija*, konjački spomenik). Sjaju Leonardove slikarske slave (*magnam picturae addidit claritatem*) liječnik i povjesničar Giovio pridodaje vijest o već postojećim autorovim tabelama (bakrorezima) s područja anatomije; mora iznenaditi, međutim, posve u suprotnosti s *Traktatom*, Vincijevo pretpostavljanje kiparstva slikarstvu (*plasticem ante alia penicillo praeponderabat*) a donekle i njegovo pridavanje najveće važnosti optici.⁹ Nepoznati autor iz kuće Gaddi (oko 1540) služi se ranijim predlošcima, napose knjigom koju citira po njezinu vlasniku Antoniju Billiju (a smatra se da je ta pisana između 1506–1532). Više od popisa desetak Vincijevih djelatnosti (brojnije i opširnije zastupljenih u Vasarija), cijene se, kao doprinos, opis kartona *Bitke kod Anghiarija* i biografske pojedinosti Vasariju promakle (mladi Leonardo u službi Lorenza Medicija i, kasnije Cesarea Borgie, mjesta njegova stanovanja u Firenci, oporuka u Francuskoj i sl.). I ta je biografija tiskana tek nakon više od tri stoljeća: u djelu Gaetana Milanesija *Neobjavljeni dokumenti o Leonardu da Vinciju* (1872).¹⁰

Temeljem svakog biografskog pristupa ostaje Vasarijevo djelo, treće po vremenu nastanka, ali prvo po datumu tiskanja; djelo neobične važnosti i ustuknuća. Autocenzura kojoj Vasari podvrgava slobodoumno prvo izdanje *Zivotopisa najvršnjih talijanskih graditelja, slikara i kipara* (1550) ponajviše dolazi do izražaja upravo na Leonardovu primjeru. Popustljivost u korist Crkve u drugom (proširenom) izdanju (1568), koje se i danas redovito pretiskava, Solmi uvjerljivo tumači autorovom ovisnošću o novim mecenama, naime papama (Juliju III i Piju V), nakon prethodnog i dijelom paralelnog služenja obitelji Medici. (Neobično je, u vezi s tom porodicom, što Vasari ispušta upravo Vincijeve radove po narudžbi Lorenza Veličanstvenog). Jedino u bilješki kritičkog izdanja suvremeni čitalac može pronaći odstranjenu rečenicu u kojoj se objašnjavaju posljedice Leonardova zanimanja za filozofiju prirode: »Zbog čega stvori sebi u duhu toli krivovjerno mišljenje (*un concetto sì eretico*) da se nije primicao nikakvoj vjeri, štjuć može bit više bivati filozofom no kršćaninom« (*stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano*). Analogne preinake tiču se opisa Vincijeve smrti. Unatoč (ili, radije, vodeći računa o) takvim oscilacijama, *Zivotopis Lionarda da Vincija* (*firentinskog slikara i kipara*), na dvadesetak stranica, plastično dočarava ličnost. Vasari zacijelo prvi prevladava dokumentarizam i u Leonardovu likovnom opusu nalazi književno nadahnuće. Stječe se dojam

da njegov opis Gioconde, kao zasebno vrijedan, utječe, osobito u razdoblju dekadentizma, gotovo ne manje od Vincijeve istoimene slike: »Naumi Lionardo da načini za Francesca del Gioconda portret Mona Lise žene mu i četiri ljetâ izdiruće se oko njega, ostavi ga nepotpunog; koje se djelo danas nalazi u posjedu francuskog kralja Franje u dvorcu Fontainebleau; a na toj glavi tko je želio vidjeti koliko umjetnost umije oponašati prirodu, lako se moglo shvatiti; jerbo tu bijahu prečinjene sve malenkosti što se mogu bistrovidno naslikati. Slučai se da u očima budu upravo sjaj i vodice, što se neprestance vide u živo, a oko njih bijahu sve crvenkastomodre mrlje i dlačice, što ih bez najveće bistrovidnosti nije moguće načiniti. Vjeđe, pošto je iznašao način da dlake rastu iz puti, gdje gušće gdje rjeđe, i da se okreću shodno prema puti, ne mogahu biti prirodnije. Nos, sa svijem lijepim nosnicama crvenkastim i nježnim, vidješe se da je živ. Usta, sa svojim otvorom (*con quella sua sfenditura*), s krajevima što ih spaja crvenilo usana s putilom lica, ne pričinjahu se bojama, već doista kožom. U vratnom udubljenju tko ga veoma napeto gledaše vidio je kako tuče bilo; i doista može se reći da ona bijaše naslikana tako da potrese i uplaši svakog hrabrog tvorca, koji god bio; upotrijebi on i tu vještinu da, budući je Mona Lisa bila prelijepa, držaše, dok ju je slikao, svirače ili pjevače, a zastalno lakrdijaše ne bi li je uveseljavali, da ukloni onu sjetu koju slikarstvo običava često pridodati portretima; a na tom Leonardovu bijaše posmijeh tako **ugodan** (*un ghigno tanto piacevole*), ter bijaše nešto većma božansko no ljudsko vidjeti ga, a držalo se to čudesnim, jerbo živ ne bijaše drugačiji«. Vrlo mali broj modernih stručnjaka — poput Clarka — upušta se u (ne)podudarnosti opisa sa slikom. Clarkov komparativni priziv Fragonarda objasnili bismo ipak netočnim prevodenjem Vasarija (i stoga pojačanim učinkom), radije negoli bojama izbljedjelim kroza stoljeća, niti bismo sa sigurnošću prihvatili tvrdnju o Giocondinim poluotvorenim ustima na temelju višeznačnih talijanskih izraza (*sfenditura* je doslovno »procjep«, »pukotina«, a zatim »otvor«, dok *ghigno*, uza smijeh pri kojemu se vide zubi, može — suzdržanije — označavati i posmijeh). Zastanak ipak nije neopravdan, čak i ako se ne traže na portretu iščezle vjeđe. U svojoj proučenoj literaturi jedno drugo (naše) pitanje ne nalazi odgovora: kako to da Vasari potanko opisuje upravo sliku koju nije mogao vidjeti? Ona se naime, ako je identifikacija točna, nalazila u Francuskoj već u vrijeme njegova rođenja ili najranijeg djetinjstva, a putevi su autora *Životopisa* vodili isključivo diljem Italije.¹¹

U drugoj polovici činkvečenta o Leonardu pišu nadasve umjetnici i teoretičari umjetnosti. Među danas poznatim imenima valja citirati barem trojicu: Benvenuto Cellini, Benedetto Varchi i Giovan Paolo Lomazzo. U vjerodostojnost maštovitog pustolova Cellinija ponešto se sumnja i kad je riječ o njegovoj vlastitoj biografiji. (Ona seže do godine 1526, ali je objelodanjena tek dva stoljeća kasnije). Začudo, Cellinijeve vijesti o Vinciju i iz *Života* (I, 12; II, 12) i iz traktata *O graditeljstvu* ne pridodaju mnogo onome što već znamo, niti zahtijevaju veće ispravke (osim u pogledu Leonardova poznavanja latinskog i grčkog). Nećemo, međutim, ispustiti iz vida dragocjen rubni podatak: za cijenu od 15 skuda (koju je danas nemoguće proračunati) kupuje Cellini jedan od

primjeraka *Urbinskog manuskripta* (pod Leonardovim imenom), najstarijeg »apokrifnog« predložka *Traktata o slikarstvu*, i hvali ga kao najljepše razmatranje o perspektivi uopće. U XVI stoljeću prijepisi očito već kolaju. Onaj što ga daje izraditi Cassiano del Pozzo ilustrira Poussin za vrijeme svojeg rimskog boravka, a upravo taj primjerak (drugim putem) dospijeva u Francusku u ruke Du Fresneu. Drugi prijepis iz XVII stoljeća (možda identičan Cellinijevu) pronalazi Guglielmo Manzi u Vatikanskoj Biblioteci i objavljuje ga 1817. Taj *Urbinski manuskript*, kakav danas poznajemo, pripisuje se izvorno nepoznatom Lombardijcu, Vincijevu učeniku; dolaze u obzir Melzi, Salai i ostali.¹² Varchi (već poznat nam sugovornik iz *Dijaloga* Tullije Aragonske) ostavlja, između raznih detalja, i poduži popis Leonardovih djelatnosti (podudaran s Vasarijevom biografijom). O neobičnoj prigodi (neobičnijoj od samoga gradiva) potanko izvještava naslov: *Posmrtni govor sročeni i javno pročitani na sprovodu Michelangela Buonarrotija u Firenci u crkvi sv. Lovrijenca* (1564). Pokušaj objektivnog izjednačavanja dvojice velikana dolazi sa strane nedvojenog Michelangelova štovatelja (Varchi, naime, komentira Buonarrotijevu poeziju i »intervjuira« ga o raspravi između slikarstva i kiparstva).¹³ Od dva načina na koje bismo rado predstavili Lomazza, Melzijeva prijatelja, jedan mora biti žrtvovan. Neka to budu njegovi autobiografski, neobično funkcionalni, pripovjedački jedanaesterci, lišeni rime (koji bi zasluživali da ih se uvrsti u antologiju činkvečenta), a riječ o autoru prepustimo Du Fresneu: »... i ne mogav više rukom baviti se slikarskom umjetnošću, učini on to umom, i slijep sastavi one knjige koje i najokatiji drže izvrsnima, a gdje on neprestance ističe Vincija kao uzor istinskog i savršenog slikara«. Primjeri, skokovito izabrani iz Lomazza, premašuju rečeno: opis nacerenih uzvanika čija lica Vinci crta odmah poslije jedne gozbe (opis živ kao da gledamo karikature), u *Traktatu o slikarskoj umjetnosti* (1584), sonet o naslikanoj (potom nestaloj) *Ledi*, u zbirci *Stihovi* (1587), i odlomak o Leonardovoj kibernetici (mehanički lav i ptice), u *Nacrtu slikarskoga hrama* (1590).¹⁴

Galileo Galilei, reklo bi se u prvi mah, iznenađuje dvostruko: što citira već kao opće poznate Leonardove upute o slikarstvu dva desetljeća prije tiskanja *Traktata* (ali, vidjesmo, poslije Cellinija) i, obratno, što Vincija ne spominje više nigdje. Salvijatijeve riječi upućene skolastičkom Simpliciју u *Dijalogu o dvama glavnim sustavima svijeta* (1632) sadrže slijedeće argumente protiv Aristotelove logike (prizvane u polemici o pravocrtnom i kružnom gibanju u svemiru): »... tako može postojati velik logičar, ali gotovo nevješt da se služi logikom; kao što imade mnogo onijeh koji znaju napamet cijelu poetiku, a potom su nesretnici, moraju li sročiti samo četiri stiha; drugi posjeduju sva Vincijeva pravila (*tutti i precetti del Vinci*), a ne bi znali nacrtati klupicu. Sviranje orgulja ne uči se od onijeh koji izrađuju orgulje, već on onijeh koji na njima sviraju, pjesništvo se uči neprestanim čitanjem pjesnika; slikarstvo se izučava neprestanim crtanjem i slikanjem...«. Statično (posve neeksperimentalno) viđenje Leonarda kao autoriteta svjedočilo bi o Galilejevju prijenosu iz druge ruke. Izostaje, makar, naknadni, susret dvojice znanstvenika, kao što (ili: jer), čini se, Galilei (manje spretan

ili znatiželjan od Fausta Vrančića) propušta priliku da u Pisi upozna Mazzentu i zaviri u Leonardove spise.¹⁵

Sredina i druga polovica XVII stoljeća, kao i prva polovica XVIII, prolaze u znaku objavljivanja izabranih likovnih (a potom i anatomskih) reprodukcija i *Traktata o slikarstvu*. Nakon prvih belgijskih izdanja Leonardovih crteža (Antwerpen, 1645, 1648), slijede — u naznačenom razdoblju — bavorska, engleska i francuska izdanja. Istodobno, Rafael Du Fresne po prvi put tiska *Traktat* (Pariz, 1651, 1701; identično je tom drugom, ispravljenom i proširenom izdanju, prvo talijansko, Napulj, 1733). U Leonardovoj biografiji, koju sam uređivač piše umjesto predgovora, prepoznaje se više puta citirani Vasari, pa je dovoljno predočiti zaključak: »... a ono što u Rimu nije učinjeno, sada poslije jednog vijeka izvodi se u Parizu, gdje sam, uspoređujući razne rukopise, sve iskvarene i oštećene (u tal. izdanju: *col confronto di vari manoscritti, tutti corrotti e guasti*; nije li ta rečenica odvratila od posla moguće sljedbenike?) obnovio djelo, koje jest, zbog izvrsnih pravila i autorovih zasluga, dostojno besmrtnosti«.¹⁶ Smatrat ćemo pretjeranim i promašenim pokušaj arkadijskog sakupljača kao što je Giovan Mario Crescimbeni da, u svojim *Komentarijima pučkoj poeziji* (1730), ubroji Leonarda ne samo u pjesništvo, nego i među njegove obnovitelje. Osim tobožnjeg Vincijeve soneta, što ga je već objavio Du Fresne (no čuvajući se odviše preuzetnih tvrdnji), nema za to nikakva drugoga povoda.¹⁷

Girolamo Tiraboschi prvi uvrštava Leonarda u povijest talijanske književnosti. (Konkretno, značaj one Tiraboschijeve, 1781, sve do pojave De Sanctisa, nije potrebno posebno isticati). Predstavljanje se odvija, doduše, preko dvostrukog posredništva: biografa Giovija (kako već rekosmo), čiji tekst Tiraboschi objavljuje, i umjetnosti, ne književnosti, kojoj takav Leonardo pripada. Ipak, Tiraboschijeva zasluga premašuje naknadne (nehotične) posljedice na taj način usmjerenoga gledanja.¹⁸

Tijekom svojeg *Putovanja po Italiji* (datum iz godina 1787–1788) Johann Wolfgang Goethe zastaje više puta pred Leonardovim slikama u rimskoj Palači Barberini i Galeriji Aldobrandini, kao i pred minijaturnim reprodukcijama, već izvanredno vjernim. Rasprava za vrijeme šetnje s jednim zemljakom oko Michelangelova ili Rafaelova primata (autor podržava prvog) završava kompromisno: zajedničkim hvalospjevom Leonardu. Goethe u to doba čita *Traktat*, kao veliko otkriće, i napokon shvaća — kaže — ono što nikada prije nije shvaćao.¹⁹ Ubrzo Stefano Della Bella tiska novu (svoju) verziju *Traktata* (Firenca, 1792), koja će u idućih sto godina obići Evropu (najprije engleska i francuska izdanja, njih nekoliko od 1796. nadalje, pa nova talijanska, potom španjolska, holandska i njemačka). Kraj setecenta donosi i prvi susret s izvornim spisima. U radu poduljeg naslova *Esej o fizikalno-matematskim djelima Leonarda da Vincija s izvacima iz njegovih rukopisa dopremljenih iz Italije* (Pariz, 1797) fizičar Giambattista Venturi (specijalist za optiku i hidrauliku, uz to znalac ekonomije i, nešto kasnije, uređivač neobjavljenih Galilejevih tekstova) iznosi rezultate svojih istraživanja u Francuskom Institutu (kojemu je prethodne godine doznačen Napoleonov plijen). Sabirući i komentirajući Leonardove pasuse u petnaest —

problematski razgraničenih – paragrafa, Venturi pruža prvi antologijski uvid u dio ostavštine. Unatoč primarno znanstvenom kriteriju, stanovit broj tekstova (poput njih osam na pr. u 3. paragrafu *O Zemlji i o Mjesecu*) navješta – u kasnijoj književnosti potvrđena – pjesnička proširenja. Ali kome se između Venturijevih čitatelja-suvremenika može prisati takva vidovitost?²⁰

Ipak, ne prestaje od tog vremena pojačano zanimanje. Usporedno s *Povijesnim uspomjenama na život, učenje i djela Leonarda da Vincija*, prvom metodičnom i dokumentarnom studijom te vrste, čiji je autor Carlo Amoretti (1804), bilježimo – naposljetku – dugo očekivano mišljenje o Leonardu kao književniku. Izriče ga Giuseppe Parini u djelu *O temeljnim i općim načelima lijepe književnosti primijenjenim na umjetnosti* (II, 5): »Tko bi povjerovao da mi želimo predložiti Leonarda da Vincija među autorima jezika (*Chi crederebbe che noi volessimo proporre Leonardo da Vinci fra gli autori di lingua*)? Ipak, djela tog Toskanca, velikoga književnika (*grande letterato*), glasovitog slikara i osobitog strojara, zaslužuju da ih se čita, jer se, zajedno sa svojim naziva pripadnih različitih umjetnostima, mogu iz njih naučiti mnoge stvari korisne za same umjetnosti i znanosti«. Valja proučiti cijeli tekst (s uvodnim teorijskim razmatranjima o riječi kao zvuku i znaku, na pr.), za nas ne manje vrijedan od Parinijeve poezije, da bi se još više cijenio citat. Leonardo biva uvršten u književno društvo, u neposrednoj blizini Sannazzara, Ariosta i Castiglionea, među kojima je jedino potonji također opširnije hvaljen.²¹ Zbivanja oko Vincija, još uvijek prvenstveno umjetnika, postaju sve življa. Jedno od najopširnijih djela piše Giuseppe Bossi (1810), a Carlo Verri (manje poznati član čuvene književne obitelji) polemički mu odgovara, sa svojih 200 stranica, pod naslovom *Primjedbe na knjigu naslovljenu 'O Posljednjoj večeri' Leonarda da Vincija, četiri sveska slikara Giuseppea Bossija* (1812). Nepoznati pretplatnik milanskog časopisa »Il Conciliatore« (uskoro zabranjenoga glasila talijanskih liberalnih antiaustrijskih romantičara: Pellica, Bercheta, »nevidljivog« Manzoni i drugih) obraća se pismeno uredništvu (1818) i svoju polemiku oko spomenikâ potkrepljuje riječima: »Znam da ste u Svetište učenosti, pokraj Rafaelovih kartona i Leonardovih rukopisa, već postavili Bossijevo poprsje...«. Zahvaljujući diplomatskoj akciji koja, nakon pada Napoleona, uspijeva povratiti (samo) *Atlantski rukopis*, svi znaju za blago pohranjeno u Milanu. (Začudoje ipak što ista *Biblioteca Ambrosiana* čuva 15 spisa puno stoljeće i po, 1637–1796, i što se – paradoksalno – do napoleonskog »poticaja« nitko ne posvećuje njihovom proučavanju).²² Materijal što ga pruža Ugo Foscolo svrstava se po važnosti iza Parinijevih i Vasarijevih citata. U tekstu pod naslovom *Michelangelo (Eseji i kritičke rasprave, 1821–1826)*, autor pokušava (kao nekada Varchi) nepristrano suočiti Vincijevu i Bounarrotijevu stvaralačku ličnost. Poredba je tu, iako se Foscolo (po vlastitim riječima) ne želi u nju upuštati. Evo završetka te (u ono doba) zgusnute i lucidne stranice: »U književnosti, Leonardovo veliko djelo o slikarstvu (*In letteratura, la grand'opera di Leonardo sulla pittura*) jamačno nadmašuje Michelangelove napise, premda izvrsne, o umjetnostima: no tom djelu

pripadoše sva autorova razmišljanja, dočim Michelangelovi eseji ne bijahu doli zabava i duhovna okrepa. Ne znamo je li se Leonardo ikada ogledao u pjesništvu; a Michelangelovo je pjesništvo bilo mnogo više prosuđivano negoli čitano«. Ako je Foscolu promakla Venturijeva studija, istina je i to da on, kao jedan od rijetkih, ne upada u klopku lažnog Leonardova soneta.²³

Snimak razdoblja koje neposredno prethodi Charlesu Baudelaireu morao bi obuhvatiti obilje (daljnjih) naznaka u likovnoj kritici: od prve cjelovite studije u Njemačkoj (o Leonardovu životu i umjetnosti, 1819) do prvog članka u Rusiji (Petrogradska »Hudožestvenaja gazeta«, 1838), od Stendhalove *Povijesti slikarstva u Italiji* (1817) do Burckhardtova *Vodiča* (1855).²⁴ No posebno mjesto zaslužuje Jules Michelet, vodeći povjesničar francuskog romantizma, osebujan lirski prozaik i prevodilac Vica, koji u svojoj *Renesansi* (1855) posvećuje Vinciju gotovo cijelo poglavlje i nekoliko idućih skokovitih napomena. Micheletov esejistički fluid proizlazi iz izvornog, potom maštovito razvijenog, likovnog doživljaja: »Uđite u Louvre, u veliku galeriju [...]. *Bako*, *Sv. Ivan* i *Gioconda* upiru svoje poglede prema vama; očarani ste i zbunjeni, neki beskraj djeluje na vas svojim neobičnim magnetizmom. Umjetnosti, prirodo, budućnosti, veleumu tajnovitosti i otkrića, gospodaru dubina ovog svijeta, neznanog ponora dobâ, govorite, što želite od mene? Platno me privlači, doziva, preplavljuje, obuzima; idem prema njemu, mimo volje, kao što ptica ide zmiji. [...] Valja reći tek jedno; to su boštva, ali bolesna. Nema nam pobjede. Galilej je još daleko. [...] Čudan Alcinin otok iskri se u očima Gioconde, krasne i nasmijane utvare (*gracieux et souriant fantôme*). Zamišljate kako pažljivo sluša neusiljene Boccacciove priče. Čuvajte se. I sam Vinci, veliki majstor prividnosti, uhvatio se u njenu zamku; mnogo godina ostao je on tako, lišen mogućnosti da ikada izađe iz tog labirinta, isparljivog, tekućeg i promjenljivog, što ga je naslikao u dnu opasne slike«. Između nespomenutog ali korištenog Vasarija (kojega je privuklo tek lice, još ne krajolik) i bliskog Baudelairea, Michelet se — opisom naslikane demonske žene na neuhvatljivoj pozadini — nadaje kao nezaobilazna spona. No, istom sklonošću romantičara, on govori i o Ledinom djetetu koje razbija ljušturu i (još) tapkajući otkriva *prirodu*, o *slobodi* u kojoj uživaju ptice što ih Vinci pušta iz krletke (upravo završna stranica *Renesanse*), ali tek marginalno, o imenima kojima prethodi »prorok znanosti« (*le prophète des sciences*).²⁵

Mnogo se lakše sada shvaća zašto Baudelaireov Leonardo, već uvrštavan među pisce, biva ponovo (ili također) vraćen umjetnicima. Sjaju, kao ostali *Svjetionici* (u istoimenoj pjesmi iz *Cvijeća zla*, 1857), Rubens, Rembrandt, Michelangelo, Watteau, Goya i Delacroix. (I ovom prilikom jedino su Buonarrotiju pripale dvije strofe).

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;
/ [...].*

Stihovi se, u prvi mah, doimaju kao komentar *Djevici među hridima*, ali se uskoro uočava otklon od likovnog povoda. Nekadašnja romantična sklonost za izlivanje u bujan krajolik očituje se ovdje konkavno, poniranjem u zagonetno duševno stanje. Pridonose tome hladne bezdane slike i motiv zrcala, dvostruko dvoznačan: sam po sebi i uključen u metaforu. Neimenovani Narcis i Sfinga poslužit će kao putokaz simbolizmu i dekadentizmu uopće, kao i konkretno za sličan pristup Leonardu. (Glasovitošću *Svjetionika* razjašnjava se zašto linija Vasari—Michelet—Baudelaire nadvladava drugu liniju, Parini—Foscolo, moguću jedino u kritičkoj retrospektivi).²⁶

Od popisa Vincijskih rukopisa, koji se duguje Eugèneu Piotu (1861—1862), do prvih nakladničkih inicijativa predstoji tek nekoliko desetljeća. Citirat ćemo, sad već u nizu, imena slikara, pjesnika i učenjaka koje okuplja, u međuvremenu, Leonardov likovni opus: Delacroix, Gautier, Taine, Pater i drugi. Ironična giocondoklastija Julesa Laforguea (80-ih godina) iznenađuje kao reakcija koja proročanski prethodi pojavi; mit je srušen prije njegova (tek neminovnog) ustoličenja:

Sphinx et Joconde
Des défunts mondes [...].

Protagonistkinja se drugdje pojavljuje u mutnom vrtlogu grijeha, između Eve i Dalile, ili se pokazuje njezin uzaludan osmijeh (*souris vain*) ili biva namjerno ponižena banalnom i govornom rimom (*Joconde-pov' monde*). Jetki Laforgue ne vjeruje u krila a, čini se, ni u svoj mladenački labuđi pjev, čiji priziv vodi do još jedne Leonardove ženske figure (*Après nous le Déluge, ô ma Léda!*). Prije humorista i karikaturista iz vremena I Svjetskog rata i prije Dalija, Laforgue prvi — na stanovit način — crta Giocondi brkove.²⁷

Izvornu Leonardovu riječ ipak ne otkrivaju pjesnici, već ekipa samozatajnih učenjaka-pozitivista. Svatko od onih koji slijede zaslužan je za manji ili veći korak naprijed. Evo njihovih imena s datumom prvog odnosno rada o Vinci: Calvi (1869), Uzielli i Milanesi (1872), D'Adda (1873), Solmi (1884), Favaro i Beltrami (1885) itd. Objavljivanje *Nepoznatog iz kuće Gaddi* i Mazzentinih uspomena, kao i Govijev esej (Govi, ne Giovio, početkom 70-ih godina), popraćen s 24 fotolitografske reprodukcije iz *Atlantskog rukopisa*, predstavljaju uvod u tiskanje dešifriranih spisa. Ono započinje (ponovit ćemo podatke dijelom iznesene na početku) trostrukom inicijativom u Francuskoj, Engleskoj i Italiji: 14 spisa iz Francuskog Instituta (što ih je najavio Venturi) u nakladi Ravaisson-Molliena (1881—1891), Richterova antologija (1. izdanje 1883), *Atlantski rukopis* u Piumatijevoj transkripciji (1891) i *Trivulcijev rukopis* u Beltramijevoj (iste godine). Situacija se time bitno mijenja. Tko otada bude pisao o Leonardu, uživat će privilegije nepoznate prethodnicima. No dragocjen uvid u rukopise sadrži, dakako, i naličje: za površnost i promašaje bit će sve manje isprike.²⁸

BILJEŠKE

- 1 B. Bellincioni, *Le rime*, cit. izd., v. bilješku br. 10 uz 5. poglavlje I dijela, str. 235. O graviri: A. Blum, *L'oeuvre gravé de Léonard de Vinci*, u *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, cit. izd., str. 72—73, tab. VII; L. Donati, *Leonardo da Vinci e il libro illustrato*, separat iz »Biblioteca docet« (Amsterdam), 1963, str. 123 i (reprodukcija) fig. 14. (Korisno Donatijevo upozorenje: lik nad knjigom u radnoj sobi nije pjesnik, koji bi tada držao pero u ruci, već čitatelj). O predstavi: E. Solmi, *La festa del 'Paradiso' di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione* (s reproduciranim izvještajem o svečanosti, održanoj 1490, iz Biblioteke porodice d'Este), u *Scritti vinciani*, str. 407—418; nove teze (skice za scenografiju u spisima odnose se na Polizianova *Orfeja*, a ne na Bellincionijev *Raf*), u K. T. Steinitz, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste*, u *Lecture vinciane I—XII*, str. 249—274. Pulci o Bellincioniju: *E' basta il Bellincione che afferma e lodi* (»Dosta što Bellincion potvrđuje i hvali«; *Il Morgante*, XXVIII, 143); Tebaldeo o istom, v. cit. bilješku, str. 235.
- 2 L. Pacioli, *De divina proportione*, Milano, 1956 (reprint), str. 4, po G. Ponte, *Leonardo prosatore*, str. 48. Paciolijeva bio-bibliografija u *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, str. XLIV—XLVII; B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, str. 50—51. O istom još: Solmi, Schlosser Magnino, Marcolongo, Donati i drugi. Izgubljen je jedan Paciolijev traktat o algebr, napisan 1481. u Zadru. Autor je prisutan na madridskom popisu Leonardovih knjiga (*Aritmetica di Maestro Luca*, točnije *Summa de Arithmetica*, izd. Mleci, 1494, drugdje — *Atl* 104 r.a — s naznakom svote potrošene za kupnju, dakle iz razdoblja prije međusobne suradnje).
- 3 C. d'Amboise, cit. i naznaka izvora u *Leonardo pittore*, predgovor M. Pomilio, uredila A. Ottino Della Chiesa, Rizzoli, Milano, 1967, str. 9, 86.
- 4 J. Lemaire, *La plainte du Desire*, po E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, I, str. 55. Lignyjevo se ime krije u jednoj Leonardovoj rečenici napisanoj u obliku anagrama (*Atl* 247 r.a).
- 5 A. De Beatis, *Cod. X F 28* Nacionalne Biblioteke u Napulju, po A. Campana, *Leonardo (la vita il pensiero i testi esemplari)*, cit. izd., str. 9; također po R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, cit. izd., str. 111.
- 6 M. Bandello, *Tutte le opere*, uredio F. (Ferdinando, ne Francesco) Flora, Mondadori, Milano, 1966, 4. izd., I, str. 263 i dalje.
- 7 L. Ariosto, *Orlando furioso*, uredio D. Provenzal, BUR, Milano, 1955, III, 214.
- 8 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, uredio B. Maier, UTET, Torino, 1964, 2. izd., str. 148, 252 (cit.).
- 9 P. Giovio, *Leonardi Vincii vita*, u *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, str. 7—9; također u G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Fontana, Milano, 1829, XXVI, str. 218—220; i u J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, cit. izd., 1939, I, str. 2. Sva tri izvora donose integralni latinski tekst s usporednim talijanskim ili (Richter) engleskim prijevodom. Gioviova bio-bibliografija: u *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, str. XXXIV—XXXVII. Pišu o njemu Schlosser Magnino, Pedretti i drugi. Premda dobrohotno, Vasari se ponešto izruguje Gioviovoj zaboravljivosti.
- 10 Uspoređujemo tri izvora o Nepoznatom: E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, I, str. 221 (pod G. Milanesi, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, »Archivio Storico Italiano«, br. 16, 1872); J. Schlosser Magnino, *La lettera-*

tura artistica, str. 189—193, 198; C. Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito* (*Tre saggi*), Giunti-Barbera, Firenca, 1968, str. 69—70, 77. Izvornik se čuva u Nacionalnoj Biblioteci u Firenci (*Cod. Magliabechiano*, XVII, 17).

11 G. Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci (pittore e scultore fiorentino)*, u *Vite scelte* (izvorni naslov *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), cit. izd., str. 253, 265. O razlikama između dva izdanja: Verga, Schlosser Magnino, Garin i drugi. Tumačenje Vasarijeva opisa *Gioconde*: K. Clark, *Léonard de Vinci*, str. 213 i dalje.

Ako se Vasarijev tekst (ipak) podudara sa slikom, kako uskladiti s njima i De Beatisovo svjedočanstvo o »stanovitoj Firentinki« (*certa donna fiorentina*) koju Leonardo, međutim, slika po narudžbi Giuliana Medicija, vojvode od Nemoursa? (U tom slučaju prije Giulianova vjenčanja s Filibertom Savojskom, 1515; dapače, sigurno za vrijeme boravka u Firenci, početkom stoljeća, jer je Rafael već tada vidio sliku). *Giocondu* identificira Cassiano del Pozzo u Kabinetu Francuskoga Kralja tek 1625. Po Fumagallijevoj (*Eros di Leonardo*, str. 194), ona je, dotada, uvedena u inventare najstarijih francuskih umjetnina pod nazivom *Kurtizana s koprenom* (*Une courtisane en voile de gaze*). Detalj ne uspijevamo provjeriti drugdje, no udata žena, određenog društvenog položaja, morala bi, doista, biti prikazana sa sakupljenom kosom (kao Ginevra Benci na pr.) i nakitom; budući da joj se vide ruke, svakako s prstenom. Tu dvorsku kurtizanu (u tom slučaju pogrešno spojenu s pravom Giocondom) autorica pripisuje Giulianu Mediciju i tako uvažava De Beatisa. Neizvjesnost najviše godi romanopiscima. Idilu između Leonarda i Gioconde sugerira još Merežkovski u romanu *Uskrsnuće bogova* (1902; XIV dio, *Mona Lisa Gioconda*, razdoblje 1503—1506). U nedavnoj »dramatiziranoj biografiji« *Život Mona Lize* (orig. *The private Life of Mona Lisa*, 1976, prevela Lj. Radović, Bratstvo—Jedinstvo, N. Sad, 1976) autor Pierre La Mure ide drugim putem: sentimentalni život protagonistkinje dijeli se između Giuliana Medicija (njezine prve ljubavi) i tolerantnog muža. Smisao je La Mureovih bilježaka uz tekst da potvrde autentičnost djela. Premda su citirani izvori vrlo šaroliki (od znanstvenih studija do popularnih članaka), oni pridonose relativno uspješnoj društveno-povijesnoj rekonstrukciji vremena i sredine (više no ličnosti), ali nijedan izvor ne podržava osnovnu autorovu tezu. Shvatljivo je što La Mure slijedi De Beatisa, a izbjegava Vasarija; inače bi morao pobiti njegovu izričitu napomenu o Lisinu mužu Giocondi, naručiocu portreta.

Što se Vincija tiče, pokušaji dešifriranja njegova sentimentalnog života obično započinju od teksta gotovo u cijelosti pokrivenog zagonetnom mrljom (*Lionardo mio* itd., tuđom rukom) na jednom već spominjanom listu *Atlant-skog manuskripta* (71 r. a). Upute o bojama, sjenama i lakovima, zabilježene na istom listu (prevladava žuto i zeleno; usporedba: dosada promakao troškovi *Ar* 227 r.), mogle bi se dovesti u vezu s portretom, ali tek na tren, jer Ponte datira list oko 1480. (dakle, otprilike dvije godine prije Vincijeva odlaska u Milano, gdje ga naprotiv lociraju Calvi i Fumagallijeva): Leonardu je tada 28 godina, a budućoj Giocondi najvjerojatnije tek jedna. Iskustvo valjda posljednji trag, naime uzrečicu *Beata è quella possessione che vist'è da l'occhio del padrone* (»Blago ti je tad posjedovati, kad te pogled gospodarev prati«; *Atl* 344 r. b), koju Ponte datira oko god. 1490. Na istom listu stoji rečenica *Amor omni cosa vince* (»Ljubav sve pobjeđuje«) u vezi s analognim latinskim tekstom *Amatis / Amor omnia vincit et nos cedamus amori* (*Atl* 377 r. a), a taj Fumagallijeva smatra početkom pisma s nadovezanim Vergilijevim citatom (iz *Bukolika*, X, 69, *Eros di Leonardo*, str. 167). (Provjerom u Virgilio, *Bucoliche*, dvojezično, prijevod L. Canali, Rizzoli, Mi-

lano, 1978, str. 162, opažamo inverziju u izvornom latinskom tekstu: *Omnia vincit Amor*). Gospodar u to doba može biti jedino Moro, više ne Lorenzo Medici, još ne Cesare Borgia ni Giuliano Medici. Usudujemo se zaključiti: »tajnu« Mona Lise neće otkriti (do danas poznati) Leonardovi spisi; možda jedino neki vanjski podatak.

12 B. Cellini, *La vita*, uredio E. Carrara, UTET, Torino, 1968, str. 82, 375. O traktatu *Dell'Architettura*: Solmi (*Leonardo i Le Fonti*), Donati, Heidenreich, Marinoni i dr. U tom djelu Cellini prenosi riječi francuskoga kralja François I, po kojima je Leonardo nenadmašiv u kiparstvu, slikarstvu i graditeljstvu, a pri tom i veliki filozof (*grandissimo filosofo*). O Cellinijevu primjerku *Traktata*, del Pozzu i Poussinu: G. Manzi, uvod *A' lettori*, u *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, cit. izd., str. 8, 12, v. bilješku br. 10 uz 1. poglavlje I dijela, str. 18.

13 B. Varchi, *Oratione funebre fatta e recitata pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di S. Lorenzo*, cit. izd., po E. Verga, v. bilješku br. 13 uz 5. poglavlje I dijela, str. 69. Varchijeva bibliografija: u *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, str. LVI-LVIII.

14 R. Du Fresne, *Vita di Lionardo da Vinci*, u *Trattato della pittura di L. da V.*, Ricciardo, Napulj, 1733, bez oznake str. Spomenuta Lomazzova djela: *Trattato dell'arte della pittura*, *Le rime*, *Idea del tempio della pittura*. Bio-bibliografija (s posebnim osvrtom na poeziju i citiranom pjesničkom autobiografijom): u *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, str. XLI–XLIII. Također o autoru: Solmi, Verga, Recupero i drugi. Sonet o Ledi donosi C. Pedretti, *A Sonnet by Giovan Paolo Lomazzo on the 'Leda' of Leonardo*, u »Raccolta Vinciana«, br. 20, 1964, str. 375. Lomazzovo prijateljstvo s Melzijem potvrđuje E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, I, str. 63.

15 G. Galilei, *I due massimi sistemi del mondo*, u *Opere*, uredio F. (Ferdinando) Flora, Ricciardi, Milano—Napulj, 1953, str. 389. Galilejevo poznavanje s Mazzentom isključuje A. Favaro, na temelju proučavanja oba epistolara, u *Leonardo da Vinci e Galileo Galilei*, »Raccolta Vinciana«, sv. 2, 1905–1906, str. 88. Izostavljamo, za nas sporedne, izvore iz XVII stoljeća: G. B. Ramusia (svjedočanstvo o Vincijevu vegetarijanstvu, 1613), kardinala F. Borromea (spominje Leonardove slike u katalogu svojih zbirki: Ambrozijske Biblioteke i Pinakoteke, 1625) i druge.

16 R. Du Fresne, cit. izd., bez oznake str. Prvu seriju reprodukcija Leonardovih anatomskih crteža (o pokretima ljudskog tijela) tiska E. Cooper (London, oko 1720).

17 G. M. Crescimbeni, *Commentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Basegio, Mleci, 1970, str. 4–6, po E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, I, str. 88.

18 O G. Tiraboschiju, v. bilješku br. 9, str. 142.

19 J. W. Goethe, *Viaggio in Italia* (orig. *Italiänische Reise*, preveo E. Zani-boni), Sansoni, Firenca, 1948, I–III, osobito III, str. 31 (diskusija sa zemljakom), 196 (*Traktat*). Po Clarku (*Léonard de Vinci*, str. 185), Goetheov esej o Bossijevoj knjizi posvećenoj *Posljednjoj večeri* predstavljao bi najuspjeliju književnu interpretaciju slike. Po Solmiju (*Le Fonti*, str. 212–213) i Goethe pristupa sonetu Antonija di (del) Meglia, vjerujući da ima pred sobom Leonardovu pjesmu (Solmi se poziva na Grafov studiju, objavljenu u časopisu »Goethes Jahrbuch«, 1905, i žali što Uzielliju promiče vijest). Približavanje Vincija Goetheovu Faustu, omiljeno u romantizmu i dekadentizmu, započinje, čini se, od Micheleta: »Nikoga se nije obožavalo više od Leonarda da Vincija. Nikoga se nije manje slijedilo. Taj neobičan čarobnjak, Faustov talijanski

brat (*le frère italien de Faust*), zadivio je i preplašio» (*Renaissance*, Chamerot, Pariz, 1855, str. XCI–XCII).

20 J. B. (tal. G. B.) Venturi, *Essai sur les ouvrages physicomathématiques de Léonard de Vinci avec des fragmens tirés de ses manuscrits, apportés d'Italie*, Duprat, Pariz, 1797; novije izdanje, Nugoli, Milano, 1911; također pretisak uza studiju G. B. De Tonija, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e 'L'Essai'*, Maglione-Strini, Rim, 1924 (posljednja dva podatka po E. Verga, cit. izd.). Naslovi paragrafa u prvom Venturijevu izdanju: *O silaženju teških tijela u spoju s okretanjem Zemlje; O Zemlji presječenju na komade; O Zemlji i o Mjesecu; O djelovanju Sunca na Ocean; O drevnom stanju Zemlje; O plamenu i o zraku; O statici; O silaženju teških tijela po kosinama; O vodi koja se izdvaja putem kanala; O virovima; O gledanju; O vojnom graditeljstvu; O nekim napravama; O kemijskim postupcima; O metod.*

21 C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, Motta, Milano, 1804; G. Parini, *De' principi fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, u *Tutte le opere*, uredio G. Mazzoni, Barbera, Firenca, 1925, str. 828. Ako se otkriće Leonarda književnika poveže sa superlativima što ih autor izriče o djelima Machiavellija, Gellija i Galileja, dobiva se posve jasan, gotovo programatski, presjek talijanske *antibeletrističke* literature. (Uz niz stavova vrijednih pažnje, Parini prethodi tezi koja danas važi kao Dionisottijeva: Toskanci izvan Toskane — Dante, Petrarca i Boccaccio — iznijeli su svoj jezik iz rodnoga gnijezda, str. 812).

22 G. Bossi, *Del 'Cenacolo' di Leonardo da Vinci*, Stamperia Reale, Milano, 1810, I–IV; C. Verri, *Osservazioni sul volume intitolato 'Del Cenacolo' di Leonardo da Vinci, libri quattro di Giuseppe Bossi pittore*, Pirotta, Milano, 1812; *Il Conciliatore*, uredio V. Branca, Le Monnier, Firenca, 1953–1954, I–III, cit. (*lettera di un 'associato'*) I, str. 369.

23 U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici (1821–1826)*, u *Ed. naz. delle opere di U. F.*, X, uredio C. Foligno, Le Monnier, Firenca, 1953, str. 463. O Leonardu još jednom, uzgred, u eseju *Dei viaggi classici*, u *Saggi di letteratura italiana*, II, u *Ed. naz. delle opere di U. F.*, XI, uredio C. Foligno, str. 296: »Leonardo također između glasovitih književnika (*pur tra gli insigni letterati*) koji dopriniješe umjetničkoj i književnoj Renesansi XV vijeka, bi između sviju znamenit, štovani i često priupitani za savjet...« itd.

24 Izvorni naslovi: Stendhal (H. Beyle), *Histoire de la peinture en Italie*; J. Burckhardt, *Der Cicerone*. Istodobno, pojavljuje se i drugi »apokrifni« Leonardo: *Del moto e misura dell'acqua*, uredio i tiskao F. Cardinali, cit. izd. (1828). Gotovo dvije stotine stranica o vodi dijelom nalazi kasniju potvrdu u Vincijevim rukopisima. Sam Cardinali u posveti (bez oznake str.) smatra da prijepis iz rimske Biblioteke Barberini, kojim se služi, dokazuje točnost Venturijevih postavki o Vinciju. Nimalo perspektivnima za književnost valja smatrati isprike uređivača: Leonarda bi nadasve zaokupljala materija o kojoj piše, dok bi zapostavljao stil (*poneva ogni sua cura nella materia che trattava, negligerando lo stile*).

25 J. Michelet, *Renaissance*, cit. izd., str. LXXXIX–XCI (citati), 313, 314, 218, 327. Po izvorima koje navodi, ne bismo povjerovali u autorovo dublje poznavanje Vincija izvan umjetnosti. Preostaju ipak, kao svojevrsan kuriozitet, Micheletova lirsko-znanstvena djela u prozi, primamljivih naslova (*L'oiseau*, *L'Insecte*, *La Mer*, *La Montagne*), kao i predviđanja o budućem rastu tog autora i odviše bogata opusa (G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, dopunio P. Tuffrau, Hachette, Pariz, 1964, str. 1027). Izmakao leonardistici (čak i M. Prazu, u *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*,

Sansoni, Firenca, 1966, novo prošireno izd., gdje ga nema ni u indeksu imena), Michelet je naprotiv često prisutan u talijanskim proučavanjima Renesanse. Valja spomenuti najzad i Barthesovu monografiju (na »neutralnoj« razdaljini), *Michelet par lui-même*, Du Seuil, Pariz, 1965.

26 Ch. Baudelaire, *Les phares*, u *Les fleurs du mal*, Colin, Pariz, 1958, str. 13. Prijevod A. Jurjevića (Cvjetovi zla, Matica hrvatska, Zagreb, 1961, str. 20):

»Da Vinci, zrcalo tamno i duboko
Gdje anđeli ljupki sa osmijehom tajne
Jave se u sjeni hridi što visoko
S borovima rube međe zavičajne«.

(Očito zbog metra nestaju iz te strofe ledenjaci, *des glaciers*, ako prevodilac hridima ne želi pobliže označiti likovni povod, a interpunkcija je ponešto izmijenjena). Ledenjaci podsjećaju i na pozadinu Sv. Ane, dok borove (kojih nema na Leonardovim platnima) zamišlja Baudelaire. U »ženske anđele« E. Cecchi ubraja i Giocondu (*Leonardo e Baudelaire*, u »Corriere della sera«, br. 52, 29. veljače 1952, str. 3).

Nakon Parinija i — dosad neprimijećenih — Foscolovih tekstova, Vinciju ne koristi, a Tommaseu nažalost izrazito škodi, citat potonjeg iz pisma Capponiju (1858): »Ne čini li vam se da je Leonardo da Vinci, poslije onog što ga pohvali Krist, najveći među svima što ih je rodila žena? Dante s Platonovim umom i Vergilijevom dušom? Rafael s ustrojstvom Michelangela i Galileja?« (N. Tommasco-G. Capponi, *Carteggio inedito*, uredili I. Del Lungo i P. Prunas, Zanichelli, Bologna, 1923, IV, I dio, str. 309). Timpanaro se ispravno okomljuje na Tommaseov retoričan i nakazan spoj (*Tutto Leonardo*, u *Scritti di storia e critica della scienza*, Sansoni, Firenca, 1952, str. 78) ali, kao što često biva, bez navođenja izvora. (S te strane, pisanje o Vincijevim odjecima predstavlja neizvjestan lov po tisućama stranica lišenih kazala s imenima).

27 J. Laforgue, *Poésies complètes*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 176, 154, 145, 153, 68, 83. Citiramo izvornik zbog praktičke neprevodljivosti kratkih rimovanih stihova. »Sfinga i Gioconda / svjetovi pokojni«; »Iza nas potop, o moja Ledo!«.

28 Govoriti o *utjecajima* prije objavljivanja rukopisa, ne bi bilo uputno. Stoga smo problematiku ovog poglavlja unaprijed ograničili na izravna i precizna svjedočanstva, odnosno na postepena izdavačka i kritička otkrivanja. Ipak, neki od pisaca koji ne spominju Leonarda, zaslužuju usputan osvrt. Opravdavaju ga tri faktora: pretpostavka da ti autori o Vinciju (najprije kao umjetniku i univerzalnoj ličnosti, kasnije o *Traktatu* pod njegovim imenom itd.) mogu steći makar i površan dojam; zatim, postojeće ili čak učestalo upućivanje kritike na neke takve analogije; i najzad, objektivno postojanje daljnjih analogija, mimo bilo kakvih »opravdanih« tragova. Letimičan pogled na četiri izabrana imena — Shakespeare, Leopardi, Poe i Lautréamont — dovoljan je da naznači potencijalnu beskonačnost (a time i ponešto ograničenu svrsishodnost) sličnih istraživanja.

Neke srodnosti između Leonarda i Shakespearea objavljuje poljski šekspirolog J. Kott (*Shakespeare Our Contemporary*, preveo B. Taborski, Methuen & Co LTD, London, 1972, 2. izd., poljski izvornik 1964). Odviše su općenite (pa nas ostavljaju ponešto skeptičnima) poredbe između Mona Lise i Hamleta ili između nakaze Calibana i Vincijeve fantastične životinje, odnosno (oboјici autora zajedničko) razmatranje o (geološkom) vremenu i ljudskoj povijesti, prisutnost androgina, motiv oluje, planetarna slika Zemlje i sl. Malo računa vodi Kott o Danteu (dvaput citiranom u cijelom djelu), brzopleto niže protagoniste i fenomene talijanske kulture (Leonardo, Ficino, Pico, neoplatoni-

zam, Michelangelo), mjestimično se ne pomiče dalje od Freuda (*Eros socraticus* i sl.), ne citira »mnoge« kritičare koji (kaže) prizivaju Vincija u vezi s Prosperovim likom, piše o Leonardu oslanjajući se na dvije antologije (Richter i Mc Curdy) bez ijednoga kritičkog djela... Pitamo se, napokon, predstavlja li neki doprinos tvrdnja da Prospero (u svom završnom monologu u *Oluji*) nije Leonardo, a ni Galilej? Manje su preuzetni, a nikako manje točni, nespomenuti Kottovi prethodnici: Schlosser Magnino (rasprava o umjetnostima i *Timon Atenjanin*, I čin; *La letteratura artistica*, str. 177); Clark (hiperboličan bijes počela: Windsorska zbirka prema *Henriku IV*, početak III čina; *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci*, uredio K. Clark, The University Press, Cambridge, 1935, I, str. 49); Praz (teškoće prihvatanja »svetogrdnih« interpretacija Hamleta i Mona Lise; *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit. izd., str. 5; jedino Praz, među navedenima, Kott spominje jednom, ali u drugom kontekstu); i Sypher (»iščezavajuća« perspektiva Leonardovih slika kao i Shakespeareova vizija, Hamlet i dr., postavljaju probleme koji se ne mogu riješiti matematskom izvjesnošću; *Rinascimento Manierismo Barocco*, cit. izd., str. 112; premda je ta paralela izrečena pri kraju odjeljka o Renesansi, ona zapravo upućuje na Manirizam i tom dodirnom točkom, između Leonarda i Shakespearea i niza drugih autora, uz neke slične ili čak iste izvore, mogu se objasniti svi Kottovi primjeri). Prvo izdanje Vasarijevih *Životopisa* prethodi Shakespeareu, drugo se pojavljuje u doba njegova djetinjstva. Manje je vjerojatno da do engleskog dramatičara dopiru djela Varchija i Lomazza.

S obzirom na hipotetično poznavanje Vincija, Leopardi se nalazi u znatno povoljnijem položaju, imajući iza sebe sva tri Du Fresneova izdanja *Traktata* i prva talijanska izdanja Della Belle (1792, 1804, 1805, 1817, 1820; godine nisu beznačajne), kao i Venturijev *Esej*. Dodamo li još Leopardijev boravak u Firenci i izvrsno poznavanje Parinija (v. *Il Parini ovvero della gloria*, u *Opere morali*, 1827), mogućeg posrednika, preostaje ne malo čuđenje što autor nigdje (pa ni u svojoj golemoj *Bilježnici*) ne spominje Leonardovo ime. Uz izabrane fragmente Gellija, Galileja, Bartolija i drugih, Vinci bi se izvrsno uklopio u Leopardijevu hrestomaciju talijanske proze (ne, međutim, u hrestomaciju poezije, zbog njezine dominantne elegične linije Petrarca-Tasso). Paraleli s Vincijem ne uspijeva se oduprijeti niz znanstvenika i kritičara: Anceschi, Banfi, Bongioanni, De Robertis, Farinelli, Flora, Frattini, Fumagalli, Lugaresi, Luporini, Marinoni, Recupero, E. Villa... (Odbacuje poredbu, na izdvojenom primjeru, jedino Anceschi, a na neke razlike ukazuje Marinoni). Nakon toliko natuknica, uvijek vrlo općenitih ili vrlo posebnih, neobično je što još ne postoji cjelovita studija o dvojici autora. Mnogo više no pjesništvo, nalazi se u žarištu promatranja Leopardijeva lirska proza. (Unatoč tome, podsjetit ćemo na razmišljanje o sreći i letu u zaključku pjesme *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, na česti motiv Mjeseca i na pjesnički doživljaj beskraj, Leopardijev *L'Infinito*, prema Leonardovim matematskim razmatranjima o beskonačnom). Ni Lukrecije, ni Plinije, kao zajednički izvori (osobito za odnos priroda-majka-maćeha), ni Leopardijevo poznavanje Kopernika, Vaucansona i Buffonove *Histoire naturelle*, ne pokrivaju u cijelosti popis Leonardu srodnih područja, tema, motiva i postupaka, što ih nude *Opere morali*: od geologije do astronomije, od optike do fantastične kibernetike, od fizike do metafizike, od ljudožderstva do svijeta bez ljudi, od mode do (u Leopardija proturječne) slave, od pohvale pticama do himničkog Sunca, od invective do proročanstva... Iznenadit će, zacijelo, i zajednički pisci poput Diogena Laercija i Sacrobosca, autora *Kugle*. No Leopardi (zabrinut što se pjesništvo i filozofija cijene manje od umjetnosti) misli vjerojatno na sebe, ne na Leonardova platna, kad piše: »Kažu pjesnici

da je očajanju uvijek smiješak na ustima» (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*, u *Operette morali*, Rizzoli, Milano, 1951, str. 184).

Na Leopardijeva mladog suvremenika Poea upućuje članak C. Maclair, *Edgard Poë et Léonard de Vinci*, u »Les maitres de la plume« (Pariz), 15. rujna 1924. (po E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, II, str. 715). Sličnosti bi se ticale ženskih figura i stroge analize utemeljene na eksperimentalnom promatranju. Nadasve evropska kultura i toponimika u Poeovim djelima (uključivši i jednu dramu o Polizianu i druge mjestimične talijanske primjese) ublažavaju iznenađenje što ga, u prvi mah, može izazvati poredba preko oceana. Premda američki autor ne poznaje Vincijev pisani opus (vjerojatno ni *Traktat*), sučeljavanje dviju svestranih ličnosti — više no tekstova — ne može se odbaciti kao neopravdano. Lako se uočava u Poeovu djelu (prvenstveno pripovijetkama) naklonjenost enigmati, rebusu, anagramu, kriptogramu... upravo kao i matematičari, fizici (načelo inercije), optičari, kibernetici, aeronautici i magnetizmu. Tu su i opisi osmijeha, ptica (čuveni gavran i dr.), čudesnih oblaka, morskih vrtloga, crne boje neba, Mjeseca (ali svakako uz naš priziv Ariosta i Julesa Vernea), bestijarija (u grotesknom ambijentu jedne ludnice), pretvorbe gusjenice u leptira itd. Zapažamo uzastopno dodirivanje života i smrti, kao i imena autora već upletenih, izravno ili neizravno, u Leonardov kritički kontekst: poput Platona, srednjovjekovnog Bacona i Novalisa. I Poe (u *Rukopisu nađenom u jednoj boci*) primjećuje manjak riječi, nepodobnih da iskažu osjećaj (romantični korelat za Vincijeve »stvari«). Divergencije, dakako, postoje: sve su pripovijetke američkog autora »tako rekuć biografske« (Baudelaireova opaska u *Edgar Allan Poe, sa vie et ses oeuvres*, u E. A. Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, preveo Ch. Baudelaire, Le Livre de Poche, Pariz, 1973, str. 245); Poe se — izričito u *Morelli* — obraća obrazovanima; njegovo podvostručenje (osobito ženskih figura: u *Morelli*, *Ligeji* i *Eleonori*) drugačijeg je podrijetla, u toliko što vodi od »dijalektičke« suprotnosti do neželjene naknadne analogije (ne, kao u Leonardu, od svjesnog uočavanja pojava paralelizama); a nonsens i apsurd (kao novije osobine), naposljetku, još više udaljavaju objektiv od ishodišta usporedbe.

Pomisao na Poeovu još dvosmisleni znanost (upravo u *Sonnet — To Science* to je krugaj, *vulture*, koji zlokožno natkriljuje pjesništvo) produljuje se do geografski bližeg i odrešitijeg Lautréamonta. Može se tek nagađati o kulturi tog tajnovitog naturaliziranog Evropljanina (u pretposljednjoj trećini prošlog stoljeća), koji zacijelo pohodi Louvre, čita i (odbacujući sve uzore u svom završnome moralizmu) odbacuje Poea i Baudelairea. Himna »strogoj matematičari« (*Les chants de Maldoror*, II, 25, po *Oeuvres complètes*, Corti, Pariz, 1958, str. 190 i dalje), matematičari koja omogućava gradnju propelera i let, tek je jedan od priloga nikad iskušanoj paraleli s Leonardom. Između Lautréamontova tekstualnog bestijarija (čiju mladenačku psihološku pozadinu u dobroj mjeri rekonstruirao Bachelard) i (obrnuto afektivnih) maksima, dakle u rasponu *Les chants de Maldoror-Poésies*, nailazimo i na apele čitaocu, zakone optike, temu oceana, motive spilje i hermafrodita. Zvijezda, izašla iz putanje, što silazi do andeoskog čela potonjeg, kao aureola (*Les chants de Maldoror*, II, 22), doima se poput maštanja o Vincijevim slikama. No sve prethodne primjere nadilaze pjesničko-znanstveni opisi ptičjeg leta (mnogo znanstveniji od Leopardijevih i naglašeno vizualni). Evo i *prave* ptice, koja će tek za idući naraštaj čitatelja postati Leonardova; u jednoj od Lautréamontu svojstvenih antitetičkih preobrazbi, ona zamjenjuje lik pisca-sove: »Slijedimo prema tome struju što nas povlači. Jastreb (*le milan royal*, dosl. »kraljevski jastreb«, u nas mu odgovara »jastreb kokošar«) ima krila razmjerno dulja od škanjca, a ugodniji mu je let: tako on provodi život u zraku. Gotovo se nikada ne odmara i prelazi svakodnevno goleme prostore; a

to veliko premještanje nipošto nije vježba za lov, ni potjera za plijenom, čak ni otkrivanje; jer, on ne lovi; no let je, čini se, njegovo prirodno stanje, njegov najdraži položaj. Nemoguće je ne diviti se načinu na koji ga ostvaruje. Njegova duga i uska krila izgledaju nepomična; njegov rep odlučuje o svim promjenama, a on se ne vara: radi neprestano. Jastreb se podiže bez napora; spušta se kao da klizi po kosini; reklo bi se prije da pliva no da leti; pospiješuje svoje kretanje, usporava ga, zaustavlja se i ostaje lebdeći ili kao prikovan na istome mjestu, satima. Nemoguće je primijetiti ikakav pokret njegovih krila...« (isto, V, 50). Na zenitu opusa, Lautréamontov se jastreb gotovo javlja kao nehوتيčno tumačenje Leonarda i ispravak buduće Freudove pogreške.

OD OBJAVLJIVANJA RUKOPISA: ITALIJA

Po širini zahvata u Leonardov umjetnički i pisani opus — širini, ne nužno dubini — Gabriele D'Annunzio, među književnicima (talijanskim i stranim), vjerojatno ostaje bez premca i do naših dana. U barem jedanaest njegovih djela, tijekom više od tri desetljeća (počam od 80-ih godina prošlog vijeka), Vinci djeluje kao stalan izvor raznorodnog nadahnuća. Gradiva je dovoljno za samostalnu studiju; ipak, i najdetaljnije izlaganje ne bi pripomoglo sintezi. Shodno dekadentističkom ukusu (kojemu je strana »konstrukcija« kao takva), D'Annunziov se doživljaj osipa u ulomcima prigodnih pobuda. Znatno onkraj autorovih namjera, kritika tek može pokušati da se oglada u stanovitoj *tipologizaciji* njegovih pristupa Leonardu.

Slobodniji lirski odmak od likovnog (paralelno prisutan u poeziji i prozi, koju stoga ne valja ispustiti iz vida) daje D'Annunziu prizvuk izvornosti, unatoč posredništvu Vasarija, Micheleta i Baudelairea. Dok Gorgonin osmijeh »veoma sjajan i okrutan« (*fulgidissimo e crudele*), u istoimenoj pjesmi zbirke *Himera* (1885–1888), još predstavlja komentar Leonardu, krajolik u romanu *Djevice među hridima* (1895, objavljen 1896) odvaja se dovoljno od slike da bi se pored njega odvila (ili točnije: zaustavila) pripovijest zasićena (i drugim) kulturološkim referencijama. Autorov *alter ego* ne odlučuje se između tri sestre, »prerafaelitske« Beatrice, tri komplementarna (i stoga zasebno nepotpuna) ideala ženske ljepote. Neosloboden, osjećaj čeznutljivo zamire u beskonačnoj prirodi, stvorenoj po (prepoznatljivom) uzoru umjetničkog djela. Za razliku od svojih preteča, D'Annunzio ne produbljuje platno, već »posuđuje«, i zatim obrađuje, njegovu pozadinu (odvajajući je nepremostivim ponorom od »zatvorenog vrta« triju sestara): »Hridi rasporedene kružno i silazno pružale su sliku koloseja sagrađenog gorostasnim radom, što su ga oštetili vijekovi i bezbrojne nepogode ali ga još obilježavaju čudesni tragovi. Pojavljivali su se ondje ulomci nekog nepoznata pisma, neshvatljive zagonetke Zivota i Smrti; vijugave žile kamena vodile su bit božanstvene misli; a u nagibima bezobličnih građevina bijaše znak kao u kretanjama savršenih kumira. / Ondje zastasmo, ondje ja ubraha posljednji sklad.«¹ (Reklo bi se da završnim stilemom — koji kao refren biva preuzet u zaključnoj rečenici romana — D'Annunzio ujedno iscrpljuje jednu liniju viđenja; njezini nastavljači doimat će se, u većoj ili manjoj mjeri, poput epigona). Do autorova prekida s likovnim ipak ne dolazi. *Odrično* obilježje prethodnog primjera zadržavaju i iduća djela aluzivnih nas-

lova: tragedija *Gioconda* (1898), roman *Leda bez labuda* (1913) i kraća proza (»san« ili »misterij«) *Covjek koji je ukrao 'Giocondu'* (1920). Motivi osakaćenja, samoubojstva i zločina nižu se, a ponešto i isprepliću, u spomenutim djelima. Fatalna *Gioconda* Dianti (di-anti) navješta svojim prezimenom ulogu »neprijateljice« prema ženi slikara, kojim upravlja kao model i ljubavnica. Autobiografski Desiderio Moriar, u *Ledi*, krije dvoličnu etimologiju želje i smrti (*desiderio, morte*), zapravo neostvarenog *erosa* koji biva poništen *thanatosom* protagonistkinje. I treći primjer (napola kronika, napola fantazmagorija) završava lišavanjem; oživjela Mona Lisa vraća se na platno. Mimo Leonarda, autor traži pokriće u prošlosti i aktualnosti: suvremenu *Giocondu* spaja s egiptaskom Sfigom (u skladu s Paterovim povezivanjem Renesanse i Winckelmannova neoklasicizma), upravo kao i zagonetnu Ledu (i, ranije, Himeru). Kradom naslikane *Gioconde*, obratno, D'Annunzio ukrašava, u svojem megalomanskom snoviđenju, vlastiti boravak u Francuskoj; do koga bi slika dospjela, ako ne do prognanog »slavnog pjesnika« (čije je ime već ispisano na golemim sanducima u kojima mu iz Louvrea šalju gipsane odljeve)?² Na tematskoj relaciji genij-remekdjelo (ili obratno), sve stereotipnijoj, izlišno je očekivati iznenađenja. Omogućit će stano-vito otvaranje — ali posve prigodno, jer D'Annunziov Vinci ne evoluirao — tek paralelizam između pisanog i likovnog izvora: »... voda koja protječe kao zavojit osmijeh« (*l'acqua che fluisce come un sorriso sinuoso*). Citat iz romana *Dopust* (1916) ne združuje samo Leonardovu književnost sa slikarstvom, već možda i s D'Annunziovom poezijom, tumačeći izdaleka obilje istog počela u antologijskoj *Kiši u boriku*.³

Valja priznati da avangardna pronicljivost (dakako, u povijesnome smislu) više puta kompenzira autorovu neumjerenost i preuzetnost. Što god danas mislili o tragediji *Mrtvi grad* (1898), ona (usporedno s ranim Svevom) prethodi Freudovoj interpretaciji i Solmijevoj biografiji Leonarda da Vincija, jedinom predlošku što ga — na neki način (i, vidjesmo, iskrivljeno) — priznaje austrijski psihijatar. D'Annunziov Leonardo, lik aluzivnog imena, arheolog koji iskapa u Mikenima (evo opet dublje prošlosti), podliježe rodoskvrnoj ljubomori i u olujnom požaru (što ga takav D'Annunzio dijeli s Vergom) ubija vlastitu setru.⁴ No autoru je svakako bliži njegov autentični »prometejski« Leonardo, posjednik vatre i pronalazač letjelice. Nizanje (uglavnom sličnih) primjera obuhvatilo bi nekoliko stranica; dovoljno je, stoga, baciti pogled na oba ova motiva omeđena nekim tipičnim djelom. U fragmentarnoj, ritmiziranoj i često eliptičnoj lirskoj prozi (usudili bismo se reći: pjesmama u prozi) iz *Nokturna* (datum nastanka 1916, godina tiskanja 1921) — sa stajališta pisanja (mimo iredentističkog patosa »herojskog pilota« i »žrtvovanog pjesnika«) možda krajnjeg dometa u D'Annunziovu opusu — sveprotežna »apozicijska« funkcija vatre prati tri glavna nominalna uporišta: oko, let i rat. Optika, astronautika i ratna tehnika ujedno su i Leonardova područja, ali uz barem dvije osnovne razlike: gdje Leonardo proučava predmet, rekonvalescent D'Annunzio uzdiže sebe; gdje prvoga zaokuplja izum (uz oprezne etičke ograde u pogledu njegove primjene, što bi mogla biti tema zasebne studije), drugi (nacionalistički) priželjkuje »veliku gestu« i »žrtvu paljenicu«. Kako pojedini utjecaj na D'Annunzia nikad nije

osamljen već »kontaminiran«, valja uzeti u obzir, uz skrivenoga Leonarda, mit o Ikaru, proroka Tireziju, kip staroegipatskog pisara i, dakako, više puta spomenut »ludi let« Danteova Odiseja (iz XXVI pjevanja *Pakla*). Nešto jednostavnije povezivanje izvora susrećemo, ranije, u autorovoj najpoznatijoj pjesničkoj zbirci *Alkiona* (1903), gdje se, pored Ikarove »besmrtno pomame za letom« (u *Ditirambu IV*), Leonardov inventar prepoznaje posvuda: od toponima Labuđe brdo (*Monte Cécere*) preko paralele veslanje-let do »jastreba raširenih krila«.⁵

Izravno imenovan, Leonardo pisac (ne umjetnik ili izumitelj) svodi se, međutim, na pretežno epigrafsku prisutnost. D'Annunzio, prvi talijanski književnik koji citira izvornog Vincija (1895–1896), godinu dana poslije Valéryja (vjerojatno prvog u svijetu, isključivši dakako znanstvenike), organski je nesposoban da, makar na čas, odustane od samodopadnog nametanja prvog lica; nedostaje mu tako osnovni preduvjet da bi slijedio ili sintezom pokušao zaokružiti primljenog Leonarda. Desetak citata, koji pretežno u obliku *motta* (uz naslov ili pojedina poglavlja) prepliću namjerno istaknutu lirsku nit kroz siže *Djevica među hridima*, dokazuje autorovo čitanje *Traktata o slikarstvu* i pojedinih objavljenih manuskripata (zacijelo *Trivulcijeva* na pr.) ili Richterove antologije. Između svih D'Annunziovih djela čini se da jedino spomenuti roman, uz *Nokturno*, odaje stanovit Leonardov utjecaj na strukturu (a ne samo gradivo). Nema dvojbe o povlaštenome mjestu što ga Vinci uživa unutar D'Annunziove lektire. U jednoj od svojih *Iskara pod maljem*, naslovljenoj *O pozornosti* (ponešto sumnjiv datum 1899, objavljivanje u novinama 1911), autor opisuje sjetno zasićenja u razdoblju jednog ranijeg (još ne-herojskog) oporavka. Pristupivši stolu, na kojem su rasute neke od njemu najdražih knjiga (*alcuni dei miei libri prediletti*), on otvara redom: Danteovo *Čistilište*, Michelangelove *Stihove* i neko Leonardovo izdanje (*Aprò a caso un libro di Leonardo...*), u kojem nalazi (i opet subjektivno prepoznaje) jedno zagonetno proročanstvo tog »Ljevaka hermetičnog pisma« (*il Mancino dalla scrittura ermetica*). Ne bi li, onkraj »sibilinske igre« u datom slučaju, slijed triju sveobuhvatnih ličnosti (neobičan za Italiju na prijelazu stoljeća, u kojoj je Michelangelov utjecaj rijedak, a Vincija ne primjećuju ni Carducci ni Pascoli) mogao objasniti udio temeljnih izvora (i ekspanziju drugih) u D'Annunziovoj poetici, izuzetnoj po ambicioznom nacrtu, ako ne (uglavnom) i po srazmjernom ostvarenju?⁶ Da bi D'Annunzio, u cjelini, dopro dalje, na pr. do Poundove poetike (za što postoje preduvjeti), nedostaju mu dvije stvari: smjeliji lom forme i ukidanje elegije. Drugim riječima, autor bi se morao služiti Leonardovim djelom životvorno, u *prostoru teksta*, umjesto da ga promatra u *vanjskom vremenu*, pretežno kao nedostižan muzejski ideal.

Sistematskije proučavanje talijanskog simbolizma i secesije (tek u posljednjih desetak godina, zahvaljujući prvenstveno antologijama Viazi-Scheiwiller) iznosi na vidjelo niz (polu)zaboravljenih ili tek nedavno valoriziranih autora koji tu i tamo, u svojim pjesničkim tekstovima, znaju okrnuti Leonarda. Nijedno od tih imena ne odolijeva suočenju s D'Annunziom, ali zbroj izdvojenih podataka znatno upotpunjava pre-

dodžbu o okolnoj književnoj klimi. Bilježimo barem dvije točke koje neporecivo dokazuju posredničku popularnost Vasarija: zbirku *Meduza* Artura Grafa, Gozzanova profesora (1880, tik uoči objavljivanja Vincijevih spisa), i istoimeni sonet Gustava Botte (s Vasarijevim *mottom*) u čijem se posljednjem stihu poimence spominje Leonardo (1903). No iz istog biografskog izvora potječu, reklo bi se, i druge dvije prilike likovnog podrijetla, izuzetno rasprostranjene: Himera i androgin. Stihom »Jesi li i ti himera?« zaključuje na pr. Alberto Sormani svoju pjesmu *Posljednja šetnja* (u slobodnom stihu, 1892), a Lucio D'Ambra objavljuje sonet *Himera* (1896), datiran istovremeno s D'Annunziovom zbirkom istog naslova, ali podosta udaljen od Leonarda. »Voštano lice jedne androgine« (ženskog roda) pojavljuje se na završetku pjesme *Zrcalo* Tita Marronea (1901), dok Ricciotto Canudo tiska četiri *Falička soneta androginu* (1906–1907). Pjesma *Kip* (1898) Gian Pietra Lucinija kronološki i semantički (na razdaljini svojstvenoj književnim rodovima) prati D'Annunziovu tragediju *Gioconda*. Ipak, nijedan od tih tekstova (i drugih, preskočenih) ne govori o izravnom čitanju Vincija, niti pobuđuje pažnju vrijednu opširnijeg spomena. Tek u poemi Silvia Paganija *Leonardo da Vinci i Faust* (1907) — gdje se, podosta naivno, idilična priroda prvog suprotstavlja đavolskoj prirodi potonjeg — moguće je prepoznati preraden Leonardov citat.⁷ Odjeci su jednostavni i jednostrani, uzmu li se u obzir znanstvene prinove koje (uz ranije spomenuta imena: Solmija i druge) djeluju u posljednjem deceniju prošlog stoljeća i prvim godinama našeg: Conti, Mazzoni, Baratta, E. Verga itd. Pokretanje znanstvenog zbornika »Raccolta Vinciana« (1905) podudara se s izlaženjem firentinskog književno-umjetničkog (a kasnije sve naglašenije idejnog) časopisa »Leonardo«, znatno kraćeg vijeka (čak tri serije između 1903–1907), ali izravno uključenog u talijansku militantnu kulturu prije futurizma. Glavnu riječ u tom časopisu vode Giovanni Papini i Giuseppe Prezzolini (najprije pod pseudonimima, zatim pod pravim imenima) i, u početku, Adolfo de Karolis, D'Annunziov prijatelj i ilustrator njegovih djela. Naslovna strana prve serije, u izradi de Karolisa, sadrži Leonardov motto (*Non si volge chi a stella è fisso; volge* umjesto izvornog *volta*), a citati, kraći tekstovi i recenzije na Vincijeva izdanja pojavljuju se više puta. Na stranicama »Leonarda« Papini polemizira s Croceovim časopisom »Critica«, a de Karolis s »novom umjetnošću«. Njegovo zazivanje »genija« (i istodobno odbacivanje »nove manire«) shvatili bismo, prije no prešutnim prizivom D'Annunziova Leonarda, kao pohvalu i utiranje puta samom D'Annunziu.⁸

Kad bi u cijelosti bio poznat opus tajanstvenog Agostina J. Sina-dinò — uz Pascolija svakako najzanimljivijeg predstavnika talijanskog simbolizma i ujedno nezanemarivog preteče hermetičke poezije — vjerojatno bi datume njegovih veza s Leonardom valjalo pomaknuti unatrag. Ovako, razmišljanje o tom grčko-egipatskom Talijanu prati niz upitnika: iščezle godine rođenja i smrti (svakako poslije 1934), inozemni boravci (od rođenja u Aleksandriji do posljednjih vijesti u SAD-u), nestale prve zbirke (još iz 1898. i 1900) osim izbora pretiskanih u idućima, neobjašnjiva šutnja njegovih aleksandrijskih sugrađana kao što su Marinetti, Ungaretti i Pea (koji su ga morali poznavati kao člana male

talijanske »kolonije«), i, napokon, dilema radi li se o pravom imenu ili (vjerojatnije) o pseudonimu. U fragmentarnim *Marginalijama* zbirke *Boštvo trenutka* (1910) Sinadinò dvaput spominje Leonarda. Jednom je to asocijativni »preskok« između njegova panskog divljaka Hyle (preuzetog iz D'Annunziove *Himere*), koji savladava »drevnu Smrt« i »okovano Vrijeme«, i (u tom kontekstu) ne sasvim dokučivoga komentara: »LAKO JE BITI SVESTRAN! Posljednji čudesni uzvik; slavno prosvjetljenje što ga tajnovito priopćava — hotimičnim anakronizmom — božanstveni Leonardo. Nosi on još 'okamenjen čaroban štap' andeoskog Novalisa«. Slijed imena u drugoj (lakonskoj) bilješci podsjeća, međutim, na uglavnom kasnije datirane (i u svakom slučaju još posve nepoznate) Valéryjeve *Bilježnice*: »Absida. / Wagner, Leonardo, Mallarmé«. U proširenom izdanju iste zbirke (datum 1921, tisak 1924) Sinadinò priziva Vincija još triput: preskočit ćemo (geografski i prigodno autobiografski motiviran) epigraf vezan uz Lago Maggiore i paralelno evociranje Leonarda i Dantea u alpskom krajoliku da bismo zaključili autorovim svjedočanstvom o poetici u *Riječima Valéryju*: »Slijedim, na taj način, zakon kontinuiteta koji mi dopušta da skladno sakupljam krhotine ili igre starog svemira u jednostavnim i složenim jednadžbama prastarih mitova, u uobličenjima što ih predodređuje moj leonardovski stil« (*figurazioni prestabilite dal mio stile leonardesco*). Pun avangardnih nagovještaja na prijelazu stoljeća, Sinadinò u kasnijim zbirkama, nažalost, sve manje održava obećanje.⁹

Teško je oteti se dojmu da Vincijev *motto Lirskim fragmentima* (1913) Clementea Rebore ne najavljuje njegovo kasnije opredjeljenje. Proračanstvo o žitu što ga udaraju nezahvalni ljudi (sitno »zrno« u Leonardovu opusu; *I* 65 r.) poprima — kao uvod u Reborino djelo — obilježje kršćanske parabole. Početni model mora iščeznuti: tužaljke i religiozne himne sve se teže spajaju s Vincijevim motivima stoički registrirane nepravde.¹⁰ Samo zahvaljujući amneziji suvremene kritike uspijeva Dino Campana »prisvojiti« Leonarda u svojoj *Himeri*, razglašenoj antologijskoj pjesmi (pred kojom često ustuknu komentari) iz *Orfičkih pjevanja* (1914). Vokativ upućen »mladoj / sestro Giocondinoj« zvuči kao — doduše najvještije dotada iskorišteno — opće mjesto, kojemu (uza citirane prethodnike i izvore) valja pribrojiti i neposredan novinski publicitet stvoren oko krađe Leonardove *Gloconde* u Louvreu (1911, povrat platna u Firenci 1913). Campanina glazbena onirička vizija, između dvije slike i onkraj njih, stapa stileme iz D'Annunziovih djela, Contijeva predavanja o Leonardu i tekstova već zaboravljenih pjesnika simbolizma i secesije. Stanovite ograde tiču se nadasve preuveličane antologijske pjesme. Gdje Campana, podalje od Leonarda međutim, suprotstavlja barbarsko i egzotično D'Annunziovu latinskom i kolonijalnom, a vezanom stihu neponovljiv ritam i verbalno prelijevanje svoje pjesme u prozi, on nedvojbeno okreće iduću stranicu u povijesti modernog talijanskog pjesništva.¹¹ Teorijsko djelo Artura Onofrija *Nova Renesansa kao umjetnost vlastitog ja* (1925) predstavlja diskutabilan pokušaj obnove sa stajališta vrlo kasnog simbolizma, odnosno orfizma i Steinerove antropozofije. U svojem kulturološko-spiritualističkom sinkretizmu autor gomila zvučna imena i stvara kontrastne (prije svega: latinsko-germanske) kalemove.

Završni akordi Onofrijeve interdisciplinarne simfonije pripadaju Wagnerovoj glazbi (dobrih pola stoljeća poslije Baudelaireova, a neposrednije i Campanina, oduševljenja) kao nagovještaj »nove poezije« (u kojoj valja vidjeti objektivizaciju prvenstveno vlastite poetike u djelu). Ostaju podređene, kao priprema Wagneru, književna i likovna linija: prvu zastupaju Homer, Vergilije i Dante; drugu Rafael, Leonardo Correggio i Michelangelo. Autorova pjesnička »androginja« također je slikarskog podrijetla; otkriće Vincija kao pisca i cijela nova književnost mimoilaze Onofrijevo proročanstvo.¹²

Tek petnaest godina poslije svojeg prvog manifesta (dakle u ne-skladu s toliko isticanom brzinom) Filippo Tomaso Marinetti primjećuje Leonarda. Na predavanju pod naslovom *Svjetski futurizam*, održanom na Sorboni (1924), on gromko objavljuje: »Futurizam je zakon, dogma, militarizacija mozga i štošta drugo; futurizam je postojao u svih novatora svijeta. Veliki, ogromni, čudesni Talijan iz davnih vremena bio je najveći futurist (*Un grande, enorme, meraviglioso italiano dei tempi antichi è stato il più grande futurista*): Leonardo da Vinci«. Da bi potkrijepio »životvoran i dubok futurizam« novog uzora, Marinetti više no slobodno parafrazira misao koju ćemo jedva jedvice spojiti s izvornim pasusom u *Traktatu*. Objašnjavajući (tri stranice dalje) estetiku stroja, predavač nastavlja: »Pod strojem ja podrazumijevam izlaz iz svega što je čežnja, svjetlotamno (*chiaroscuro*), zamagljeno, neodlučno, neodređeno, neuspjelo, nehaj, tužno, sjetno, da bi se opet uklopilo u red, u točnost; volja, nužnost, stega, bitnost, sinteza«. Ne bismo Marinettiju pripisali suptilnu aluzivnost, ni svjesno suprotstavljanje dekadentističkom Leonardu (uključivši i D'Annunziova), koji se ipak (htio to predavač ili ne) prepoznaje u posljednjem citatu. Futurističko hvatanje i odbacivanje kulture u letu odviše je površno a da se čita, kamoli da se (na *nultom stupnju* spoznaje) produbi, Vincijev opus.¹³ Remekdjela prošlosti od samog početka tište futuriste. Evo što bilježi Ardengo Soffici u svojem *Brodskom dnevniku* (još 1915, ponovljena izdanja između dva rata) kojemu, usput rečeno, Marinetti, Carrà i Boccioni (u vrijeme nastajanja) oštro zamjeravaju sentimentalizam: »U tramvaju. — Vidim napisano na jednom zidu velikim bijelim slovima na plavoj pozadini: / 'Gioconda / Talijanska purgativna voda / a ispod toga blesavo lice Mona Lise. / Konačno! Evo počinje se i u nas pojavljivati dobra umjetnička kritika«. Stvar je nahodjenja hoćemo li Sofficijeve riječi ocijeniti kao zakašnjenje ili kao predznak, naime tri decenija iza Laforguea ili gotovo pola stoljeća prije talijanske vizualne poezije (koju, barem što se zajedničkog antikulturnog aspekta tiče, nemalo — i ideološki — kompromitira takav iznenada otkriven predak).¹⁴

Za sve izobličenije (i pored književnoga djela sve promašenije) odjeke što ih doživljava Leonardo, valja kriviti same protagoniste. U pravo vrijeme Antonio Gramsci vraća ozbiljnost našem pristupu. U četiri pisma (datirana 1932), što ih iz zatvora upućuje ženi Julki u SSSR, autor spominje Vincija. Najdulji citat govori o prvom iskrenom, internacionalističkom, utopijskom pokušaju da se premosti jaz između genija i mnoštva, kao i o Gramscijevoj posve intimnoj simpatiji: »Moderan bi čovjek

morao biti sinteza onih koji dolaze... Utjelovljeni kao nacionalni karakteri: američki inženjer, njemački filozof, francuski političar, obnavljajući, da tako kažem, talijanskog renesansnog čovjeka, moderan tip Leonarda da Vinci, koji bi postao čovjek-masa ili kolektivni čovjek, zadržavajući ipak svoju snažnu ličnost i pojedinačnu originalnost. Sitna stvar, kako vidiš. Ti si željela Deliu dati ime Leo, kako se nismo sjetili da ga nazovemo Leonardo? Misliš li da bi odgojni Dalton-sistem mogao proizvoditi Leonarde, makar kao kolektivnu sintezu? Grlim te, Antonio«. Mjesec dana kasnije Gramsci ispravlja Julku: »... ti si vjerojatno imala prilike da vidiš malo toga od Leonarda kao umjetnika, a još manje da ga upoznaš kao pisca i kao znanstvenika« (*come scrittore e come scienziato*). Dokaziv trag Gramscijevih čitanja vodi, doduše, samo do odlomka iz *Ashburnhamova rukopisa I* (22 v., vjerojatnije no nudi paragrafa u *Traktatu II*, 57), ali je i takav poticaj dalekosežan. Usmjerava ga (još 1915) tekst posvećen uspomeni na kritičara Renata Serru (*Svjetlost što se ugasila*), u kojem autor preuzima između navodnika (no približno, dakle napamet) Vincijev citat o mrljama na zidovima (iz jednog od spomenuta dva izvora), pa nastavlja: »... i čini se da nam [Leonardo] kazuje stvari koje prije nismo osjećali. Prestaje naše obožavanje grmovitih djela, arhitektonski složenih, i više pazimo na zvučnu povezanost koja postoji između riječi i riječi, između rečenice i rečenice. Uzvik nekoga kočijaša zaodijeva za nas katkada toliko poezije koliko Danteov stih. Nećemo upasti u smiješno pretjerivanje, tvrdeći da je dotični kočijaš toliki pjesnik koliki i Dante, ali smo zadovoljni što osjećamo u sebi mogućnost da zapazimo ljepotu gdje god ona bila, što se osjećamo oslobođeni od zastarjelih skolastičkih predrasuda...«. Proizašla iz Vincijeve misli, Gramscijeva poruka iskazuje trojaku vrijednost: načelno estetsko proširenje; smisao za »informel« prije njegove pojave (tamo gdje bi promatrač sklon ideološkoj shematizaciji očekivao soc-realizam ili tome slično); i, za nas najvažniji, prijenos slikarskog primjera na područje jezika i poezije.¹⁵

Postoji li hermetički Leonardo (u smislu prilagođavanja novoj pjesničkoj školi, ne doslovno preuzet iz davne D'Annunziove formulacije) kao rezultanta brojnih pojedinačnih pristupa i kao raščlanjenija opreka brzopletom futurističkom Leonardu? Tek Salvatore Quasimodo (u ranije spomenutom tekstu, datiranom, vidjesmo, oko 1952) pruža neku vrst retrospektivne sinteze (svega nekoliko godina prije deklarativnog prekida s hermetizmom u *Raspravi o novoj poeziji*): »Hermetički Leonardo (*l'ermetico Leonardo*) podučava nas stilu, umjetničkoj prozi (*prosa d'arte*), prema riječima današnjih formalista«.¹⁶ Ipak, znatno ranije (još 1939) bave se Vincijem Emilio Villa, Sinisgalli i (tada usput) Bigongiari da bi im se, poslije rata, pridružio Luzi. Svima, međutim, prethodi Ungaretti sa svojih desetak kratkih referencija na Leonarda, koje na razmaku desetljeća (1925–1961) »uokviruje« trajno Valéryjevo posredništvo. Pridodaju li se pjesnicima-kritičarima izraziti kritičari i znanstvenici koji djeluju nešto ranije ili u isto doba, kao Fumagallijeva, Anceschi, De Robertis i Flora, odnosno na nakladničkom planu drugo izdanje *Firentinskih predavanja* (1939), tada jedino hermetizam — po količini djela — postaje mjerljiv s razdobljem dekadentizma. Nitko od

citiranih pjesnika ne posize za Leonardom programatski, pa termine koji bi odavali poeziju nigdje ne susrećemo u naslovu, ali se oni (kako smo prije pokazali) redovito pojavljuju u tekstovima (ili barem u podtekstu). Kao da nitko ne želi preuzeti nezahvalan i odgovoran teret izravnog pozivanja na Leonarda. Unutar ili na rubu zajedničke lektire svatko, uostalom, bira ili potvrđuje svoj put (pa sama ta činjenica, još jednom, stavlja u sumnju homogenost hermetizma): Ungaretti izdvaja primjere nekoliko zgusnutih metafora; Villa se usredotočuje nadasve na strogost (*rigore*); Sinisgalli razvija teoriju o »puntizmu« (od tal. *punto* = točka), spoju beskonačnih sitnih percepcija, protivno dovršenom obliku; a Quasimodo (još subjektivnije), potaknut Leonardovom stranicom, osluškujе na pr. Vergilijeve *Georgike*. (Odlazemo pogled na Bigongiarija i Luzija, zbog njihova književno-povijesnog prijelaza od hermetizma do informela). Iz različitih razloga teško je uhvatljiv Vinciјev utjecaj na pojedina pjesnička djela: Ungaretti zaobilazi, u svojim kritičkim naznakama, foničke i ritmičke vrijednosti Leonardova teksta, premda ih zacijelo mora zapaziti kao srodne vlastitom pjesništvu; Villin opus, sačinjen od malih nedohvatnih izdanja, još očekuje da bude sabran i pretiskan (zasada protivno autorovoj volji); Sinisgallijev osobni bestijariј poprima više simboličnu no alegoriјsku vrijednost (»muha je poezija«, kaže autor o svoјem povlašćenom insektu); a glagol *stare* (= biti, bivati), otežao od egzistencijalnog osjećanja, u Quasimodovim (a ranije i Ungarettijevim) pjesmama, odviše je asimiliran trag da bi se sa sigurnošću uprlо u Leonarda.¹⁷ I ne uvijek svjesno, hermetizam još otplaćuje dug dihotomiji što ju je između »čistog« shvaćanja poezije i (ne-pjesničke) »vanjske« znanosti obilježila Croceova estetika. Ako je Leonardov utjecaj (unatoč vremenskom i značenjskom diskontinuitetu) najplodonosniji u Sinisgallijevu slučaju, razlog se čini jednostavnim: riječ je o autoru koji od samog početka nastoji oboriti bariјere tradicionalnih poimanja (između poezije i znanosti, jednako kao između poezije i proze). Samo taj moderni Vinciјev imenjак razrađuje foničke mogućnosti što ih nudi opus prethodnika. Ali kako? Jedino leonardist moći će otkriti da termin što ga Sinisgalli (u pravilu sklon ponešto patafizičkoј igri) podmeće kao opsesivan zvuk zavičajnog narječja, u tekstu *O liku pjesnika* (datiranom 1946–1947, objavljenom dvadeset godina kasnije), zapravo predstavlja izvedenicu iz Vinciјeva predloška o letu (analizirani *Atl* 381 v. a i dr.): »*Airale*, što je *airale*? Otkriva [pjesnik] da je u tih šest slova sadržana slika koja mu naliči, naliči njemu, njegovim nagnućima, njegovim tikovima. Je li to možda stroj? Sadrži riječ *aire* [= mah, udar], snagu; sadrži *aria* [= zrak], lako počelo; sadrži *ali* [= krila], poeziju; i sadrži mjesto, vidik: *aia* [= gumno]. A zatim kad se rastavi, dapače prereže, secira, svaki odsječak posjeduje značenje te riječi: *ai, ira, ale, lari, ria, aria*. Kakvo bogatstvo!«. A mi bismo dodali: neočekivano uprimjerenje Gramscijeve intuicije.¹⁸

Promatran radiје u odnosu prema vlastitom opusu, negoli prema kritičkoј osi našeg pristupa (u koјem stoji kao zagrada »vedrog očajanja« izvan skupnih poetika i usmjerenja) slijedi Umberto Saba. Pretposljednji ciklus *Kanconijera*, pod nazivom *Kao u priči* (1951), nastavak prethodnih *Ptica*, obuhvaća pjesmu *U Leonarda*: »Otvaram knjigu, ni

ružnu ni lijepu, / iz dosade, slučajno, bacam pogled. / Tužno li je naći, u Leonarda, / tvoj sićušni, tvoj krhki ptičji skelet!«. Vjerojatno *Manuskript o letu ptica*, zalutao u Sabin antikvarijat, omogućava marginalnu dopunu izvorima ili sugovornicima pjesnikova »animalizma«. Samom Vinciju vrlo malo doprinosi glas koji bismo, ovom prilikom (i već na razdaljini), klasificirali između kasnog suttonjaštva i naive.¹⁹

Luzijeva i, osobito, Bigongiarijeva djela uvode u znatno kompleksniju problematiku. Neke postavke iz (već citiranog) kritičkog teksta Maria Luzija *Leonardov glas* (1953), spajaju se u našim očima, s autorovim razgovorom na temu informela (vođenim dvadeset godina kasnije). Razjašnjava se tako, u međuprostoru, Luzijeva poetika, kao i njezina (dijelom ranija) provedba u pjesničkom djelu. Pišući o Vinciju, autora privlači »otvaranje prema čudesno mogućem«, proizašlo iz »promatrane činjenice« koja »znade okrznuti utvaru«. Odmak od danog oblika time je jasno naznačen; potvrđuju ga (u spomenutom razgovoru) tema metamorfoze, struje, tijeka, magme (da se poslužimo ujedno i autorovim pjesničkim naslovom)... U samim stihovima, međutim, manje nas zanimaju tematske posudbe iz Vincijeva pisanog i likovnog opusa (kao lasica, jastreb, kosa i sl.), a više metodološko načelo po kojem Luzi umekšava oblik ne-oblikom ili, obratno, iz ne-oblika izvlači oblik. Uočljivi su, unutar zajedničkog semantičkog inventara (*osmijeh, lice, sunce*), primjeri takvog dvostrukog postupka: »evo leti u zrcalima / neki osmijeh...«; »Zastajem očekujući da proviri / lice neopisivo iz sunca«. I ne spomenuvši Vincijevu mrlju, vjerojatno najprogramatskije u Italiji okoristio se njome upravo Luzi.²⁰

U tekstu amblematskog naslova *Neposlušnost prema 'temi'*, što ga Piero Bigongiari objavljuje neposredno pred rat (1939) u firentinskom časopisu »Campo di Marte«, citiraju se primjeri Valéryja, Leonarda i Sokrata, iz kojih proizlazi razmišljanje: »Štoviše, ja vidim stvaraoce poput krivaca: ljude koji se nisu složili sa sudbinom jedne vječnosti na dlanu...«. Autorova Vincija ne nalazimo u »hipersemanitičnosti govora« (koja tek općenito Bigongiarija spaja s Luzijem), već u nizu raznolikih eksperimentalnih pobuda. »Ja sam tu da odlučim o suncu, / mičem ga ako se mičem...«. Stih postaje propusan na znanost, kao što pet značajnih kritičkih referencija na Leonarda obogaćuje *Francusku poeziju XX stoljeća* (1968). Povod za to pružaju redom: Reverdy, Michaux, Ponge, Char i Bonnefoy; neke od tih referencija bit će s naše strane produžene. Vinci, ranije toliko puta sužavan a sada raspršen u nizu poticajnih točaka, zadobiva širinu, primjerenu (i dalje potencijalnim) zalihama što ih pružaju rukopisi.²¹

Slijedeći istovremeno (ne uvijek podudarnu) kronologiju tekstova, književno-povijesnih etapa i problematskih nadovezivanja, naš pristup, na završetku poglavlja o Leonardovim talijanskim odjecima, najzad mora uzeti u obzir i generacijski ključ. Roberto Roversi zasada je najmlađe ime čije svjedočanstvo citiramo bez bojazni pred preispitivanjem što ga donosi (varljiva) budućnost. Na izmaku talijanskog neoeksperimentalizma (naime, izlaženja časopisa »Officina«), Roversijevo pismo Fortiniju (1959) sadrži zapažanje o jednom propustu vlastite (u ovom

stoljeću tzv. četvrte) generacije i ostavlja, kao zalog, novijoj talijanskoj književnosti — uglavnom neposlušanu — promišljenu poruku: »Uvjeren sam da pisac, danas, mora posjedovati *ujedljiv* enciklopedizam; mora biti Leonardo ne Leopardi (*deve essere Leonardo non Leopardi*), Galilei ne Metastasio. Parini nas podučava, sa svojim ozbiljnim i uznemirenim držanjem, zbog kojeg postaje divan, sa svojom laboratorijskom bljedocim i zgusnutom i tragičnom strastvenošću. Pisac za 'Anale' i 'Računske izvještaje', ne za beletrističke novine«.22 Parini je prvi naslutio Leonarda kao književnika; Leonardo sada, u (pretežno) pjesničkom društvu, »vraća dug« Pariniju. Ne prisižemo, dakako, uz Roversijevu optiku kao jedinu moguću. Ustupak tom primjeru, u smislu (provizornog) zaključka, uvjetovan je još nečim: našim uvjerenjem da književnost, kao — svjestan i nesvjestan — *kolektivan sustav* (točnije: sustav kolektivnog duha), sebe neprestano gradi, razara i dograđuje.23

BILJEŠKE

1 G. D'Annunzio, *Gorgon*, u *Il verso è tutto* (obuhvaća zbirke *L'Isottè* i *La Chimera*), Mondadori, Milano, 1930, str. 126. Tek prvi dio pjesme nadovezuje se na Leonarda; ostala tri pripadaju autorovu doživljaju s osobnom Gorgonom. U istoj zbirci (*La Chimera*) vraćamo pozornost na sonet *L'andrògine* i na završnu pjesmu (u tercinama) *Al poeta Andrea Sperelli*, čiji je protagonist također Leonardovo »dvolično biće«: »Ja sam Sfinga i jošte sam Himera« (*Io son la Sfinga e sono la Chimera*) / [...] / »No osmijeh mi proniknuti nećeš«, str. 318.

Veći citat iz *Le vergini delle rocce*, Mondadori, Milano, 1965 (3. izd.), str. 198. U romanu se spominju preraphaeliti (više puta) i lopoči, a umnožene Beatrice (kao kulturološko-tipološka oznaka) na stanovit način nalaze dopunu u pjesmi *Due Beatrici*, u *La Chimera*. Navode se nadalje Vincijeve slike, lasica, Cecilia Gallerani, Bandello itd. Sam početak romana s »Ja vidjeh« (*Io vidi*) preuzima zajednički Leonardov i Danteov stilem, a na Leonardovu znanost mora podsjetiti jedna opisna anatomija cvijeta, str. 133.

2 G. D'Annunzio, *La Gioconda*, Mondadori, Milano, 1928; *La Leda senza cigno*, Mondadori, Milano, 1976; *L'uomo che rubò la Gioconda*, u *Teatro*, II (*Tragedie sogni e misteri*), Mondadori, Milano, 1950 (4. izd.), str. 1180 (citati). Jedino D'Annunzio, na temelju jedne pojedinosti (i to upravo one u kojoj se Vasarijev opis ne podudara s Leonardovom Mona Lisom), može približiti Giocondu i Napoleona, »ženu *bez vjeda*« i »muškarca *bez vjeda*« (u čijoj se spavaćoj sobi u dvorcu Fontainebleau tobože nalazila slika); *L'uomo che rubò la Gioconda*, str. 1188—1189. Bonaparte je ujedno protagonist jedne od poznatih D'Annunziovih »iskara« (lirskih proza; *le faville*), *Il compagno dagli occhi senza cigli* (datum istoimene zbirke 1900—1920, tisak 1928), Mondadori, Milano, 1976. Obilju likovnih poticaja valja dodati i pjesmu na temu *Posljednje večere*, *Per la morte di un capolavoro* (opet smrt i propadanje), u pjesničkoj zbirci *Elettra* (1904), Mondadori, Milano, 1928.

3 G. D'Annunzio, *Licenza*, u *La Leda senza cigno*, cit. izd., str. 169; *La pioggia nel pineto*, u *Alcyone* (1903), Mondadori, Milano, 1966. Nalazimo da je još bliži Vinciјevim opisima stih »No kol'ko vodà u toj vodi« (*Ma quante acque in quest'acqua*), *I tributarii*, u *Alcyone*, str. 78.

4 G. D'Annunzio, *La città morta*, Mondadori, Milano, 1975. Možda i bez pomoći Freuda, u međuvremenu, prispio bi autor do vizualnog uobličjenja (u stvari: razobličjenja) psihe putem poredbe na čijem nas odredištu još jednom očekuje Vinci: »Kao toliko puta ranije, cijelo moje biće prionu uz nepoznato koje jest dno života, preko sjene primljene u tijelu, preko mraka koji zaprema skrovišta puti, preko tmine utrobe i prisdra. / Osjećao sam kako kaplje prema meni bol i smrt poput kapi što stenju sa stijene mrkle spilje«; *La Leda senza cigno*, str. 46.

5 »O Leonardo, / besani Prometeju...«, još u pjesmi *Al poeta Andrea Sperelli*, u *Il verso è tutto*, cit. izd. G. D'Annunzio, *Notturmo*, Mondadori, Milano, 1975, str. 55–56, 170, 178–180 (citati), 49 i dalje (pisar), 56 (Tirezija), 119, 143 (»ludi let«). Osim toga, naznačit ćemo tri stranice kojima je subjekt sama vatra (»Mnoštvo plamenova poredano je na bojištu, preda mnomo, kao neprobodna vojska. [...] Evo načina ognjene vještine« itd., str. 173–176); definiciju oka, koja može podsjetiti na ulogu vida u Leonarda (»Oko je magična točka u kojoj se miješaju duša i tijelà, vremenà i vječnost«, str. 136); i poneku tematsku posudbu (na pr. »Jednorog uzalud potraži krilo djevojke-djevice, gdje bi mogao položiti ponositu glavu i uspavati se u blagosti poniženja. No on kao da pridonije savršenstvu tišine svojim bajkovitim otajstvom«, str. 138). Imajući u vidu jednu od skrivenih naznaka poetike (»velike nepovezane mase lirske stvari«, str. 109), reklo bi se da D'Annunzio u *Nokturnu*, na svoj način, dakle mimo istaknutih (prvenstveno etičkih) razlika, ponajviše usvaja primjer Leonardova *pisanja*. Naposljetku, G. D'Annunzio, *Alcyone*, str. 200 (*Ditirambo IV*), 35, 209, 253. Kao dopuna prisutnosti vatre, rječit naslov romana *Il fuoco* (1898, tiskan 1900); kao primjer zanižekanog leta, sestra arheologa Leonarda, Bianca Maria, »Pobjeda bez krila«, u *La città morta*, cit. izd., str. 54–55.

6 G. D'Annunzio, *Dell'attenzione*, u *Il compagno dagli occhi senza cigli*, str. 46. Zbog stvaralačkog žara koji se očituje u noćnom bdijenju, mogao bi se usporediti lirski uvod istoimene »iskre« (str. 107–108) s atmosferom u kojoj se odvija Leonardovo traženje kvadrature kruga, u *Madridskom manuskriptu II*.

Iz obilja bibliografije o D'Annunziu, izdvajamo radove što su ih tijekom vremena objavili W. Binni, S. Solmi, M. Praz, A. Jacomuzzi i G. Barberi Squarotti; dugujemo im neizravnu (gotovo nevidljivu) pomoć.

7 *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, uredili G. Viazi i V. Scheiwiller, izd. Scheiwiller, Milano, I dio 1972 (2. izd., 1. izd. 1967), II dio 1971, III dio 1972. Svi citirani tekstovi zastupljeni su, djelomično ili u cijelosti, u toj antologiji: A. Graf, *Medusa*, III, str. 104; G. Botta, *La medusa*, III, str. 29; A. Sormani, *Ultima passeggiata*, II, str. 151; L. D'Ambra, *La Chimera*, II, str. 81; T. Marone, *Lo specchio*, II, str. 173; R. Canudo, *Sonetti fallici all'androgine*, I, str. 37–40; G. P. Lucini, *La statua*, I, str. 17; S. Pagani, *Leonardo da Vinci e Faust*, III, str. 182–185.

Sutonjaci su, izuzev (najobrazovanijeg među njima) Guida Gozzana, neprijemljivi na slične odjeke. Jedino u Gozzanovu pjesničkom opusu česte su — već posrednim putem preuzete — Himere, Sfinge, Gorgone i poneki »hermetičan osmijeh«. Nijedan pasus ne ukazuje na čitanje Leonarda. Preuzimajući motiv gusjenice-leptira (1914), Gozzano se poziva na Dantea (ne na Leonarda ni Michelangela kojima se također nesvjesno priklanja). Autorova

znanstvena (nerimovana) »pisma« pokazuju značajnu obnovu vlastita djela i moderne talijanske poezije, već oslobođene sotonjaštva i simbolizma: »Pobjeđuje Anatomija / opojne droge najdalje Arabije. / Prijateljice dremli-va i oprostite, / vi rođeni za slobodan san i dražest, / oprostite Muzi strpljivoj / motriteljici«; G. Gozzano, *Dei bruchi*, iz ciklusa *Le farfalle*, u *Poesie*, Newton Compton Italiana, Rim, 1973, str. 169. Postupak je obrnut: dok Leonardova proza neprestano klizi prema poeziji, kasna Gozzanova poezija namjerno uključuje znanost i prozu.

8 Zaokružen pogled na časopis pruža reprint 'Leonardo' 'Hermes' 'Il Regno', uredila D. Calstelnuovo Frigessi, Einaudi, Torino, 1977, I–II. A. de Karolis, *L'arte nova*, I, str. 101–105. Kasniji Papinijevi tekstovi o Vinciju (*La religione di Leonardo*, 1938; *Ritratto di Leonardo* i *Leonardo e Savonarola*, oba 1952) malo pridonose već spomenutom prvom eseju *Il mio Leonardo* (objavljenom upravo u časopisu »Leonardo«, 1903); sve te priloge objedinjuje djelo G. Papini, *Scrittori e artisti*, Mondadori, Milano, 1959. Ne bez povremene sretne intuicije (osobito na početku stoljeća), autor podosta svojevoljno i površno, no uvijek vrlo didaktično, barata podacima koji se ne umnožavaju tijekom godina. Zaziva li Papini svoj Srednji vijek kada, nakon tvrdnje da se Vinci rodio četiri stoljeća prerano a Savonarola isto toliko prekasno, žali što naše vrijeme odviše slijedi Leonarda, a sve manje Savonarolu?

9 A. J. Sinadinò, *Marginalia*, iz zbirke *Il dio dell'attimo*, u *Poesie*, Guida, Napulj, 1972, str. 67–68, 69 (citati); *Stresiane, Saturnia tellus* i *Parole a Valéry*, u *Poesie*, str. 103, 119, 127–128. Valéryjevo pismo Sinadinòu, bez datuma (str. 99), s pohvalnim mišljenjem o njegovoj primljenoj zbirci, učvršćuje pretpostavku da Sinadinò može poznavati Valéryjevo djelo o Leonardu. Po jedinom svjedočanstvu što ga o autoru ostavlja Lucini (1908), otac bi mu bio Grk. Pseudonim se, stoga, nameće kao vjerojatniji od prezimena. Pjesma *Idea dell'alba*, iz posljednje Sinadinòve zbirke *Vitae subliminalis aenigmata* (1934), u *Poesie*, str. 146, posvećena je Ungarettiju.

10 C. Rebora, *Frammenti lirici*, u *Le poesie (1913–1957)*, Scheiwiller, Milano, 1961, str. 2.

11 D. Campana, *La chimera*, u *Canti orfici*, Vallecchi, Firenca, 1966, str. 27–28; *Orfička pjevanja* (preveo M. Machiedo), BiblioTeka, Zagreb, str. 33. Među brojnim mogućim izvorima (osim dosada spomenutih dodirnih naslova i stihova), još jednom D'Annunzio: »Sjedile su s nama žene uz more, / i svaka je svoj napjev imala«, *Alcyone*, str. 112; A. Conti o Mona Lisi: »nasmijana Sfinga«, »poema njezina osmijeha« i sl., *Leonardo pittore*, u R. A., *Conferenze fiorentine*, cit. izd., str. 94; L. Altomare, *Per una pallida* (1910); A. De Bosis, *I natterni, Anima errante* (1900) itd., u *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, II, str. 25, 93–95. Sposobnost Campane leži u preobrazbi poznatog do neprepoznatljivosti. Osim toga, njegov orfizam (uočljiv i u zaključku *Himere*) ne nalazi (slobodnijeg) predloška bližeg od zbirke *La sampogna* G. B. Marina. U Alpama i Verni, planinskim krajolicima što ih dijeli s Danteom i Leonardom, Campana upotpunjuje doživljaj prisjećanjem likovnog: »... uspinjao sam se uz Alpe, po bijeloj pozadini ubavom otajstvu. Jezera visoko među liticama bistre bare nad kojima bdije osmijeh sna, bistre bare zanosna jezera zaborava što si ih ti Leonardo predočio«; »(Ti već bijaše shvatio, oh Leonardo, božanski primitivče!)«; *Canti orfici*, str. 16, 46; *Orfička pjevanja*, str. 28, 37.

O krađi *Gioconde* i novinskim odjecima E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, II, str. 536, 570. Platno ukradeno u Parizu doznačeno je, poslije dvije godine (a upravo u vrijeme nastajanja Campanine zbirke) upravniku firentinske galerije Uffizi.

12. A. Onofri, *Nuovo rinascimento come arte dell'io*, ključni odlomak po A. Dolfi, *Arturo Onofri*, La Nuova Italia (Il castoro), Firenca, 1976, str. 97–98. »Androginja« osobito u kasnijoj zbirci *Zolla ritorna cosmo* (1930). Motivi sunca, spilje i leptira, barem na temelju spomenute monografije i izbora iz pjesničkog djela (A. Onofri, *Poesie scelte*, uredio F. Floreanini, Guanda, Parma, 1960), ujedinjavaju obilje referencija različitog podrijetla. Vincijev pisani opus ostaje posve izvan Onofrijeva programa, a time vjerojatno i domaćaja.
13. F. T. Marinetti, *Il futurismo mondiale*, reprint u »Il Verri«, br. 33–34 (monografski broj *Lucini e il futurismo*), 1970, str. 26, 29. Nakon što futurizam prisvaja i tobože usvaja Vincija, u opreci prema dekadentizmu, naredni se hermetizam — pozivanjem na istu ličnost — okomljuje na svoj prethodni objektiv, ali argumentiranim odričnim zahvatom. Evo što kaže Ungaretti (već 1927) u *Komemoraciji futurizma*: »Nedostajao je možda futurizmu neki čovjek, neki Leonardo (*E mancato forse al futurismo un uomo, un Leonardo*), koji bi, ne dopuštajući da mu izmakne išta iz znanosti i umjetnosti njegova vremena, bio u stanju da uputi umjetnost u korak, uspojednim putem s onim kojim putuje znanost« (*Commemorazione del futurismo, u Vita d'un uomo — Saggi e interventi*, cit. izd., str. 171–172). Drugo je pitanje što bi se taj citat djelomično mogao upravit i protiv hermetizma. Uz barem jednu olakšavajuću okolnost: tehnologija, a time nužno i znanost, ulazi u poetiku futurizma, dok hermetizam sebi ne nameće nikakvu »vanjsku« obavezu.
14. A. Soffici, *Giornale di bordo*, Vallecchi, Firenca, 1938 (4. izd.), str. 147. I suvremena vizualna poezija obrće, naime, često vrijednost u ne-vrijednost.
15. A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, uredili S. Caproglia i E. Fubini, Einaudi, Torino, 1965, str. 654, 670; A. Gramsci, *Marxismo e letteratura*, uredio G. Manacorda, Editori Riuniti, Rim, 1975, str. 340. Usputna napomena: u prvim godištim Gramscijeva lista »L'Ordine nuovo« objavljena je kraća studija o Vinciju (povodom četiristote obljetnice smrti) iz pera Trščanina A. Oberdorfera (v. *L'Ordine nuovo* [1919–1920], Einaudi, Torino, 1954, str. 451–452).
16. S. Quasimodo, *Leonardo*, cit. fotokopija rukopisa.
17. R. A., *Conferenze fiorentine*, Garzanti, Milano (2. izd.); G. Ungaretti, *Vita d'un uomo — Saggi e interventi*, cit. izd., str. 262, 312; E. Villa, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, cit. izd., str. 651–652. (Mit o Villi ostaje, zasad, usmen; jedino G. Spagnoletti — u antologiji *Poeti del '900*, Edizioni scolastiche Mondadori, Milano, 1973 — predstavlja tog autora unutar »čiste poezije i hermetizma«, naglašavajući ujedno njegovo prethodenje neoavangarde; prve Villine pjesme potječu iz 1936). L. Sinisgalli, *C'è da intendersi sulla natura del giuoco*, u *Calcoli e fandonie*, Mondadori, Milano, 1970, str. 66–67 (»puntilizam«); tekst se veže uza susjedni (*Millesimo di millimetro*), čiji je naslov uvjetovan upravo Vincijevim spisima. (Sinisgalli prvi put o Leonardu da Vinciju u časopisu »Campo di Marte«, br. 10, 1939). Provjera u poeziji na temelju L. Sinisgalli, *L'eltisse (1932–1972)*, uredio G. Pontiggia, Mondadori, Milano, 1974. Posljednji autorov citat iz *Intorno alla figura del poeta*, u »Il Verri«, cit. izd., str. 78. S. Quasimodo, *Leonardo*, cit. rukopis. Glagol stare: na pr. Leonardo (ponavljamo dva izrazito antologijska primjera), *come sta / la luna?* (dosl. »kako /op/stoji / Mjesec?«, K, 1 r.) i *La cosa sta cognosciuta, al nostro intelletto* (»Predmet biva umom spoznat«, Tr 6 r., u transkripciji Fumagallijeve, koja je najlakše mogla utjecati na hermetičare) prema čuvenom Quasimodovu početku »Svatko biva sam...« (*Ognuno sta solo...*, u *Ed è subito sera*, istoimena pjesma, Mondadori, Milano, 1956, 7. izd., str. 119) i brojnim primjerima iz Ungarettijeve zbirke *L'Allegria (1914*

—1919) (Mondadori, Milano, 1957, 5. izd.). Podsjećamo najzad na Ungarettijeve posvete De Robertisu (pjesma *Lindoro di deserto*, 1915, i zbirka *La terra promessa*, 1950), kao i na studiju potonjeg o Ungarettiju (uz *Poesie disperse*, 1945).

18 L. Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta*, cit. izd., str. 78—79. (V. našu analizu Leonardova teksta, str. 89—91). Ostaje po strani, s obzirom na odjeke, Eugenio Montale, autor jednog jedinog članka, nastalog u jubilarnim okolnostima: *A Vinci nella casa natale di Leonardo*, «Corriere della sera», br. 92, 16. travnja 1952, str. 3. U briljantnom *divertissementu* (nažalost još neobjavljenom u knjizi), koji pretežno klizi preko »epifenomena« velike obljetnice, autor usput (gotovo i ne htijući) pokazuje da mu nisu nepoznate interpretacije što ih Leonardo doživljava od Vasarija preko Tommasea i Patra do Freuda. I ostale tragove valja tražiti s povećalom: Montale označava epitetom »leonardovska« jednu zbirku Lucia Piccola, a spominje, također kao kritičar, i Valéryjeva Leonarda (ali tek 1960, odnosno 1971; *Sulla poesia*, cit. izd., str. 70, 430). Nisu nevažna, međutim, autorova prijateljstva, iz firentinskog razdoblja, s De Robertisom i Prazom (mogućim izvorima informacija), a ta prijateljstva Montale evocira u istom intervjuu (1975) u kojem iskaže slijedeća autodefinicija: »... napisao sam samo jednu knjigu, predočivši najprije njezin *recto*, sada predočavam *verso*« (... *ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il 'recto', ora do il 'verso'*, u *Sulla poesia*, str. 605—606). Jedina pjesma koju ovdje možemo prizvati, *Annetta* iz zbirke *Diario del '71 e del '72* (Mondadori, Milano, 1973, str. 101), sadrži slijedeći stih i po: »Odigrao sam tada ulogu Leonarda / (Bistolfija oh, ne onog drugog)...« (*Vi recitai la parte di Leonardo / [Bistolfi ahimé, non l'altro]...*) i tim uzdahom, onkraj imitacije iz Masseneta, Montale odaje svoje maskirano poštovanje prema Vinciju, koji na njega kao pjesnika izravno i vidljivo ipak ne utječe.

19 U. Saba, *Da Leonardo*, iz *Quasi un racconto*, u *Il Canzoniere (1900—1954)*, Einaudi, Torino, 1961 (5. izd.), str. 663.

20 M. Luzi, *La voce di Leonardo*, cit. izd., str. 20—21; M. Bernardi Leoni, *Colloquio con Mario Luzi*, u *Informale e terza generazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, str. 66—72; M. Luzi, *Diana, resveglio i Dove l'ombra*, u *Poesie* (odjeljak datiran između 1932—1944), Garzanti, Milano, 1974, str. 94, 78. S našeg stajališta (a u smislu geneze informela), djelo Bernardi Leonijeve mogu (dapače, morali bi) nadopuniti nespomenuti Leonardo i Gramsci, kao kritičar potonjeg. No može li se zaobići A. Savinio? (Od »smolastih suza« i »hladinastog srca« u *Pjesničkom predgovoru za Les chants de la mi-mort*, 1914; danas u *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino, 1974, str. 9; do »strašne magme« psihoanalitičkih sablasti u *Casa 'la Vita'*, Bompiani, Milano, 1943, str. 141; da naznačimo tek neke ključne točke).

21 P. Bigongiari, *Disobbedienza al 'tema'*, u »Campo di Marte«, br. 7—8, 1939, reprint u R. Jacobbi, *'Campo di Marte' trent' anni dopo 1938/1968*, Vallecchi, Firenze, 1969, str. 100; M. Bernardi Leoni, *Colloquio con Piero Bigongiari*, u *Informale e terza generazione*, str. 58; P. Bigongiari, *La stilla della luce* (1959), u *Torre di Arnolfo*, Mondadori, Milano, 1964, str. 25. (Za usporodbu, između mnogih primjera, *Atl* 250 r. b: ... *camminando lungo un fiume, per tutto il viaggio il sole, specchiato nel fiume, par che cammini insieme col viandante*; »... hodajuć duž rijeke, cijelim putem sunce, što se zrcali u rijeci, regbi da hoda zajedno s putnikom«). Najzad, P. Bigongiari, *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1968, str. 60 (lančana asocijacija Reverdy-Braque i »sjećanje na Leonardovu ideju o 'nijemoj poeziji' koja nadmašuje 'slijepo slikarstvo', ideju što je namjerno preuzima kubizam«), 142 (Michaux, »svojevrsan Leonardo, istraživač i prepisivač svemira meska-

line»), 144 (isti, kao »Leonardo te 'zle beskonačnosti'«, što je — s obzirom na beskonačnost — i izvanredna autodefinicija pjesnika Bigongiarija), 173 (poredba između Leonardova i Pongeova »laboratorija«, točnije između *Codice sul Volo degli Uccelli* i *Le carnet du bois de pins*), 207 (Charov »mnogostruki trenutak« prema definiciji trenutka u *Arundelovu manuskriptu*), 250 (Bonneyovovo razlaganje trenutka u kritičkom pristupu *Posljednjoj večeri*). Uz to, P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* (Rizzoli, Milano, 1972, str. 156, gdje se prethodnima priključuje Bachelard »leonardovski lik«). Kao kuriozitet: po izdanjima Vincijevih rukopisa koje sâm posjeduje, Bigongiari nadmašuje mnoge glasovite javne biblioteke.

22 R. Roversi, u G. C. Ferretti, *'Officina'*, Einaudi, Torino, 1975, str. 457. U vrlo opsežnom izboru materijala iz (i oko) časopisa, jedino se u tom pismu spominje Leonardovo ime.

23 Vrata što ih Roversijev citat ostavlja širom otvorena, tek su odškrinuta za (istodobna ili kronološki bliža) vizualna istraživanja. Njihovi pobornici, općenito manje skloni dijakroniji, u najboljem slučaju traže u prošlosti pokriće za vlastitu poetiku. Po C. Belloliju, »audiovizualizam ponovo otkriva i pretvara u obred jednu Leonardovu anticipaciju«; riječ je o vizualnom i taktilnom obilježju poezije (uz auditivno), što ga Belloli izvodi iz *Traktata* i ističe u vlastitim djelima iz 40-ih i 50-ih godina (*Poesia audiovisuale*, Editions du groupement international de poésie d'avant-garde, Basel, 1959, bez oznake str.). Zanimljiviji je, premda u okviru sve predvidljivijeg postupka montaže, novi primjer iz »tehnološkog« L. Pignottija. U zbirci *Parola per parola, diversamente*, Marsilio, Padova, 1976, nalazi se i »eksperimentalna antologija talijanske književnosti od Dantea do Leopardija (1971—1972), nazvana *Ditelo coi classici*, a obuhvaća petnaest imena: Dante, Petrarca, Boccaccio, Alberti, Leonardo, Machiavelli, Guicciardini, Tasso, Galilei, Campanella, Vico, Parini, Alfieri, Foscolo i Leopardi. (Oni su predstavljani samostalno i »zbrojeni« u uvodnoj pjesmi, koja iz svakog autora posuđuje po jedan stih, točnije stilem ili rečenicu). Pod naslovom *Dalla poesia, la quale s'abbia a stendere alla figurazione* (str. 102) prestrukturirane su, i u stihove razlomljene, misli iz Vincijevih antologijskih tekstova (opisa bitke na pr.) i *Traktata*. Citiramo, u prijevodu, drugu polovicu tog dvostruko apokrifnog teksta, što ga je uz Pignottijevu pomoć »potpisao« Leonardo:

»i u tom slučaju nahodi se pjesništvo u
domišljatosti pjesnika, koji hini isto što i slikar:
ako ti, pjesniče, uobličiš krvav
i mračan zrak, pomoću dima strahotnih i smrtnih strojeva
pomiješan s gustom prašinom
i strašan bijeg preplašenih bijednika
pero će ti presahnuti, prije negoli opišeš posvema
a jezik će ti posustati od žeđi, a tijelo od sna i gladi,
prije negoli riječima pokažeš,
no od pjesništva, koje valja da se protegne do uobličjenja«.

Takav Leonardo, uključen u Pignottijevu osobnu antologiju, pjesničkim razmatranjem o poetici, nažalost ne prelazi granice opće poznatog repertoara. Broj autora — podvrgnutih identičnom postupku seciranja i prepariranja teksta — mogao bi biti veći ili manji, a imena možda i druga. Nema u gradivu iznenađenja koje bi skrenulo sračunati učinak Pignottijeve intervencije.

Premda izvan pjesništva, dva autora, i te kako značajna za usmjeravanje suvremene talijanske književnosti, zahtijevaju da se i o njima povede računa. Teoretičar »otvorenog djela« U. Eco ne može, dakako, zaobići Vincija. Susret se doduše ne odvija tamo gdje bismo ga očekivali (i priželjkivali),

već u namjerno neozbiljnom kontekstu. Iskrcavanje na Mjesec zamijenjeno je aluzivnim povijesnim primjerom otkrića »novoga kontinenta«, izvijestitelji su današnji, a priključuje im se »profesor Vinci« koji progovara čas autentičnim a čas Ecovim rečenicama (*La scoperta dell'America*, 1968; u talijanskoj književnoj tradiciji poznata satirička Pascarellina tema). Ipak, valja uzeti u obzir autorovo upozorenje iz predgovora: »Svakako nije lijepo izvrgavati ruglu a zatim svima objašnjavati da je namjera bila protivna, ali mislim da bi čitanje parodija moralo poslužiti i boljem upoznavanju uzora koji ih nadahnjuju«; *Diario minimo*, Mondadori, Milano, 1975, novo izd., str. 8. (Primjeri Ecovih uzora, prisutni u časopisu »Il Verri« od 1959, izazivaju pravu pomamu imaginarnih radio-intervjua s nedohvatljivim ličnostima: R. A., *Interviste impossibili* i *Nuove interviste impossibili*, Bompiani, Milano, 1975, odnosno 1976).

Italo Calvino, oduvijek militantan na nevidljiv način po svojoj (anti)po-vijesti talijanske književnosti, prednjači među suvremenim čitateljima Leonarda. Neke posudbe (reklo bi se prije upućene znalcu, no zataškane) kritika do danas nije prepoznala. Proza *La distanza della Luna* (u *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965) izravno se nadovezuje na Ar 267 r: *Immagini la terra essere tirata al sito della luna coll'acqua...* (»Zamisli Zemlju povučenu na mjesto Mjeseca zajedno sa vodom...«), dok je *Il sangue, il mare* (u *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967) od samog naslova paralelizam izveden iz metafore u An 4 r: *il mare del sangue* (»more krvi«). U oba slučaja, polazeći od Vincijeve ideje ili tvrdnje, Calvino organizira vlastitu priču. Kao primjeri utjecaja također: *Tutto in un punto*, u *Le cosmicomiche* (odnos točke i beskonačnosti); i *L'origine degli uccelli*, u *Ti con zero* (najuočljivija, i jedina uočena, leonardovska tema). Količinski, pjesnički odjeci Vincija daleko nadmašuju prozne.

OD OBJAVLJIVANJA RUKOPISA: FRANCUSKA I DRUGDJE

Iz prikupljenoga gradiva proizlazi da jedino francuska književnost, uz talijansku, posjeduje tradiciju kontinuiranog primanja Vincijske. S ovu stranu međe označene objavljivanjem Leonardovih rukopisa, imena Marcela Prousta i Paula Valéryja usporedno najavljuju razdoblje odjeka koje bismo — zasad kronološki prije no problematski — nazvali modernima. Proust datira svoj prvi roman *Užici i dani*, u posveti kojeg spominje Leonarda, iste 1894, kada njegov vršnjak Valéry piše *Uvod u metodu Leonarda da Vincijske*. (Obrnutim redoslijedom, djela su tiskana 1894, odnosno 1896). S obzirom na esejiističko, a često i lirsko obilježje Proustove proze, razlog našem prelijetanju nije formalne naravi. U pitanju je, kao i uvijek, odnos između modela i poetike. Od spomenutih *Užitaka i dana* do romana *U sjeni procvjetalih djevojaka* (1917) i djela *Oponašanja i mješavine* (1919), Proustove natuknice nadahnjuju isključivo »enigma« Leonardova slikarstva ili slikarske ličnosti. Prilazeći *Giocondi* i *Sv. Ivanu* autor slijedi Micheleta kao vodiča (čije se ime odaje drugdje), možda i Baudelairea (također citiranog), a poneki ne-hajni »ispad« ne odudara od iznesenih Laforgueovih primjera. Izuzme li se D'Annunzio (i to kao portret karikiranog galantnog udvarača vojvotkinje de Guermantes), u cijelom ciklusu o *Traganju za izgubljenim vremenom* uzaludno je tražiti udio koji bi sačinjavala talijanska književnost. Proustovu literarnu kulturu (zasnovanu na Francuzima, Homeru, *Tisuću i jednoj noći* i Dostojevskom) dopunjuje tek *zemljopisna i likovna Italija*. (Točnije Venecija, gdje autor boravi još 1900. Firenca i Pompeji; odnosno Leonardo između umjetnika poput Giotta, Angelica, Botticellija, Mantegna, Bellinija, Giorgionea, Michelangela, Tiziana...). Više no početak novog poglavlja, Proust stoga predstavlja, za leonardistiku, produženje ukusa što su ga zacrtali francuski romantičari i simbolisti, a na koji se bezbolno nadovezuje Ruskinov prerafaelitizam.¹

Položaj otkrivača, simetričan D'Annunziovu u Italiji, zasluženno pripada u Francuskoj Valéryju. Simetrija — vremenska, količinska i »utjecajna« (naknadno, u okviru *naše* razdiobe gradiva i strukturalna) — krije u sebi nezaobilaznu početnu opreku: D'Annunziov je stav *ekstenzivan*; Valéryjeva metoda *intenzivna*. Uz objektivnu dobit, nesposobnost apstrahiranja bila bi zamjerka u prvom slučaju; u drugom (htijući) potcjenjivanje konkretnog. Horizontala i vertikala, prostorno razdvojene, po svemu sudeći ni kasnije ne dolaze u sraz; susret dvojice autora (tek 1924, nakon Valéryjevih predavanja u Milanu) odvija se obostrano

srdačno. No Leonardo tada već pripada D'Annunziovoj prošlosti, dok između Valéryjeve urođene »diplomatske« lakoće i samotne meditacije postoji bezdan, zacijelo nepremostiv u nekoliko dana.² Valéryjev put poniranja i izvedbe, od sebe k sebi, započeo u krizi »denoveške noći« (1892) a »ozakonjen« *Uvodom u metodu*, nada se kao glavno geslo tijekom čitavih pola vijeka (sve do 1943, dvije godine prije smrti, otkada potječe posljednji datum uz Vincijevo ime, ispisan u *Bilježnicama*), a to je ujedno i najdulji vremenski raspon u kojem se i jedan književnik bavi Leonardom. Nepuna godina dana, protekla između narudžbe (sa strane časopisa »La Nouvelle Revue Française«) i Valéryjeva prvog teksta, smiješno je kratak rok (sa stajališta svakog analognog iskustva) za stvarno proučavanje Vincija. Nakon autorove prvobitne intuicije, takvo se proučavanje može ostvariti (štoviše, ostvarivati) tek kasnije. Ne vjerujemo, dakle, da se Valéry, pišući svoj *Uvod*, zaustavlja na *Atlantskome manuskriptu* u cjelini, još manje na (do danas neantologiziranom) listu (18 r. a) koji, obrnutom kronologijom, njega samog definira na gotovo nevjerojatan način: *Quando penserai che io e io. Quando penserai che io e io*. Tajanstveni Leonardov refren ilustriraju dva paralelna crteža: prvi prikazuje živo stablo, a drugi manje čitljiv odnosni oblik, kostur (viđen materijalističkim okom) ili ideju stabla (rekli bi platoničari); vjerojatnije kostur zbog istih mjera i zbog toga što slijedi; ideja bi logično prethodila »utjelovljenju« oblika. Ne kanimo zastraniti u moguće alegorijsko tumačenje prolaznosti. Zadržat ćemo se na prvom licu i uloziti stabla u Valéryjevu djelu. U nekoliko manje poznatih varijanti pjesme *Narcis govori* (od kojih jedna postoji sasvim sigurno 1890) stoji uzvik »o ironični odsjev mojeg Ja!« (*ô reflet ironique de Moi!*); »Ja sâm između sebe i sebe« (*Je suis entre moi et moi*) povjera Valéry jednom prijatelju nakon denoveške preobrazbe, a još uvijek prije otkrića svojeg Leonarda; »skladno JA«, »tajnovito JA« (u prvom izdanju malim slovom) i vlastiti povrati sebi (*mes retours sur moi*) mogu se smatrati okosnicom autobiografske »mlade Parke« u istoimenoj pjesmi (1917); ni u poodmakloj dobi ne odustaje autor od opsesivne teme, o čemu svjedoči i *Predavanje o dva 'Ja'* održano na Collège de France (1940).³ Mitološki likovi — Orfej, Narcis i Parka (od kojih je središnji noćni, a preostala dva iznose tragove noći na danju svjetlost) — dodirne su prigode, dapače povodi, za pogled u nutrinu. Gospodin Teste (po Charpiera Leonardov »negativni dvojniki«) predstavlja limes: poništenje subjekta šutnjom. Pomak od prerusene ličnosti stvaraoca do problematike ostvarenja polučuje se likom »psihičkog otočanina«, »intelektualnog Robinsona«, koji biva zatečen sveukupnošću vlastita djela. Arhitekt i stablo (u tako rekonstruiranoj gradaciji) iskaču među Valéryjevim univerzalnim znakovima, simbolima gradnje i rasta. Eupalinos izgrađuje sam sebe, a dijalog o njegovu hramu (matematskom prijenosu proporcija jedne korintske djevojke) omogućava sugovornicima daljnje razvijanje rasprave o umjetnostima, pri čemu Valéry, za razliku od Leonarda, uzvisuje glazbu i arhitekturu nasuprot slikarstvu i poeziji (shodno načelu: oblik i pravilo prije bića). Napokon, »stablo vlastita života« u *Pitiji* (1919); izazovno »Stablo Spoznaje«, sa svojim »ja« kao uvis šiknulim *Verbumom* (ili anti-*Verbumom*), u *Nagovijesti jedne*

zmije (1921); višeznačno »Stablo Ljubavi«, »stablo riječi« ... koje svojim simetričnim proračunima »napada prazninu«, u *Dijalogu o stablu* (1943); i, svega četiri mjeseca prije smrti (1945), autorov crtež stabla, u čini se pretposljednjoj od 257 bilježnica, s popratnom porukom zbijenom u dva retka: »Gdje se stablo odvažuje na hod...« (*Où l'Arbre risque un pas...*) i »Prokleta proljeće« (na talijanskom: *Maledetta primavera*).⁴ Valéry *naslućuje* i (zatim) upija ne samo svojeg Leonarda, već i neka tumačenja oko njegova djela. Nedvojbeno »vječni Kraguj« u *Semiramidi* (1934) i »kragujev osjećaj moći na sporim krilima« u *Dijalogu o stablu* javljaju se pod utjecajem Freuda i obilježavaju početak lančanog prenošenja jedne (sve pomodnije) pogreške u francuskoj književnosti; ali kako objasniti Kraguje (velikim slovom) na završetku soneta što ga Valéry sastavlja u svojoj petnaestoj godini (dakle oko 1876)?⁵ Kao što je više puta istaknuto, *Uvod u metodu* nije studija o autentičnom Vinciju (pa odatle, a i zbog vremenske oskudice, malobrojni izvorni citati), nego razmišljanje o naporu i očitovanju univerzalnog duha. »Ja ne prosuđujem njegov predmet — zapisuje autor u *Bilježnicama* uz Vincijevo ime (1910) — već njegov čin i njegovu umjetnost«. I dalje (drugom prilikom): »Moja se misao neprestano vraća Leonardu (*Ma pensée revient toujours à Léonard*) — jednom od onih ljudi za koje vid nije nešto pasivno već čin — za koje znanje predstavlja jedino moć i koji obnavljaju u punoj svjetlosti svim sredstvima raščlambe ono najtajanstvenije što postoji«. Tridesetak referencija na Vincija u *Bilježnicama* (objavljenim tek 1973–1974 — do kojih leonardistika još nije doprla — dopuna su i nastavak opsežnijem *Uvodu u metodu* i njemu pripojenim napisima. Postupkom koji bismo nazvali kubističkim, premda se kao objekt nudi stvaralac a ne mrtva priroda, Valéry teži proniknuću iz raznih uglova, svojevrsnoj intelektualnoj prozirnosti. U sklopu takva promatranja, možda najopipljiviji rezultat (autoru omražena riječ koja privodi konačnom) proizlazi iz iskušavanja granica filozofije i pjesništva. Leonardo se jednom nalazi uz Pascala i Montaignea (1924); drugi put nadvisuje Pascala i »većinu filozofa« (1924–1925); treći put stoji uz bok Descartesu (1943). Jednu semantičku podudarnost s približenim Baudelaireom valja smatrati tek sporednim doprinosom (1915); od iznimmog je značenja, naprotiv, slijedeća rečenica u produžetku razmišljanja o »pravoj Pjesmi«: »Poe, Lionardo [arhaičan oblik] — a također i Mallarmé mislili su na to. Usporediti *Philosophy of Composition* i *Lettre sur la Musique*« (1941). Ne po prvi put, ali nikada tako jezgrovito, autor povezuje imena koja ga, od davnih susreta početkom 90-ih godina prošlog vijeka, uzastopno prate kroz cijeli opus. Stoje tri čvrsta uporišta Valéryjeva nacrtu, kao i upornost da se ustraje uz nikad dovršene modele. Shvativši narav projekta, i *uvjetno* prihvativši »čistog« Leonarda (sa strane zagovornika »čiste« poezije), bolje je odustati od polemike koja, egzaktnim mjerilima, može tu i tamo preuveličati povod.⁶

Razlog kronološkom obrtaju, koji tek sada dovodi u prvi plan jednog od Valéryjevih duhovnih otaca, vrlo je precizan. U žarištu promatranja nalazi se posljednje životno razdoblje Stéphana Mallarméa, naime sedam godina proteklih od njegova prvog susreta s dvadesetogodišnjim Valéryjem (1891), pet od ulaska u dugo očekivanu mirovinu,

dapače svega četiri od početka Valéryjeva bavljenja Leonardom do Mallarméove smrti. U kojoj mjeri Vinci — makar (i nadasve) usmenim putem — može utjecati na autorovu ostavštinu, spašenu protivno oporučnoj želji? Premda je tom pitanju najvjerojatnije suđeno da ostane bez neporeciva odgovora, *Knjiga* mami kao najprivlačnija pretpostavka na pomičnom rubu leonardističkih istraživanja: »Konkretno, radi se o rukopisu, ili radije fasciklu, od nekih dvije stotine listića, tek približno svrstanih, koji čitateljevu pogledu pružaju manje rečenica negoli razdvojenih bilježaka (rasutih riječi ili računa)«. Predodžba, stvorena na temelju opisa Charlesa Maurona, povlači za sobom potpitanje: je li »nečista« struktura samo posljedica nesređenosti gradiva ili, naprotiv, sračunato proširenje i pokušaj savladavanja barijere »čiste« poezije? Mallarméova oporučna *Preporuka o preostalim papirima* govori, doduše, o »prastaroj hrpi bilježaka« (dosl. »polustoljetnoj«, *monceau demi-séculaire de mes notes*, što ne valja doslovno prevesti, budući je autor umro u 56. godini života), ali pouzdano nije riječ o zaboravljenim ili odbačenim zapisima, već o prekinutom djelu: »... nijedan listić ne može poslužiti. Samo ja, jedino ja, mogao bih izvući ono što sadrže... Bio bih to učinio da me nedostadne posljednje godine nisu prevarile. Zato spalite...«. Da bi se, u granicama mogućnosti, što objektivnije (unaprijed ne odbacujući ni ne precjenjujući), odvagnulo Valéryjevo posredništvo, potreban je *flash-back* u tri smjera: prema vjerojatnim izvorima Mallarméova ranijeg poznavanja Vincija; njegovim vlastitim svjedočanstvima o tome; i podrijetlu nacrt *Knjige*. Izvori mogu pružiti uvid jedino u Vincijevo likovno djelo: Swinburne (s kojim Mallarmé izmjenjuje pisma i djela, recenzira ga i surađuje s njime, 1875–1876), Pater (na kojega u uvodu svojih engleskih predavanja, 1894, autor aludira tako »hermetično« da bez pomoći komentara to ne bismo nikada otkrili) i, dakako, Baudelaire. (Usput rečeno: Swinburneov utjecaj na Patera obrazlaže Praz). Jedva nekoliko Mallarméovih kraćih misli o Vinciju i *Giocondi* uvjetovano je predlošcima. Ipak u pismu jednom prijatelju (još iz 60-tih godina prošlog stoljeća), uz imena Fidije (a njemu Mallarmé amblematski pripisuje *Veneru Milonsku*) i Leonarda, iznenada slijedi možda jedini nedvosmisleni oslonac naše hipoteze: »Ti sjedinjeni preci mojeg djela, prije negoli se osvrnem na Modernog pjesnika...« (*Ces aïeux réunis de mon oeuvre, avant de parler du Poète moderne...*). Nacrt Velikog Djela i *Knjige* prati se najzad posve jasno od autobiografskog pisma Verlaineu (1885) do jedne danas poslovične tvrdnje (1895); »...knjiga, iskreno da kažem, u mnogo tomova, knjiga koja bi bila knjiga, arhitektonska i promišljena, a ne zbirka slučajnih nadahnuća, makar i čudesnih... Idem dalje, kazat ću: Knjiga...«; i još odrešitije, »...sve, na svijetu, postoji da bi se okončalo u knjizi«. I Mallarmé, ali na način neusporedivo nevidljiviji od Valéryjeva, proživljava svojeg Leonarda *ante litteram*. Valéryjev *Uvod u metodu* (i rad na njoj) može Mallarméa dublje zaokupiti upravo u trenutku odlaganja Poea, kao što njegov Poe prethodno i zauvijek utječe na Valéryja. U tako pravilnom četverokutnom prožimanju (za Poea posthumnom), gotovo je nevjerojatno isključiti jedino dopunsku liniju Leonardo-Mallarmé. No još dva argumenta potkrepljuju naše okušavanje, ako ne

i odgovor: paralelizam između Valéryjevih *Bilježnica* i Mallarméove *Knjige* (djela kojima je, bez obzira na ponešto drugačiju sudbinu, otvorenost već *predviđena* u začetku) i Valéryjevo pismo Mondoru (jednom od najboljih poznavalaca Mallarméa; iz 1942): »Sve se odvija, zapravo, zahvaljujući nekolicini, kao da se Veliko Djelo o kojem je sanjao Mallarmé i koje je bilo, samo po sebi, neizvedivo, izvelo i priznalo kao takvo«. *Work in progress* zbližava Leonarda s njegovim sljedbenicima; uz nužno razlučivanje između Mallarméova utopijskog apsoluta (korak udaljenog od bezdana šutnje i ništavila) i Valéryjeve dostupnije, postupnije beskonačnosti.⁹

Različita djela vezana uz Vincijevo ime – u rasponu od znanosti preko pseudo-znanosti (ali tek sa današnjeg stajališta) do problematične dramaturgije – pojavljuju se, dopunjujući sliku epohe, u sjeni bardova francuske moderne poezije, tijekom prvog decenija ovog stoljeća, uz neposredan odjek katkada neshvatljiv. Autori kao Pierre Duhem, Joséphin Péladan, Paul Vulliaud i Édouard Schuré mogu obilježiti redom: trajniji doprinos (unatoč polemikama protiv Duhema i usvojenim ispravcima); teško prihvatljiva gledanja (Péladanov neoplatoničko-protestantski Leonardo, ipak uz načelno točno uočavanje »analoške metode«; Vulliaudov srodan ezoterički Vinci sa slikarskom simbologijom flore i faune, osobito »androgine« flore, bez osvrta na semantiku bestijarijâ); i gomilanje proizvoljnosti (na rubu šunda, Schuréova božansko-demonska Mona Lisa napušta zakonitog muža, bježi iz Firence u Milano i počinja samoubojstvo trovanjem iz očaja pred nepopustljivo ledenim Leonardom). Prizivajući (kasnije) godinu 1912, Raymond Queneau se ironično osvrće na »tri najveća raznorodna događaja ovog vijeka: podvige tragičnih razbojnika, brodolom *Titanica* i krađu *Gioconde* [...] tri pola suvremene imaginacije...«. ¹⁰ Za mnoge, izrugivanje već općemu mjestu postaje nagona obrana od napora, nužnog da se pristupi nesagledivu pisanu opusu. Neozbiljnost (ali ne pogibeljna, Laforgueova) dotiče se i autora koje smo danas skloni smatrati ozbiljnim. Degradacija imena, od osobe i umjetničkog djela do predmeta, ne čini se dovoljnom da opravda kao osobitu novost postupak Maxa Jacoba. Malo se tiče današnjeg čitatelja što u *Giocondinoj duši* (pjesmi u prozi iz zbirke *Čaša za kocke*, 1917) protagonist postaje satni mehanizam po imenu Giocondo (*Le Jocond*), koji budi i stavlja u pokret »putujuću« barunicu. Između Valéryja i Mallarméa i nadrealista na vidiku, precioznom Jacobovu tekstu pripada uloga minijaturnog vedrog intervala.¹¹

O prijemu *Uvoda u metodu Leonarda da Vinci* sa strane mladih naraštaja, izriču se različita mišljenja: jedan od Valéryjevih tumača tvrdi da su nadrealisti njome »snažno ganuti«; drugi, da Breton provodi cijeli dan čitajući tu studiju naglas Tristanu Tzari, koji se vidljivo dosaduje. (Po strpljenju nedostatnom da osluhnu drugačija djela, dadaisti i futuristi mogu jedni drugima pružiti ruku). Ipak, susret sedamnaestogodišnjeg Bretona s Valéryjem (1913) predstavlja, za nas, sigurno uporište, iako s vremenom postaje sve teže dijeliti Valéryjev utjecaj od Freudova. S autrijskim psihijatrom Breton se dopisuje u doba

objavljivanja *Spojenih posuda* (1932), a u *Ludoj ljubavi* (1937) naziva *Jedno sjećanje iz djetinjstva Leonarda da Vinci* »divnim saopćenjem« (*admirable communication*) da bi u svojem oduševljenju (zanimljiva usporedba s donekle kritičkim stavom iz prethodnog djela i epistolara) prihvatio sve, uključivši i »čuvenoga« kraguja (što ga je Freudu pružio Pfister). Prvi Leonardov odjek u krugu (tek budućih) nadrealista nije, međutim, Bretonov. Prije *Manifesta*, u pjesmi Paula Eluarda *Mokro* (iz rane zbirke *Životinje i njihovi ljudi, ljudi i njihove životinje*, 1920) pretvorena je u poredbu (premda bi se prije očekivalo obratno) Vinci-jeva metafora *la pelle dell'acqua* (*Atl* 219 v.a, *Lei* 14 r.): »Vodu, kao kožu (*l'eau, telle une peau*) / Koju nitko ne može raniti / Miluju / Čovjek i riba«. (Na popriličnoj vremenskoj i semantičkoj razdaljini ciklus *Leda*, iz 1949, mogao bi možda potvrditi druženje s Vincijem, ali ne više piscem i, k tome, u posve slobodnoj Eluardovoj obradi, u kojoj je čitljiva poruka prvih poslijeratnih godina: junakinja, gotovo prometejska, preotima krila božanskom labudu).¹² Leonardova mrlja nailazi, u nadrealista, na široku primjenu. Max Ernst citira odlomak iz *Traktata* kao uvod u vlastito otkriće novih tehničkih sredstava (1925), analognih »automatskom pisanju«. Polazeći od istog primjera (u *Ludoj ljubavi*), Breton obrazlaže: »Nadrealizam nije pošao od nje [Vinci-jeve lekcije ili tehnike], on ju je susreo putem i, s njom zajedno, vlastite mogućnosti proširenja na sva područja izvan slikarstva. Novi spojevi slika, a svojstveno je pjesniku (*que c'est le propre du poète*), umjetniku da ih izazovu, usporedivi su po tome što pozajmljuju, da bi se mogli proizvesti, ekran posebne teksture, bila to u stvarnosti tekstura oguljenog zida, oblak ili što mu drago...«. Leonardov — kao i svaki drugi — utjecaj na nadrealizam valja tražiti u poticaju i podtekstu, više no u stihovima. »Navala čudnog u svakodnevni život«, kao jedna od temeljnih nadrealističkih datosti po riječima Michela Carrougesa, leonardistici ne bi smjela promaći. No bile bi sumnjive pretpostavke o detaljnom poznavanju Vinci-jeva pisanog opusa sa strane sudionika. Nadrealistički Leonardo podvrgnut (bezobličnoj) *preobrazbi* možda i ne traži više: čas pored Lautréamonta (u *Ludoj ljubavi*), čas pored Boscha (u *Magijskoj umjetnosti*, 1957). Što se poetike tiče, ni Bretonovo razmatranje o hibridnim oblicima (u potonjem djelu pripisano našem vremenu), ni njegov svemoćni »KAO« (u *Ključu polja*, 1953, i — izrečen ili ne — svugdje u poeziji) ne probijaju zaboravljene granice. Rekli bismo prije da pojačavaju neka u Leonardovim spisima već sadržana svojstva: nadasve svjesnim oslobađanjem podsvijesti.¹³

Francusko pjesništvo poslije (i pored) nadrealizma obilježeno je proturječnom situacijom: s jedne strane, gotovo u potpunosti iščezava Vinci-jevo ime (oduzimajući tako proučavanju odjeka neporecivi dokazni materijal); s druge strane, sigurno je da autori — kao na pr. Michaux, Caillois, Char, Jaccottet, du Bouchet... — dolaze do Leonarda barem posrednim putem, preko Valéryja, Freuda i (donekle) Bretona. Nemo-guće je zamisliti — kad je riječ o poeziji homogenijoj u ostvarivanju sebe kao sustava i neusporedivo rjeđe od talijanske suočenoj s »vanjskim« — da bi ikome od spomenutih izbjegla sva tri naznačena izvora. No ako utjecaj gdje gdje i postoji, što je tek pretpostavka, početni se

elementi do te mjere preinačuju da bi raščlamba graničila sa Sizifovim poslom. Očito je da, u odnosu na prethodno definiranog Leonarda, nedostaje potvrđan ili izmijenjen stav.¹⁴ S našeg stajališta, uloga spasioca u toj novijoj fazi (novijoj s obzirom na kronologiju djela, više negoli generacijski skok) može pripasti jedino Francisu Ponge, poslovitično šturo u odavanju vlastitog »Louvrea lektire«. Unatoč tome, pokušat ćemo dokazati da se Pongeov dijalog ne vodi prešutno samo s Valéryjem i Bretonom, već mjestimično i bez posrednika također s Leonardovim tekstom. Pjesmom *Moje stablo* (iz zbirke neprevodljiva naslova *Proèmes*, 1948, gdje su sadržane dvije etimologije: *proème* = uvod i *poème* = pjesma, s namjerno izmijenjenim akcentom na složenici-neologizmu) autor se nadovezuje na Valéryjev egzistencijalni i biografski simbol: [stablo] »najvećima ravno kasno će se priznat«. Razglabanje o mrlji i izvan područja slikarstva, u *Metodama* (1961), zadano je Bretonovim tumačenjem, ali primjer sada doživljavamo mnogo predmetnije: »... Jasno, svatko je sposoban da baci šaku izražajne tvari [*une poignée de matière-à-expression*] (šaku žbuke, boje, tinte, šaku zvukova, glasova – što ja znam? – šaku riječi) o zid (stranicu) da ukrasi, poljepša (ili isprlja), žrtvuje (pogrdi) ... Zatim da pričekna ne bi li utvrdio što se time postiže ... Time će se uvijek nešto postići ... [...] / U kojoj se mjeri pri tom očituje umjetnost? U 1. izboru zida, stranice, pozadine za ukrašavanje; 2. u izboru tvari koju valja baciti; 3. u pripravljanju pozadine i tvari tako da prijanjanje bude dobro, a izgledi za sretan izražaj brojni ... / (Nastaviti drugi dan u tom pravcu ...)«. Za pjesnika koji zastupa »stanovište stvari« (i izvan istoimene zbirke, 1942), voda više nije nadrealistički provodnik metamorfoza. (Ni drugi predlošci, kao predsokratovci ili Lukrecije, ne tumače Pongeove raznorodne pristupe istom). Slijedećem ulomku iz *Metoda* (vodeći računa o dubletima epiteta i nabranju predikata) pogotovo nije moguće zaniijekati leonardovsko podrijetlo: »Niže od mene, stalno sve niže od mene nalazi se voda. Stalno spuštenih očiju promatram je. Kao tlo, kao dio tla, kao preinaku tla. / Ona je bijela i blistava, bezoblična i svježna, trpna i tvrdokorna u svojem jedinom poroku: težini; raspolažući izuzetnim sredstvima da zadovolji taj porok: zaobilazeći, probijajući, nagrizajući, cijedeći se. / U njezinoj vlastitoj nutрини taj porok također djeluje: ona se neprestano ruši, odriče se u svakom trenutku bilo kojeg oblika, nastoji se samo ponižavati, prostire se potrbuške po tlu, gotovo kao lešina, kao pripadnici nekih fratarskih redova. Stalno sve niže: takvo je, čini se, njezino geslo: protivnost *excelsior*«. ¹⁵ Odricanje, najprije od dovršena oblika, zatim od oblika uopće (nakon stabla mrlja, pa voda), postaje jedan od znakova za raspoznavanje Pongeove poetike. Autorov »kao« nije nadrealistička kopula za sve, nego spoznajni most između »paralelnih« područja ili planova. Kada Ponge ispisuje svoju anatomiju Zemlje, »Afrika je okrugla kao unutrašnji organ: srce, bubreg ili jetra«, on u obrnutom pravcu (no pravac je u poredbi manje važan) nastavlja postupak nezaobilaznog prethodnika: *Adunque qui con 15 figure intere ti sarà mostro la cosmografia del minor mondo, col medesimo ordine che innanti a me fu fatto da Tolomeo nella sua cosmografia ... (An C I 2 r.)*. Na najradikalniji način, »tipografskim žbunjem« Ponge razara

tradicionalnu cjelovitost stranice, zbirke, opusa... *Varietas rerum* nije tek semantičke naravi; ona vodi izravno u *varietas scripturae*. Od *Notesa iz borika* (datum 1940, tisak 1947) do *Metoda* sučeljava se čitatelj, usred teksta, s popisima izabranih riječi i njihovim objašnjenjima unesenim u djelo iz rječnika. No to je samo vanjsko obilježje Leonardove poduke koja i »odozdo« mijenja teksturu uspostavljanjem novih odnosa. Pred borikom — predmetom, ne temom — stoji autor »pomalo kao učenjak u svojem ponasebnom traganju« (*un peu comme un savant à sa recherche particulière*), općenito uvjeren da mu je »posao više znanstven negoli pjesnički« (*mon affaire est plus scientifique que poétique*). Čini se nemoguće u suvremenoj poeziji naći autodefiniciju koja bi Leonardu bila bliža od one što je, u svojim varijacijama, ponavlja Ponge: »... jer ja ne želim biti pjesnik«; »Ja sam umjetnik u prozi (?)«; »Ali mi smo nešto drugo a ne pjesnik i na nama je drugo da kažemo« (*Mais nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire*).¹⁶ Izjave polemički dobačene jednoj tradiciji; dakako, ne glas koji »dezertira« na drugo područje, izvan nadležnosti polazišta. I Valéry i Mallarmé i Breton i Ponge — unatoč međusobnim razlikama — kao da lančano prenose zajedničku poruku: nakon iskustva s Leonardom piscem (tražio ga netko ili bio njime zatečen), za autora XX stoljeća dolazi u pitanje poznata poezija, jednako kao i obnova poznate proze. Ipak, dvije negacije, zbližene kao rijetko kada ranije, pretvaraju se, gotovo po matematskoj zakonitosti, u pozitivan znak, u eksperimentalni pristanak. Okušavaju se rijetki; mnogima nedostaje znanja, mnogima hrabrosti, mnogima jednog i drugog.¹⁷

Tô što talijanska i francuska književnost u našem pristupu zasjenjuju sve ostale, nije posljedica pristranog predumišljaja. Od tri razloga na kojima se temelji (zacijelo poželjno) opravdanje jedino posljednjem spremni smo priznati donekle subjektivnu uvjetovanost. Dakle: gradivo netom obuhvaćeno neusporedivo nadmašuje sve ostalo; metodološki, zaokupljaju nas pravci a ne točke (znači, razvojne datosti i mogućnosti, ne heterogeno popisivanje svega, ili bilo čega, što bi imalo veze s Vincijem); i napokon, naša lingvistička kompetencija (u smislu proučavanja talijanskih i francuskih izvornika) nadilazi, inače nezahvalnu, ovisnost o dvojezičnim izdanjima ili prijevodima. Ako još postoji — drugdje — pojedno pjesničko djelo od veće ili manje važnosti, ono ne promiče samo autoru ovih redaka, već i cjelokupnoj leonardistici. Linije, naprotiv, pa i one dobrim dijelom izbrisane, ne mogu ostati tako nevidljive da se ne bi primijetio njihov trag. Do rekonstrukcije talijanskih i francuskih odjeka dolazimo upravo tim putem. Kako objasniti odsutnost Leonarda kao pisca u književnostima engleskog jezičnog izraza, vodeći računa o ranoj Richterovoj antologiji, kao i o rukopisima pohranjenim u Engleskoj? Od estetičko-esejističkih *Namjera* Oscara Wildea (1891) do novele *Giocondin posmijeh* Aldousa Huxleya (1922) i kasnije, bezuspješno tragamo za novostima (pogotovo pjesničkim) izvan dohvata Patera i Freuda. Roman Dmitrija Merežkovskog *Radanje bogova ili Leonardo da Vinci* (1902), zbog svojeg podnaslova nesrazmjerno favoriziran u svim bibliografijama, žanje uspjeh koji bi također, barem polovično, dugovao Vasariju. (Tijekom cijelog ovog vijeka, od

Volinskog do Gukovskog i dalje naovamo, Leonardom se na ruskom jeziku inače bave nadasve znanstvenici). Vrlo kratkotrajnu pozornost izazivaju pjesnička djela s »perifernih« strana: *Gioconda i Si-Ya-U* Nazima Hikmeta (datirana 1925) i *Ostinato rigore* Eugénia de Andradea (1964). O Hikmetovoj protagonistkinji, posuđenoj s platna, izvještavaju u izmišljenim notesima ona sama i Leonardo. Giocondino sentimentalno »poniženje«, bijeg u novu geografiju i novo društvo, nude se prije svega sinologiji kao oličenje građanskog Zapada. De Andradeovu Narcisu, Edipu i unutrašnjoj vatri nije potreban, niti pomaže Leonardo; posuđeno racionalno geslo doima se kao rezultat nesporazuma ili neopravdana pokrića.¹⁸ Ništa, dakle, što bi proširilo ili produbilo problematiku prethodnih poglavlja. Kažimo još da posve dostojno mjesto, u takvoj panorami ostalog svijeta, pripada Antunu Gustavu Matošu, zastupniku jugoslavenskih i napose hrvatske književnosti. Njegov esej *Ukradeni snovi* (u časopisu 1911, u *Pečalbi* 1913), pobuđen krađom *Gioconde*, tek je povod za ocjenu gotovo sedamdeset autorovih referencija na Vincija u ostalim djelima (počam od *Bilježnica* i pisama sarajevskoj »Nadi«, 1896). (U cjelini, ipak upada u oči nesrazmjer između, jedva dotaknutog, tajnovitog Leonarda i, za naše pisce primamljivijeg, titanskog Michelangela, kojemu u ovom stoljeću Krleža i Crnjanski posvećuju zasebna djela, a i sam Matoš jedan svoj esej).¹⁹

Bolje je, što prije, pokušati odgovoriti na pitanje: zbog čega Leonardov književni, a posebno pjesnički utjecaj jenjava izvan njegovih »matičnih« zemalja? Ne bismo preuveličavali autorovu biografsku vezanost uz dvije domovine; nepostojanju stvaralačkih antologija Vincijevih spisa (koje ne proizlaze iz oponašanja postojećih) opire se, kao iznimka u vremenu, barem engleski primjer. Objašnjenje, znači, valja tražiti u samoj književnosti: jedino D'Annunzio i Valéry djeluju, u vlastitim sredinama, kao poticajni posrednici između razdoblja naslućivanja i razdoblja otkrivanja Leonardova pisanog opusa. Poglavlja koja oni započinju, po svemu sudeći, još traju. Tek kada budućnost, sa stajališta pretpostavljenih prekretnica, izdvoji *svoje* prošlosti, znat će se gdje se kriju prvi znaci promjene.

BILJESKE

1 M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, Pariz, 1971, str. 10—11; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Pariz, 1961, I str. 126, II, str. 23; *Pastiches et Mélanges*, Gallimard, Pariz, 1919, str. 42. O Micheletu: »... jer najveće Micheletove ljepote ne valja toliko tražiti u samom njegovu djelu, koliko u stavovima koje on zauzima prema tom djelu, ne u njegovoj *Povijesti Francuske* ili u *Povijesti Revolucije*, već u predgovorima njegovih knjiga. Predgovorima, tj. stranicama napisanim poslije njih, gdje ih on promatra, a kojima valja dodati tu i tamo nekoliko rečenica započetih

s: 'Da li da kažem', što nije obazrivost učenjaka, već ritam glazbenika; *La prisonnière*, Gallimard, Pariz, 1949, I, str. 198—199. O D'Annunziu: u *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Pariz, 1969, str. 70. Proust prevodi Ruskina još 1904, ali mu se uzastopno vraća. U jednoj od tih prigoda (a izrazitije no u ostalim pasusima u vezi s Leonardom) ispoljava autor čežnju za oblicima univerzalne ljepote: »Gioconda je Vincijeva Gioconda. Zar je važno [...] mjesto njezina rođenja, zar je važno čak ako je naturalizirana Francuskinja? — Ona je kao divno biće bez domovine. Nigdje, gdje god se misaoni pogledi budu podizali k njoj, ona neće biti 'otuđenica'« *Pastiches et Mélanges*, str. 121.

2 Detaljnu kronologiju tog talijanskog boravka pruža A. Rouart-Valéry, u *Introduction biographique*, u P. Valéry, *Oeuvres*, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1957, I, str. 47. Valéry, dakle, predaje u Milanu istog proljeća kada i Marinetti u Parizu.

3 Leonardo: »Kada ćeš pomisliti da ja i ja. Kada ćeš pomisliti da ja i ja«. P. Valéry, *Narcisse parle*, varijante u *Oeuvres*, I, str. 1556—1558, 1562; autorovo pismo, po J. Charpier, *Paul Valéry*, Seghers, Pariz, 1956, str. 39; *La Jeune Parque*, u *Oeuvres*, I, str. 99, 105, 109; *Leçon sur les deux 'Je'* (gdje se nenaglašena lična zamjenica ističe više od pravilne naglašene: *les deux 'Moi'*), po A. Rouart-Valéry, *Introduction biographique*, str. 65. Upadljiva je sličnost između tih primjera i jednog Valéryjeva pisma Gideu (1895): »On [Leonardo] stjecao je iskustva — u zraku, na svojoj nerazdvojivoj letjelici — ali zapravo, na svojem JA« (*mais en réalité, sur MOI*); *Oeuvres*, I, str. 1805.

4 J. Charpier, *Paul Valéry*, str. 72 (naslov djela: *La soirée avec Monsieur Teste*); P. Valéry, Robinson, u *La Jeune Parque (L'Ange, Agathe, Histoires brisées)*, Gallimard, Pariz, 1974, str. 62 i dalje; *L'Idée fixe*, Gallimard, Pariz, 1966, str. 94, 86 (citati o Robinsonu); *Eupalinos*, u *Eupalinos, L'Âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 41, 46 (umjetnosti). Usporedba dijaloga s odlomkom iz *Cahiers*, uredila J. Robinson, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1973—1974, I, str. 371: »Lionardo. / Biti, i ono što čovjek jest, i vlastiti matematičar i vlastiti fizičar, i vlastiti graditelj (*son propre constructeur*) — tj. promatrač, kombinator, organizator i radnik« (1938). O stablu, kako slijedi: *La Pythie*, u *Oeuvres*, I, str. 135; *Ebauche d'un serpent*, isto, str. 145, 139—140; *Dialogue de l'arbre*, cit. izd., str. 163—164, 180, 177; posljednji citati uz crtež, po A. Rouart-Valéry, *Introduction biographique*, str. 70.

5 P. Valéry, *Sémiramis*, u *Oeuvres*, I, str. 187; *Dialogue de l'arbre*, str. 156; J. Charpier, *Paul Valéry*, str. 17.

6 P. Valéry, *Cahiers*, I, str. 328, 1463 (autorov Leonardo); isto, str. 600, 1133, II, str. 773 (usporedba s filozofima; općenito u skladu s piščevom osnovnom zamjerkom filozofiji: »Ona je osobna stvar, a to ne želi biti«, bilješke iz 1930, uz *Introduction à la méthode de L. de V.*, str. 21); *Cahiers*, I, str. 796 (Baudelaire), II, str. 1048 (trijada). Ostavljamo u tekstu vjerojatno napamet citiran Mallarméov naslov koji ispravno glasi *La Musique et les Lettres*. U idućem odlomku Valéryjeva teksta pojavljuje se još jednom Leonardo kao slikar, pa iz opreza valja uzeti u obzir mogućnost dvoznačnog (odnosno i interdisciplinarnog) tumačenja. Ipak, konačno povezivanje trojice autora ostvaruje se, nakon uočljive geneze, postupnim kretanjem prema sve racionalnijoj poetici. Prethodne faze: »Edgar Poe koji bi, u tom uzburkanom literarnom stoljeću, upravo bljesak meteža i pjesničke oluje i čija se analiza katkada dovršava, poput Leonardove, u tajanstvenim osmijesima...« (1894); *Introduction à la méthode de L. de V.*, cit. izd., str. 58—59; »Leonardo je

slikar: *hoću reći slikarstvo mu je filozofija*. U stvari, to kaže on sam; i govori o slikarstvu kao što se govori o filozofiji: to znači da u vezu s njim dovodi sve. Tu umjetnost (koja se čini tako posebnom u poređenju s mišlju i tako udaljenom od zadovoljavanja cjelokupnog uma) poima on prekomjerno: gleda na nju kao na krajnji cilj napora, svojstven sveobuhvatnom duhu. Tako je Mallarmé u našim danima došao na osebninu pomisao da je svijet stvoren zato da bude izražen, da će naposljetku sve biti izraženo, u skladu sa sredstvima pjesništva» (1929); *Léonard et les philosophes*, isto, str. 129. Predbacivanjima na koja, u prvi mah, može navesti *Introduction à la méthode* prethodi Valéryjeva »autokritika« iz (još jednog) pisma Gideu (također 1895). Autor opisuje kako je netom dovršeno djelo predočio nekom prijatelju, a taj je oko trinaeste strane primijetio da se u njemu ne govori o Vinciju. »Znao sam to i odviše dobro«, tvrdi pisac; *Oeuvres*, I, str. 1805. Valéryjev prvobitni Leonardo predstavlja tek idealnu izliku za osobnu obradu. Francuska kritika posljednjih pola stoljeća (Du Bos, Charprier, Belaval itd.) smatra ga takvim bez dvoumljenja. Raskorak započinje tamo gdje se od književno-znanstvenog djela zahtijeva da bude strogo znanstveno. Objektivno su shvatljive, ali u odnosu na objektiv neprihvatljive, Sinisgallijeve opaske: »Ne znam koliko je danas još točno mišljenje što ga je Evropa stvorila o Leonardu preko istraživanja Paula Valéryja. Valéry htjede podvrgnuti metodi Leonardovu neurednost, htjede podvrgnuti Leonardov um neprestanoj pozornosti, pozornosti bez kraja. [...] Valéry se užasnua od toga da pronikne Leonardov život. Pogledao je rezultate, ne brojeći poraze«; *Poetica di Leonardo*, u *Furor mathematicus*, cit. izd., str. 61. Zapažanje, djelomice točno (dopustimo i to da se dio Evrope prevario), ne pogađa cilj: Valéry želi usavršiti Vincijev primjer.

7 Ch. Mauron, *'Le Livre' u Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, La Baconnière, Neuchâtel, 1968 (1. izd. 1963), str. 242–243; S. Mallarmé, *Recommandation quant à mes papiers*, po H. Mondor, *'Le Livre'*, u *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Gallimard, Pariz, 1961, str. 250–251.

8 Mallarméovo pismo, po P.-O. Walzer, *Stéphane Mallarmé*, Seghers, Pariz, 1963, str. 146; S. Mallarmé, *Autobiographie*, u *Oeuvres complètes*, uredili H. Mondor i G. Jean-Aubry, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1974 (1. izd. 1945), str. 662–663; *Le Livre, instrument spirituel*, najprije u *Divagations*, zatim u *Oeuvres complètes*, str. 378. Postoji i ranija varijanta iste misli (»svijet je stvoren da se okonča u lijepoj knjizi«, kao odgovor na anketu J. Hureta, *Sur l'évolution littéraire*, 1891), isto, str. 872. U svakom slučaju, zamisao o Knjizi prethodi prvom mogućem susretu s Leonardom piscem.

9 Zacijelo se ne pojavljuju pod Vincijevim utjecajem ni ptice ni krila u ranoj programatskoj prozi *Le démon de l'analogie* (1864), ali je ipak neobično što su metafore leta u Mallarméovu djelu još učestalije upravo u doba tiskanja Valéryjeve studije. Dva primjera: »neka duh bude hlapljiva [ali etimološki i: krilata] raspršenost (*la dispersion volatile soit l'esprit*); najprije u *La Musique et les Lettres*, 1895, poslije kao citat unesen u *Crise de vers*, jedan od ključnih teorijskih tekstova, oblikovan tijekom punih deset godina; *Oeuvres complètes*, str. 366) i »spis, šutljiv uzlet apstrakcije« (*l'écrit, envol tacite d'abstraction*); u *Le Mystère dans les Lettres*, 1896, isto, str. 385). Mallarmé uči engleski samo zato da bi čitao Poea, prvi put pomišlja na njegovo prevođenje početkom 60-ih godina, nakanu ostvaruje u iduća dva decenija, a posljednji put se vraća američkom autoru u kritičkome medaljonu 1894, kada ga poređuje s »aerolitom« (isto, str. 531). Ne bi li početni stih iz soneta *Le tombeau d'Edgar Poe* (1876) bio ujedno i savršen epitaf Leonardu: »[Takav] da ga u Njeg samog vječnost najzad mijenja« (*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*; isto, str. 70), Valéryjevo pismo, po H.

Mondor, *Autres précisions* itd., str. 263. Da se Leonardo neprestano upleće između francuskih bardova, potvrđuje u dva navrata A. Gide (kojemu status Valéryjeva prijatelja ne otupljuje kritičku oštricu): »Ludo je oponašati Mallarméa! — U najboljem slučaju moglo bi se, u cilju polučivanja drugačijih ishoda, koristiti njegovom strpljivom metodom, ali oponašati ishod te metode u vanjskoj bizarnosti koju mu ona katkada duguje, to je isto tako glupo kao šetati ulicama u ronilačkom odijelu ili pisati zdesna nalijevo pod izgovorom da se čovjek divi Leonardovim spisima« (Stéphane Mallarmé, in *memoriam*, 1898, u *Prétextes*, Mercure de France, Pariz, 1963, str. 119–120); »Vjerujem s Valéryjem da njegovo najvažnije djelo još leži razasuto u tajnovitim bilježnicama, gdje ga on polako priređuje, a te nedvojbeno podsjećaju na Vincijeve. No što vrijede metoda ili sistem, koliko god bili izvrsni, da bi se uspjelo s nekim umjetničkim djelom, bez vlastitih osobina onoga koji ih primjenjuje?« (Paul Valéry, u *Incidences*, Gallimard, Pariz, 1948, 1. izd. 1924, str. 201).

10 P. Duhem, cit. izd.; J. Péladan, *La philosophie de Léonard de Vinci*, Alcan, Pariz, 1910; P. Vulliaud, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Grasset, Pariz, 1910; E. Schuré, *Léonard de Vinci*, Perrin, Pariz, 1905. Možda bi se isplatilo, onkraj ruba našeg proučavanja, ispitati Péladanove romane *Le Vice Suprême*, *La Vertu Suprême* i *L'Androgyne* (1884–1891), kasno-romantične izdanke »puti smrti i đavla«, na koje upozorava Praz, prema predstojećem (još kasnijem) Merežkovskom. R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Pariz, 1965, str. 295.

11 M. Jacob, *L'âme de la Joconde*, u *Le Cornet à dés*, Gallimard, Pariz, 1967, str. 132.

12 J. Levaillant, komentar uz tekstove, u P. Valéry, *La Jeune Parque* (*L'Ange, Agathe, Histoires brisées*), cit. izd., str. 168; J. Charpier, *Paul Valéry*, str. 202. O prijateljstvu i razlozima udaljavanja od Valéryja: A. Breton, u *Entretiens*, Gallimard, Pariz, 1962 (1. izd. 1952). Prva Bretonova objavljena pjesma posvećena je Valéryju, a autor svojedobno uči gotovo napamet *La soirée avec M. Teste*. Buduće nadrealiste začuđuju »racineovski« aleksandrinci iz poeme *La Jeune Parque* (1917) da bi ih, naposljetku, revoltirao Valéryjev ulazak u Akademiju (1925). »Unatoč tome — kaže Breton — Valéry me je mnogo čemu podučio. Neumornim strpljenjem, kroz godine, odgovorio je na sva moja pitanja. Učinio me, uložio je sav potreban trud da me učini teškim meni samom. Dugujem mu trajnu skrb za uzvišenu disciplinu« (*Entretiens*, str. 25). A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Pariz, 1973 (u posljednjoj replici autor primjenjuje na samog Freuda freudovsku metodu psihoanalize, str. 176–180, što je mnogo britkije od stanovitih prethodnih neslaganja oko preteča simbolike sna); *L'amour fou*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 99. P. Eluard, *Mouillé*, iz *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, u *Poèmes*, Gallimard, Pariz, 1963, str. 33. Leonardo: »koža vode«. U znaku istog elementa i Eluardova pjesma *Poisson* (isto, str. 31–32). Na ovidijevsko-leonardovsku vodu-vrijeme nadovezuje se izdaleka Bretonov pasus: »Voda, luda od svojih uvojnica kao prava vatrena kosa. Kliziti kao voda u čistom iskrenju, bilo bi valjalo za to izgubiti pojam o vremenu. Ali kakav je zaklon protiv njega; tko će nas naučiti da taložimo radost sjećanja?« (*L'amour fou*, str. 9). P. Eluard, ciklus *Léda* (1949), u *Poèmes*, str. 365–373. Drugačija je od dekadentističkog priziva nadrealistička želja za obnavljanjem »iskonskog Androgina«, kao djelatne ljubavne sinteze između muškog i ženskog (A. Breton, *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, 1953, u *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Pariz, str. 184).

13 M. Ernst, po M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Pariz, 1967 (1. izd. 1950), str. 113, odnosno A. Breton, *Entretiens*, str. 158; *L'amour fou*, str. 99 (mrlja); M. Carrouges, cit. izd., str. 246. O Leonardu u *L'art magique*, po Ph. Audoin, *Breton*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 222. »Kao« u A. Breton, *La clé des champs*, Pauvert, Pariz, 1973 (1. izd. 1953), str. 176; analogno u *Signe ascendant* (1947), Gallimard, Pariz, 1968, str. 12. Uz potonju pjesničku zbirku, uzimamo u obzir *Clair de terre*, Gallimard, Pariz, 1973 (1. izd. 1923).

14 Pomišljamo jezgrovito na izmjenjivanje i pretapanje književnih rodova i vrsta u djelu Henrija Michauxa, na njegovo »pojednostavnjivanje ili čak odbacivanje sintakse« i uporabu participa (R. Bréchon, *Michaux*, Gallimard, Pariz, 1969, str. 128), na uzastopno vraćanje istoj stvari, na sklonost prema kretanju, na aforizam i poslovice. Konačno, riječ je o pjesniku-crtacu. Od Leonarda ga ipak korjenito dijeli otpor prema fizičkom svijetu. Bliške su Vinciju neke općenite oznake Rogera Cailloisa, pjesnika koji se ne služi stihom: na pr. »munjevita improvizacija« i »fantastično prirodno« (gdje oba pojma mogu biti pridjev i imenica; po A. Bosquet, *Roger Caillois*, cit. izd., str. 53, 57, 169 i dalje). Malo bismo odlomaka ili svojstava mogli izdvojiti, međutim, iz djela Renée Chara. Možda tek definiciju iz *Feuillets d'Hypnos*: »Pjesnik, čuvar beskonačnih lica svega živog«; ili odavanje poetike u *La Santé du serpent*: »Ako nastavimo bljesak, on je srce vječnosti« (*Poèmes et prose*, Gallimard, Pariz, 1957, str. 44, 93). Za pjesništvo Philippea Jaccotteta stabla, ptice i oko (štoviše pogled-ptica grabljivica) predstavljaju uporišta često uočljiva iz naslova (*Poésie 1946–1967*, Gallimard, Pariz, 1971); autor, inače prevodilac talijanske poezije, priznaje u dnevniku: »Želja bi mi sada bila da mogu pisati u prozi, kao prozaik. Znam da je to neizvedivo, što ću?« (*Journées*, Payot, Lausanne, 1977, str. 27). Utjecaj predsokratovaca i Reverdyja teško je odvojiti od ostalih u semantički suženoj kinetici Andréa du Boucheta, njegovim čistim počelima kroz koja rijetko protutnji kakav stroj. No tu su još i brdo, lice, sunce... Kada autor kaže »Osjećam kožu zraka« (*Je sens la peau de l'air...*; u zbirci *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Pariz, str. 67), u pitanju je pretvorba Leonardove metafore (zrak umjesto vode), koja do du Boucheta vjerojatno dopire iz druge ruke, preko Eluarda. Svi ti primjeri zapravo pokazuju raspršivanje i neuhvatljivost utjecaja.

15 F. Ponge, *Le parti pris des choses* (suivi de 'Proèmes'), Gallimard, Pariz, 1967, str. 77. Među poimence citiranim autorima, drugdje: Mallarmé i Valéry. F. Ponge, *Mon arbre*, u *Proèmes*, isto, str. 153; *Méthodes*, Gallimard, Pariz, 1971, str. 48–49, 52 (mrlja); *De l'eau*, u *Le parti pris des choses*, str. 61. O vodi daljnjih čak pedesetak stranica pod naslovom *Le verre d'eau*, s vrlo raznolikim stilskim postupcima, u *Méthodes*.

16 F. Ponge, *Méthodes*, str. 70. Leonardo: »Dakle na 15 potpunih slika bit će ti očitovana kozmografija manjeg svijeta, istijem redom što ga prije mene bijaše sproveo Ptolomej u svojoj kozmografiji«. (»Manji svijet« je ljudsko tijelo). F. Ponge, *Le parti pris des choses*, str. 37. *Varietas scripturae* je naša replika na autorovo učestalo prizivanje, dapače prisvajanje, Lukrecijeva naslova. Popisi riječi (*mots cherchés* ili *mots à chercher*) zapremaju čitave stranice u *Le carnet du bois de pins*, Mermoud, Lausanne, 1947, kao i u *Méthodes*, gdje čitamo slijedeće objašnjenje: »svaka je riječ stupac u rječniku« (str. 278). I u tome, ne samo u preciznom pozivanju na označeno, ogleda se autorovo konkretno doživljavanje i posjedovanje riječi. Ponge materijalizira konotaciju. *Le carnet du bois de pins* (apendiks i korespondencija), str. VII, XVI (znanost); isto, str. XV; *Proèmes*, str. 195; *Le carnet du bois de pins*, str. 31 (proza). Moglo bi se još govoriti o autorovoj geolo-

giji i bestijariju, razmatranju o simetriji lišća, izvođenju vremena iz prostora, poznavanju Italije i njezine kulture (Firenca, Dante, Ariosto) itd. Zaključit ćemo citatom: »I ja sam slikar« (u izvorniku talijanski: *anch'io son pittore*; *Proèmes*, str. 130).

17 Kao da se francuski pjesnici i Leonardo susreću na pola puta: on krećući od proze prema poeziji, oni uglavnom obratno. No dojam se temelji samo na formalnom razlikovanju. Ispravlja ga, stoga, naše prethodno teorijsko »dopuštanje« poezije i izvan stiha. Da traženje linija ne valja izjednačiti s pretpostavkom o linearnoj progresiji utjecaja i da se uz Vincijevo djelo stalno bilježe zastanci i involucije, svjedoči posljednje takvo iznenađenje. Premda dijelom talijanist, Yves Bonnefoy presijeca pjesmu *Le voutour* obradom — doduše ontičkom, ne psihoanalitičkom — već banalne freudovske »skrivačice«: »Je li trebalo vjerovati da je drugi svijet samo, kao što je mislio Leonardo, kraguj gotovo savršeno nevidljiv koji drži u svojim okrutnim pandžama — ali one ne ranjavaju — naše svjetlosti i naše boje kao jedine?« (*Arfuyen*, br. 1, 1975, str. 4).

18 Panoramski prikazi (korisni, iako zacijelo nepotpuni): N. Tarchiani, *La fortuna di Leonardo in Inghilterra*, u »La vita britannica«, br. 3—4, svibanj — kolovoz 1919; A. Heinzelmann, *Leonardo in Russia*, u *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, cit. izd. (1953). (Što se engleskog područja tiče, stanovit oslonac pruža i K. Clark, premda se izričito ne bavi utjecajima). Zatim redom: O. Wilde, *Intenzioni* (orig. naslov *Intentions*), preveo R. Piccioli, Bocca, Milano, 1938, 3. izd.; A. Huxley, *Giocondin posmijeh i druge pri-povijesti* (orig. naslov *The Gioconda Smile*), prijevod V. Krišković, Matica hrvatska, Zagreb, 1938; D. Mereskovski, *La rinascita degli dei (ovvero Leonardo da Vinci)* (orig. naslov *Voskresšie bogi [Leonardo da Vinci]*), prijevod M. Rakovska i L. G. Tenconi, Rizzoli, Milano, 1953, I—II; N. Hikmet, *La Joconde et Si-Ya-Ou* (orig. naslov *Jocond ile Si-Ya-U*), dvojezično tursko-francusko izdanje, prijevod Abidine, Les Éditions Français Réunion, Pariz, 1978; E. de Andrade, *Ostinato rigore*, dvojezično portugalsko-talijansko izdanje, izbor i prijevod C. V. Cattaneo, Abete, Rim, 1975.

19 Matoševe *Bilježnice* (1895—1913), objavljene tek u *Sabranim djelima* (razni uredivači, JAZU, Liber-Mladost, Zagreb, 1973, I—XX), pružaju, uz pisma, priliku da se stvori mnogo potpunija slika o autorovoj kulturi na prijelazu stoljeća. Matoš citira naslove Mallarméovih djela (1895); prepisuje podulji citat iz (Leonardova) *Traktata o slikarstvu*, što ga čita u njemačkom prijevodu J. G. Böhmea iz XVIII stoljeća (1896); citira Pocovu misao, čita D'Annunzia u francuskom prijevodu i proglašava Mallarméa »najboljim simbolistom« (1898); stanuje u istom pariškom hotelu s A. Rouveyreom (1901), koji nam je općenito poznat kao Matošev portretist, ali ne i kao sin tada glasovitog nakladnika Vincijevih spisa (početkom 90-tih godina); Matoš ovoga također susreće i posebno spominje »prekrasno izdanje« *'O lijetu ptica'* (njegov prijevod naslova, u pismu iz 1901, *Sabrana djela*, XIX, str. 333) i dvije knjige iz *'Windsorskih nacrti (O Zraku, O Kosu)'* (u članku *Naši ljudi i krajevi*, 1910, isto, IV, str. 125). Možemo samo požaliti što u Rouveyreovim (tematskim) izdanjima, pored uspješnih reprodukcija, uglavnom još nema transkripcije (sve do Piumatijeve, upravo u *VU*, posljednjem tomu u seriji), u toliko više što nijedan naš književnik, ni prije ni kasnije, nije vidljivo bliži Leonardovu tekstu negoli tada Matoš. Ipak, dovoljno je poznavati i *Traktat* da bi se zaključilo: »Poznato je da su svi slikari koji se sjetiš pisati (Vinci, Fromentin, Blake, Dante Rossetti) pisali izvrsno. Ako slikari uče od nas slikati, mi možemo od njih učiti pisati« (*Glosse novinske i literarne*, 1908, isto, XV, str. 213). (Opreznije bismo pristupili ne najbolje sročenoj rečenici u kojoj se lančano prenose svojstva: srpski pjesnici, za

autora hipotetično, pišu po uzoru na neke francuske i njemačke klasike i »druge umjetnike, kojima je tipom Vinci, umjetnik, mislilac, pjesnik i 'kritičar', gdje posljednje termine valja shvatiti slobodno i interdisciplinarno; Dr. Ljubomir Nedić, 1901, isto, VII, str. 149). Nedvojbeno, Matoš poznaje sve Vincijeve slike u Louvreu (20–30 posjeta, po vlastitim riječima), Uffizima (nekoliko firentinskih putopisa) i rimskim galerijama. Od autora koji su o Leonardu pisali, bliski su mu i Vasari, Baudelaire, Stendhal, Gautier, Pater, Ruskin, Merežkovski... Matoš o *Mona Lisi* možda znade i odviše da bi je u svojim *Ukradenim snovima* (u danima prave krađe) vidio drugačije no kao Sfingu ili Sirenu. Pa ipak, četiri stranice tog lirskog opisa zacijelo nisu lišene osobnog doživljaja: »...lebdje kao oblak nad jezerom, kao san, tihi planeti tih očiju utonulih u sebe [...]. Taj je portret slika svih nevidljivosti, slika svih duša, svih epoha, svih nepoznanica, slika neizmjerne crte bez početka i kraja, crte života, kojoj je nadesno Iks, nalijevo Ypsilon, a u sredini, u žarištu, u fokusu, oko i smiješak žene...« (isto, V, str. 216–217). Samo jedno ime, danas neizostavno u povijesnom kontekstu, ostaje izvan indeksa Matoševih *Sabranih djela*. Postoji stanovita olakotna okolnost: u toku Valéryjeve dvadesetogodišnje šutnje stranac se još ne mora nužno osvrnuti za njegovom studijom. Između *Bilježnica*, što ih oba autora pišu, valja povući razliku: Matoševe sadrže »sirovu« građu (podsjetnike u kojima vrcne poneka iskra), dok se u Valéryjevima ostvaruje zamisao *novog* djela. Kada Tin Ujević u tzv. *Studiji o Matošu* (koju, s obzirom na njezin svaštarski i ocrnivački karakter, sam vjerojatno — ipak — ne bi nikada objavio) vraća nekadašnjem učitelju njegove vlastite referencije, redovito osiromašene, i upleće u razgovor, na neznatnoj razdaljini, Prousta i Valéryja (3. nastavak, »Mogućnosti«, br. 5, 1963, str. 502), tada ozbiljno žalimo za Matoševim obražovanjem. Jer on katkada okretno klizi preko pojava, ali ga je teško uhvatiti u nelogičnosti ili nepreciznosti (kao, iznimno, kada Baudelaireovu strofu, što je sam prevodi u *Ukradenim snovima*, veže isključivo uz *Giocondu*, zanemarujući ili previđajući ledenjake i anđele). Unatoč nezanimljivoj prednosti od četiri decenija, u Ujevićevih desetak natuknica o Leonardu nema nijedne vlastite misli (a da se — u tzv. *Studiji o Matošu — Mona Lisa* proglasi »apogejem jedne općemjestosti«, dovoljno je poznavati Laforguea), dapače kritički stav, kritički ne kritizerski, kao takav dolazi u pitanje (v. *Sabrana djela*, I–XVII, Znanje, Zagreb, 1967). (Još nešto: dio D'Annunziove pjesme *Al poeta Andrea Sperelli* prevodi Matoš u *Ukradenim snovima* u prozi, slično kao i Mallarmé Poea, a to isto načelo primijenit će Ujević u svojim prijevodima D'Annunzia i Pascolija da bi se i sam, možda s ponajvećim uspjehom, ogledao upravo u toj formi). Miroslav Krleža posize za *Giocondom* kao amblemom talijanske kulture (1918). Jedino tako, ne kao glas autentične biografije, interpretiraju se riječi što ih Vittoria Colonna upućuje Michelangelu: »Ti si Ljepota moja! Kroz Tebe postala sam Beatricom, i Laurom, i Monnom Lisom...« (*Michelangelo Buonarroti*, u *Legende*, Zora, Zagreb, 1956, str. 92). Krležu u *Esejima*, tek u prolazu ali jasno, zanima Leonardov povijesni položaj: odstojanje prema Srednjem vijeku koji Vincija još dotiče (Bacon, Paracelzije), prema pretečama i zagovornicima znanosti, osobito medicine i napose anatomije (Galen, Marcantonio della Torre, Harvey) i prema novijoj povijesti »gusarskih maski u crnim košuljama«, nedostojnih talijanske tradicije (*Književnost danas*, u časopisu 1945; *Eseji III*, Zora, Zagreb, 1963, str. 107). Tekstom *Hamlet iz Vesalove 'Anatomije'*, u kojem su Shakespeareovo »anatomsko pero« i »vlastita tehnika vivisekcije« približeni Leonardovim osobinama, i Krleža prethodi paraleli Jana Kotta (1946; *Eseji II*, 1962, str. 222). Solidan enciklopedijski članak (uz neznatne nepreciznosti) A. Šikloši, *Leonardo da Vinci, izumitelj i učenjak* (»Hrvatsko

kolo«, br. 9—10, 1952) gotovo u potpunosti zapostavlja ličnost pisca. Nedo-
stupan i neprevođen u zaokruženoj cjelini, Leonardov *izvorni* tekst još uvijek
ne nalazi puta do suvremene hrvatske književnosti. (*Basne i legende* što ih
je pod Vincijevim imenom »interpretirao i prepisao« B. Nardini, a nedavno
preveo L. Paljetak, Nolit, Beograd, 1975, predstavljaju posve slobodne varija-
cije približene mladom čitatelju). Pretvorba likovnog u pomičniji osobni
topos (Z. Malić, *U drugom nekom gradu*, Biblioteka, Zagreb, 1977, str. 12 i
dalje) ili prešutno suprotstavljanje mrlje iz *Traktata* geometriji prozora i
prizora (T. Maroević, *Slijepo oko*, Razlog, Zagreb, 1969, str. 52) još ne daju
dovoljno povoda da se, u odnosu na Leonarda od Matoša do danas, kroz
poetiku ili poeziju, govori o razvoju izoštrenijega kritičkog smisla.

IV DIO

ZBRAJANJE TEZA

Polazimo od uvjerenja da ozbiljno proučavanje Leonarda kao književnika nije izvedivo na temelju samih antologijskih izbora. Potrebno je poznavanje rukopisa, uvid u probleme transkripcije, ponegdje i odmjerenje teksta prema ne-tekstualnom (likovnom i dr.) obilježju stranice da i ne govorimo o poplavi kritičke bibliografije. Pitanje Vincijeve biblioteke i obrazovanja ne razrješava se jednostrano: ni prenaplašavanjem autorova tobožnjeg sveznadarstva ni, obratno, naive. Njegov manjak na području klasične filologije i obavezne humanističke lektire kompenzira književnost na talijanskom jeziku i širina znanstvenih interesa, uvijek zasnovana na djelima prethodnika i suvremenika. Leonardova jezična »pučkost« ne predstavlja oporbu znanju, već uvodi u drugačiju (sa stajališta književnosti u to doba neobičnu) erudiciju i tradiciju. Potvrđuje se komparatistički uklapanje Vincijeva pisanog opusa u jednu otvoreniju — zbog petrarkizma zamrlu — liniju talijanske književnosti, kao i autorova veza s jednom značajnom poetikom na izmaku XV stoljeća. (Zbrajajući, sada namjerno izostavljamo imena). Neprihvatljivo je poslovično potiskivanje Leonarda na tuđa područja i zaobilaženje njegova djela u povijestima talijanske književnosti. Kad je riječ o Vinciju, relativiziraju se granice prisutnošću znanstvenog u književnom i književnog u znanstvenom. (Presjecišta ipak nikako ne valja izjednačiti s opasnim poistovjećanjem dvaju »žarišta«). Leonardo kao znanstvenik izmiče aksiomatskom viđenju i jednoznačnoj istini, zbog paralelne sklonosti prema dokazima i hipotezama (naime, induktivnoj i deduktivnoj metodi). Shodno novijoj književnoj teoriji (štoviše teorijama i ponekom davnom osloncu) promatramo općenito poeziju i izvan stiha, a na različitim razinama konotacijskog prijenosa prema drugom. Nalazimo da je Leonardovo opiranje poeziji u »apokrifnom« *Traktatu* (ali i u dodirnim spisima) motivirano pedagoški i sociološki. Govorimo o Leonardu i poeziji, ne nužno o Leonardu kao pjesniku. U njegovu opusu zanimaju nas tada više postupci, negoli oblici. Vincijeva poezija (uvjetno rečeno) razvija se iz proze, ne udaljavanjem od pravilne metrike ili svođenjem na fragment. U imperativima upućenim sebi, ogleda se nedvosmisleno autorova svijest o pisanju. Naš naslov potkrepljuju kritička svjedočanstva od kraja prošlog stoljeća do danas. Termine vezane uz pjesništvo i pjesničko uzimamo pri tom u obzir jedino kad se odnose na autorov pisani opus (ne na njegovo sveukupno umjetničko stvaranje ili inter-

disciplinarnu ličnost). Do takvih zaključaka ili naznaka ne dolaze samo njihovi pobornici, već u pravilu i oni koji ih izbjegavaju na polasku.

Nakon neophodnih metodoloških razgraničenja podvrgavamo provjeri same tekstove (koji se, neopazice, i dotle pojavljuju funkcionalno). Šest posve različitih postupaka, na primjerima mikrostruktura razvrstanih u »rubrike«, pokazuje pomicanje Leonardove proze prema poeziji, a ujedno — poredbama — i ulogu i novost tih postupaka u talijanskoj književnoj tradiciji (odnosno, rjeđe, u tradiciji raspravljanja o umjetnosti). Proizlazi da Vinci redovito prevladava (tradicionalno proznu) denotacijsku uvjetovanost označenim. Vjerojatno još važnijima, zbog širine zahvata, mogu se smatrati autorovi kohezioni postupci, proizašli iz mentalnih konstanti, na nivou opusa. Semiološko istraživanje, dakako u granicama izuzetno heterogene makrostrukture, nalazi dokaza za stilski dualizam (tipovi poredbe, parabola, antitetički položaj istog subjekta, alegorija), policentrizam (osobito permutacijski i kružni) i pravocrtno gibanje (produžetak prema nedohvatnom putem otvorenog popisa, gradacije, himne).

Sve dotle, nastojimo Vincija promatrati prvenstveno u književnom kontekstu njegova vremena, još ne kasnijeg ni našeg. Zahvaljujući odjecima uspostavlja se, međutim, dvostruka optika, od početka predviđena. Njome se tendenciozno ne izobličava predmet, ali biva maksimalno približen. Do tiskanja rukopisa, Vinci zaokuplja druge kao svestrana ličnost, posebno kao umjetnik i (misli se) autor *Traktata*. Likovna linija (kao tendencija viđenja) nadjačava tada nagovještaj moguće književne. Tek u posljednjih osamdesetak godina, po objavljivanju rukopisa, otkrivamo Leonardovo mjesto u poetici i pjesništvu (u Italiji, Francuskoj i drugdje), tijekom kasnog simbolizma i secesije, naime općenito dekadentizma, a zatim »čiste« poezije, futurizma, nadrealizma, hermetizma, neoeksperimentalizma, književnog informela i dalje. (Samo vrlo rijetke pravce, manje sklone dijakroniji, kao što su sutonjaštvo i neorealizam, ne privlači taj autor, ni njegovo djelo).

Iz svih rečenih razloga (i drugih, prepuštenih podtekstu zbroja), Leonardo da Vinci je, evo, tu: u prezentu, ne samo historijskom.

Kolovoz 1978 — veljača 1979.

RÉSUMÉ

The absence of an integrated and all-inclusive edition of Leonardo's manuscripts, as well as the intermittent presence of this exceptional writer within the Italian literary histories and the literary criticism, compel a scholar to gradual and attentive methodological approaches to the fundamental subject. This first part of the doctoral dissertation *Leonardo da Vinci and poetry*, entitled »Delimitations«, offers such an investigating and, simultaneously, a terminological gradation under the indicative chapter's titles: 1) »Approach to the manuscripts«; 2) »Leonardo's library, Latin and humanism«; 3) »Question of sources and poetics«; 4) »Science and literature«; 5) »Prose and poetry«; 6) »Criticism about Leonardo and poetry«. Up until recent times, Leonardo da Vinci manifoldly eluded literary evaluation: because of the inaccessibility and illegibility of his writings; because of his divergence from humanist literature to natural sciences; because of his not being included into the Petrarchan tradition and, on the other hand, because of the unexplored relations between him and Dante and Landino; because of the frequent inter-permeation of science and literature in his texts; also due to poetic properties and values, which appear at different levels of connotative transfer to the other; as well as because of the heretofore uncollected critical bibliography, whose forty-odd titles confirm justification of the treated theme.

In the second part, entitled »Texts«, follow complementary chapters: 1) »Shifting of prose (six indicators)« and 2) »Structural constants and range«. The displacing of Leonardo's prose towards poetry shows itself in the examples of various microstructures classified into »rubrics« so that, afterwards, with a semiological circumscription of the complete works, as an exceptionally heterogeneous macrostructure, a typology of most frequent procedures (like stylistic dualism, polycentricity and open, straightforward movement) would be crystallized.

The third part is composed of »Echoes«: 1) »Up until the publication of manuscripts«; 2) »From the publication of manuscripts onwards: in Italy« and 3) »From the publication of manuscripts: in France and elsewhere«. In the first period Leonardo is indirectly announced as a literary author within the framework of general interest in his many-sided personality. From late symbolism on to our days, nevertheless, Vinci's frequently hidden influences on poetics and poetry (during the *art nouveau*, »pure« poetry, futurism, surrealism, hermetism and literary *informel*) are following in succession all the way to – and foreseeably beyond – our times.

KRATICE

KRATICA	NAZIV	MJESTO
<i>A</i>	<i>Codice A</i>	Institut de France, Pariz
<i>B</i>	<i>Codice B</i>	isto
<i>C</i>	<i>Codice C</i>	isto
<i>D</i>	<i>Codice D</i>	isto
<i>E</i>	<i>Codice E</i>	isto
<i>F</i>	<i>Codice F</i>	isto
<i>G</i>	<i>Codice G</i>	isto
<i>H</i>	<i>Codice H</i>	isto
<i>I</i>	<i>Codice I</i>	isto
<i>K</i>	<i>Codice K</i>	isto
<i>L</i>	<i>Codice L</i>	isto
<i>M</i>	<i>Codice M</i>	isto
<i>Ash I</i>	<i>Cod. Ashburnham 2038</i>	isto
<i>Ash II</i>	<i>Cod. Ashburnham 2037</i>	isto
<i>Tr</i>	<i>Codice Trivulziano</i>	Castello Sforzesco, Milano
<i>Atl</i>	<i>Codice Atlantico</i>	Biblioteca Ambrosiana, Milano
<i>VU</i>	<i>Codice sul Volo degli Uccelli</i>	Biblioteca Nazionale, Torino
<i>Ar</i>	<i>Codice Arundel 263</i>	British Museum, London
<i>Fo I</i>	<i>Codice Forster I</i>	Victoria and Albert Museum, London
<i>Fo II</i>	<i>Codice Forster II</i>	isto
<i>Fo III</i>	<i>Codice Forster III</i>	isto
<i>Lei</i>	<i>Codice Leicester</i>	Leicester Library, Norfolk
<i>W</i>	<i>Fogli di Windsor</i>	Royal Library, Windsor
<i>An A</i>	<i>Fogli di Anatomia A</i>	isto
<i>An B</i>	<i>Fogli di Anatomia B</i>	isto
<i>An C I—VI</i>	<i>Quaderni di Anatomia</i>	isto
<i>Madrid I</i>	<i>Codice di Madrid 8937</i>	Biblioteca Nacional, Madrid
<i>Madrid II</i>	<i>Codice di Madrid 8936</i>	isto

BIBLIOGRAFIJA

IZDANJA RUKOPISA I TRAKTATA

- Les manuscrits de Léonard de Vinci* (obuhvaća manuskripte A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, Ash 2038 i Ash 2037), uredio i transkribirao Ch. Ravaisson-Mollien, Quantin, Pariz, 1881—1891, I—VI.
- Il Codice A (2172) nell'Istituto di Francia* (u *I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana*, II), uredila i transkribirala R. Commissione Vinciana, La Libreria dello Stato, Rim, 1936.
- Il Codice A (2172) nell'Istituto di Francia — complementi* (u *I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana*, III), uredila i transkribirala R. Commissione Vinciana, La Libreria dello Stato, Rim, 1938.
- Il Codice B (2173) nell'Istituto di Francia* (u *I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana*, V), uredila i transkribirala R. Commissione Vinciana, La Libreria dello Stato, Rim, 1941.
- Il Codice Trivulziano di Leonardo da Vinci*, uredio i transkribirao Luca Beltrami, Dumolard, Milano, 1891.
- Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, objavila R. Accademia dei Lincei, transkribirao G. Piumati, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Rim, 1891, I—VII.
- Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, uredio i transkribirao Orazio Curti, Iota libri, Milano, 1974—1975, I—III (do f. 191 v.). (Zbog modernizacije tehničkih termina, Leonardov se tekst iz tog izdanja ne može citirati, ali ono ipak pomaže gotovo kao komentar).
- Leonardo da Vinci, *Codice sul Volo degli Uccelli*, objavio T. Sabachnikoff, transkribirao G. Piumati, francuski prijevod Ch. Ravaisson-Mollien, Rouveyre, Pariz, 1893.
- I fogli mancanti al Codice di Leonardo da Vinci su 'I Volo degli Uccelli*, objavila Reale Commissione Vinciana, transkribirao Enrico Carusi, Danesi, Rim, 1926.
- Il Codice Arundel 263 (I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana)*, uredila i transkribirala R. Commissione Vinciana, Danesi, Rim, 1923—1930, I—IV.
- Il Codice Forster I (I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana)*, uredila R. Commissione Vinciana, Danesi, Rim, 1930.
- Il Codice Forster II₁*, isto, La Libreria dello Stato, Rim, 1934.
- Il Codice Forster II₂*, isto.

- II Codice Forster III*, isto.
- I Codici Forster I—III (Prefazione-Indice)*, isto, 1936.
- II Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, objavio R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, uredio i transkribirao Gerolamo Calvi, Cogliati, Milano, 1909.
- A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, uredio i transkribirao Kenneth Clark, University Press, Cambridge, 1935, I—II.
- I disegni geografici conservati nel Castello di Windsor (I manoscritti e i disegni di L. da V. pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana)*, uredila R. Commissione Vinciana, transkribirao Mario Baratta, La Libreria dello Stato, Rim, 1941.
- Léonard de Vinci, *Croquis et dessins de Devises et Rébus*, izbor iz Windsorske zbirke, bez transkripcije, Rouveyre, Pariz, 1901.
- Léonard de Vinci, *Croquis et dessins de Botanique*, izbor iz Windsorske zbirke, bez transkripcije, isto.
- Dell'Anatomia — Fogli A — (I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale Biblioteca di Windsor)*, objavio T. Sabachnikoff, transkribirao G. Piumati, sadrži francuski prijevod i studiju Mathias-Duvala, Rouveyre, Pariz, 1898.
- Dell'Anatomia — Fogli B — (I manoscritti di L. da V. della R. Biblioteca di Windsor)*, objavio T. Sabachnikoff, transkribirao G. Piumati, sadrži francuski prijevod, Roux-Viarengo, Torino, 1901.
- Leonardo da Vinci, *Quaderni d'Anatomia*, listovi iz Windsorske zbirke, uredili i transkribirali (samo diplomatska transkripcija), uz engleski i njemački prijevod, C. L. Vangensten, A. Fonahn i H. Hopstock, Dybwad, Oslo (Christiania), 1911—1916, I—VI.
- Leonardo da Vinci, *I Codici di Madrid*, uredio i transkribirao Ladislao Reti, Giunti-Barbera, Firenca, 1974, I—V.
- Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, uredio Raffaele Du Fresne, Langlois, Pariz, 1701, Ricciardo, Napulj, 1733.
- Trattato della pittura di Lionardo da Vinci (tratto da un codice della Biblioteca Vaticana)*, uredio Guglielmo Manzi, De Romanis, Rim, 1817.
- Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, uredio Angelo Borzelli, Carabba, Lanciano, 1924, I—II; pretisak u *Leonardo, Scritti*, uredio J. Recupero, Editrice Italiana di Cultura, Rim, 1966.
- Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, prevela V. Bakotić, Kultura, Beograd, 1953.
- Del moto e misura dell'acqua di Leonardo da Vinci*, uredio Francesco Cardinali, Cardinali-Frulli, Bologna, 1828.

ANTOLOGIJE (po abecednom redoslijedu uređivača)

- Leonardo, *Scritti*, uredio Luca Beltrami, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1929.
- Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, uredila Anna Maria Brizio, UTET, Torino, 1968 (1. izd. 1952).
- Leonardo (la vita il pensiero i testi esemplari)*, uredio Adelelmo Campana, Edizioni Accademia, Milano, 1973.

- Antologia leonardesca*, provizorno izdanje za studente, uredio Francesco Flora, Cisalpino, Varese, 1947.
- Leonardo prosatore*, uredila Giuseppina Fumagalli, Albrighi, Segati & C., Milano—Rim—Napulj, 1915.
- Leonardo omo senza lettere*, uredila Giuseppina Fumagalli, Sansoni, Firenze, 1939.
- Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, uredio Augusto Marinoni, BUR, Milano, 1974 (prošireno izdanje; 1. izd. 1952).
- Leonardo da Vinci, *Prose*, uredio Luigi Negri, UTET, Torino, 1928.
- Léonard de Vinci, *Textes choisis*, uredio Péladan, Mercure de France, Pariz, 1907.
- Leonardo, *Scritti*, uredio Jacopo Recupero, Editrice Italiana di Cultura, Rim, 1966.
- The Literary Works of Leonardo da Vinci*, uredio Jean Paul Richter, Oxford University Press, London—New York—Toronto, 1939 (2. prošireno izdanje, pregledali autor i Irma A. Richter; 1. izd. 1883), I—II. (Antologija sadrži samo diplomatsku transkripciju i engleski prijevod).
- Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, uredio Edmondo Solmi, Barbera, Firenze, 1904.

KRITIKA

- Abbagnano Nicola, *Leonardo filosofo*, u »Lo Smeraldo«, br. 3, 30. svibnja 1952, str. 32—37.
- ANCESCHI Luciano, *Studi per un nuovo Leonardo (Posizione romantica di Leonardo i Metro e poesia di Leonardo)*, u *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze, 1942, str. 195—204.
- Banfi Antonio, *Leonardo e l'uomo moderno*, u *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Firenze—Pisa—Siena 15—18. siječnja 1953, Olschki, Firenze, 1953, str. 197—219.
- Baratta Mario, *Curiosità vinciane*, Bocca, Torino, 1905.
- BASCAPÈ Giacomo C., *La scrittura di Leonardo (noterelle paleografiche)*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 17, 1954, str. 129—149.
- Beltrami Luca, *Voci e termini del dialetto milanese nel Codice Atlantico*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 1, 1905, str. 67—70.
- Boas Marie, *Il Rinascimento scientifico 1450—1630*, prijevod E. Bellone (s engleskog izvornika), Feltrinelli, Milano, 1973.
- Bongioanni Fausto M., *Leonardo pensatore*, Porta, Piacenza, 1935.
- Bottazzi Filippo, *Un esperimento di Leonardo sul cuore e un passo dell'Illade*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 10, 1919, str. 153—163.
- Brizio Anna Maria, *Presentazione dei Codici di Madrid*, Giunti-Barbera, Firenze, 1975.
- Calvi Gerolamo, *Vita di Leonardo*, Morcelliana, Brescia, 1936.
- C. E. (Carusi Enrico), *Leonardo da Vinci*, u *Enciclopedia Italiana (Treccani)*, Rizzoli, Milano, 1933, XX (ite-let), str. 859—897.

- Cassirer Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, prijevod F. Federici (s njemačkog izvornika), La Nuova Italia, Firenca, 1974.
- Castelfranco Giorgio, *Il pensiero estetico di Leonardo da Vinci*, IGIS, Milano, 1954.
- Castelfranco Giorgio, *Momenti della recente critica vinciana*, u R. A., *Leonardo, saggi e ricerche* (u čast petstote obljetnice rođenja), Istituto Poligrafico dello Stato, Rim, 1954, str. 417—477.
- Cecchi Emilio, *Leonardo e Baudelaire*, u »Corriere della sera«, br. 52, 29. veljače 1952, str. 3.
- Chastel André, *Léonard de Vinci et la culture*, u R. A., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle (Colloques internationaux)*, Centre National de la recherche scientifique — Presses Universitaires de France, Pariz, 1953, str. 251—263.
- Chastel André, *Leonardiana*, u R. A., *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVI, Droz, Zeneva, 1954, str. 386—397.
- Chiappelli Fredi, *Osservazioni su alcuni testi di Leonardo*, u R. A., *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, Tipografia Giuntina, Firenca, 1953, str. 43—48.
- Cianchi Renzo, *Ricerche e documenti sulla madre di Leonardo*, Giunti-Barbena, Firenca, 1975.
- Clark Kenneth, *Léonard de Vinci*, prijevod E. Levieux i F. M. Rosset (s engleskog izvornika), Le Livre de Poche, Pariz, 1967.
- Croce Benedetto, *Leonardo filosofo / Conferenza*, u R. A., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, str. 225—256; u *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari, 1927, str. 207—232.
- (D'Adda Gerolamo), *Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo*, Bernardoni, Milano, 1873.
- D'Episcopo Francesco, *Leonardo da Vinci e Tommaso Guardati*, u »Misure critiche«, br. 20—21, srpanj — prosinac 1976, str. 129—136.
- Del Lungo Isidoro, *Leonardo scrittore*, u R. A., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, str. 257—292.
- De Robertis Giuseppe, *La difficile arte di Leonardo*, u »Corriere della sera«, 18. veljače 1939, str. 3.
- de Santillana Giorgio, *Léonard et ceux qu'il n'a pas lus*, u R. A., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle (Colloques internationaux)*, Centre National de la recherche scientifique — Presses Universitaires de France, Pariz, 1953, str. 43—59.
- Dionisotti Carlo, *Leonardo uomo di lettere*, u »Italia medioevale e umanistica«, br. 5, 1962, str. 183—216.
- Donati Lamberto, *Leonardo da Vinci ed il libro illustrato*, separat iz »Biblioteca docet« (Amsterdam), 1963, str. 117—125 + 21 fig.
- Donati Lamberto, *Leonardo e il Petrarca*, u »La Bibliofilia«, br. 3, 1964, str. 305—321.
- Duhem Pierre, *Etudes sur Léonard de Vinci (ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu)*, Hermann, Pariz, 1906 (prva serija), 1909 (druga serija).
- Farinelli Arturo, *Leonardo e la natura*, Bocca, Milano, 1939 (1. izd. 1902).
- Favaro Antonio, *Leonardo da Vinci e Galileo Galilei*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 2, 1905—1906, str. 84—88.

- Filosa Carlo, *Leonardo narratore*, Libreria emiliana editrice, Venecija, 1953.
- Firpo Luigi, *Leonardo architetto e urbanista*, UTET, Torino, 1963.
- Flora Francesco, *Leonardo e il Rinascimento (commento ai testi vinciani)*, Malfasi, Milano, 1948.
- Flora Francesco, *Umanesimo di Leonardo*, u R. A., *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenze, 1953, str. 3—23.
- Foscolo Ugo, *Michelangelo*, u *Saggi e discorsi critici (1821—1826)*, Ed. nazionale delle opere di U. F., X, uredio C. Foligno, Le Monnier, Firenze, 1953, str. 462—463.
- Frangš Ivo, *Leonardo da Vinci — strateg protiv Turaka*, u *Talijanske teme*, Naprijed, Zagreb, 1967, str. 36—41.
- Fratini Alberto, *Filosofia e poesia in Leonardo*, u *La poesia e il tempo*, Hermes, Rim, 1957, str. 25—39.
- Freud Sigmund, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, u *Psicanalisi del genio*, prijevod A. Ravazzolo (s njemačkog izvornika), Newton Compton Italiana, Rim, 1971 (1. izd. 1970), str. 139—218.
- Fumagalli Giuseppina, *Bellezza e utilità: appunti di estetica vinciana*, u R. A., *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenze, 1953, str. 125—139.
- Fumagalli Giuseppina, *Leonardo: ieri e oggi*, u R. A., *Leonardo, saggi e ricerche*, Istituto Poligrafico dello Stato, Rim, 1954, str. 393—414.
- Fumagalli Giuseppina, *L'omo senza lettere' e la poesia*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 17, 1954, str. 39—62.
- Fumagalli Giuseppina, *Il Leonardo di Francesco Flora*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 18, 1960, str. 203—207.
- Fumagalli Giuseppina, *Eros di Leonardo*, Sansoni, Firenze, 1971 (1. izd. 1952).
- Gallavresi Giuseppe, *Leonardo e il Parini*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 4, 1907—1908, str. 102—105.
- Garin Eugenio, *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo*, u R. A., *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenze, str. 157—170.
- Garin Eugenio, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1973 (1. izd. 1954).
- Garin Eugenio, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1975 (1. njemačko izd. 1947, 1. talijansko izd. 1952).
- Garin Eugenio, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari, 1975 (1. izd. 1965).
- Gengaro Maria Luisa, *A proposito della 'poetica' di Leonardo*, u *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*, Milano, 1952, V, str. 275—319.
- Gentile Giovanni, *Il pensiero di Leonardo*, Sansoni, Firenze, 1941.
- Gille Bertrand, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, prijevod A. Carugo (s francuskog izvornika), Feltrinelli, Milano, 1972.
- Giovio Paolo, *Leonardi Vincii vita*, u *Scritti d'arte del Cinquecento*, uredila P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1977, I, str. 7—9; u G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Fontana, Milano, 1829, XXVI, str. 218—220; u *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, uredio J. P. Richter, Oxford University Press, London—New York—Toronto, 1939 (2. prošireno izd.), str. 2.

Gustarelli Andrea, *Leonardo da Vinci (cenni biografici — l'artista — lo scienziato — lo scrittore — alcune pagine analizzate)*, Vallardi, Milano, 1939.

Heinzelmann Anatolio, *Leonardo in Russia, u Leonardo nel V centenario della sua nascita*, Tipografia Giuntina, Firenze, 1953, str. 77—80.

Jaspers Karl, *Leonardo filosofo*, prijevod (s njemačkog izvornika), uvod i komentar F. Masini, Philosophia, Firenze, 1960.

Klibansky Raymond, *Copernic et Nicolas de Cues*, u R. A., *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle (Colloques internationaux)*, Centre National de la recherche scientifique — Presses Universitaires de France, Pariz, 1953, str. 225—235.

Lenoble Robert, *Le origini del pensiero scientifico moderno*, Laterza, Bari, 1976.

Leonardo. Due nuovi manoscritti, »Il Corriere Unesco«, br. 10 (monografski broj), listopad 1974.

Lugaresi Manlio, *Leonardo umanista*, Maia, Siena, 1954.

Luporini Cesare, *La mente di Leonardo*, Sansoni, Firenze, 1953.

Luzi Mario, *La voce di Leonardo*, u R. A., *Leonardo nel V centenario della sua nascita*, Tip. Giuntina, Firenze, 1953, str. 19—23.

Machiedo Mladen, *Leonardo e Petrarca*, u »Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia«, br. 40, 1975, str. 43—63; u R. A., *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama / Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi*, Radovi međunarodnog simpozija, Dubrovnik 6—9. XI 1974, uredio F. Čale, JAZU, Zagreb—Dubrovnik, 1978, str. 301—317.

Marcolongo Roberto, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, Hoepli, Milano, 1950 (3. izd; 1. izd. 1939).

Marinoni Augusto, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Castello Sforzesco, Milano, 1944, I, 1952, II.

Marinoni Augusto, *Il Regno e il Sito di Venere*, u »Convivium«, br. 2, ožujak—travanj 1952, str. 164—175.

Marinoni Augusto, *I rebus di Leonardo da Vinci (raccolti e interpretati)*, Olschki, Firenze, 1954.

Marinoni Augusto, *Leonardo prosatore*, u »Italianistica«, br. 3, rujan—prosinac 1977, str. 447—453.

Mazzoni Guido, *Leonardo da Vinci scrittore*, u »Nuova Antologia«, 1. siječnja 1900, str. 63—76.

Michelet Jules, *Renaissance*, u *Histoire de France (au seizième siècle)*, VII, Chamerot, Pariz, 1855.

Minicucci Angela, *Leonardo e il latino*, u R. A., *L. nel V centenario della sua nascita*, Tip. Giuntina, Firenze, 1953, str. 49—57.

Mix Paolo, *Interpretazioni di Leonardo pensatore*, isto, str. 11—18.

- Momigliano Attilio, *La prosa di Leonardo*, u *Cinque saggi*, Sansoni, Firenze, 1945.
- Montale Eugenio, *A Vinci nella casa di Leonardo*, u »Corriere della sera«, br. 92, 16. travnja 1952, str. 3.
- Nedeljković Dušan, *Leonardo da Vinči filozof i etičar*, Srpska Akademija Nauka, Beograd, 1956.
- Nedeljković Dušan, *Leonardo da Vinči umetnik i estetičar*, Srpska Akademija Nauka, Beograd, 1957.
- Nencioni Giovanni, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI*, Olschki, Firenze, 1955, str. 111—119.
- Orestano Francesco, *Leonardo da Vinci*, Optima, Rim, 1919.
- Pantini Romualdo, *La poesia nella filosofia di Leonardo*, u »Il Marzocco«, br. 4, 26. veljače 1899.
- Papini Giovanni, *I nipoti d'Iddio*, u *Opere*, XVI, Vallecchi, Firenze, 1932.
- Papini Giovanni, *L'imitazione del padre (Saggi sul Rinascimento)*, Le Monnier, Firenze, 1942.
- Papini Giovanni, *Scrittori e artisti*, Mondadori, Milano, 1959.
- Parini Giuseppe, *De' principi fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, u *Tutte le opere edite e inedite*, uredio G. Mazzoni, Barbera, Firenze, 1925.
- Pater Walter, *The Renaissance (Studies in Art and Poetry)*, Macmillan and Co., London, 1924 (1. izd. 1873).
- Pedretti Carlo, *A Sonnet by Giovan Paolo Lomazzo on the 'Leda' of Leonardo*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 20, 1964, str. 374—378.
- Pedretti Carlo, *Il primo Leonardo a Firenze*, Giunti-Barbera, Firenze, 1976.
- Pedretti Carlo, *Leonardo da Vinci inedito (Tre saggi)*, Giunti-Barbera, Firenze, 1968.
- Péladan Joséphin, *Epilogo*, u R. A., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, str. 293—312.
- Péladan Joséphin, *La philosophie de Léonard de Vinci*, Alcan, Pariz, 1910.
- Ponte Giovanni, *Leonardo prosatore*, Tilgher, Genova, 1976.
- Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1966 (prošir. izd; 1. izd. 1930).
- Premuda Loris, *Accostamento di Leonardo ai presocratici*, u »Lo Smeraldo«, br. 3, 30. svibnja 1952, str. 56—59.
- Quasimodo Salvatore, *Leonardo*, fotokopija rukopisa, objavljeno u *A colpo omicida (e altri scritti)*, uredio G. Finzi, Mondadori, Milano, 1977, str. 119—123.
- R. A., *Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla mostra di L. da Vinci in Milano*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1939.

- R. A., *Lecture vinciane I—XII (1960—1972)*, Giunti-Barbera, Firenze, 1974.
- R. A., *Leonardo*, uredio L. Reti, Mondadori, Milano, 1974.
- Roffarè Francesco T., *Della prosa di Leonardo da Vinci e del suo colorito poetico*, u »Ateneo Veneto«, br. 3—4, ožujak—travanj 1940, str. 88—92.
- Saitta Giuseppe, *L'amor vitae' in Leonardo da Vinci*, u *Atti del Covegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenze, 1953, str. 145—154.
- Sapegno Natalino, *Leonardo scrittore*, isto, str. 115—123.
- Schlosser Magnino Julius, *La letteratura artistica*, dopunio O. Kurz, prijevod F. Rossi (s njemačkog izvornika), La Nuova Italia — Schroll & Co., Firenze — Beč, 1977 (3. izd; 1. njemačko izdanje 1924, 1. talijansko izdanje 1964).
- Sinisgalli Leonardo, *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*, u *Furor mathematicus*, Silva, Milano, 1967 (2. izd.), str. 37—43.
- Sinisgalli Leonardo, *Poetica di Leonardo*, isto, str. 61—65.
- Solmi Edmondo, *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, u *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, str. 1—48.
- Solmi Edmondo, *Leonardo (1452—1519)*, Longanesi, Milano, 1972 (1. izd. 1900).
- Solmi Edmondo, *Scritti vinciani (Le Fonti dei Manoscritti di L. da V. e altri studi)*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
- Spongano Raffaele, *La prosa letteraria del Quattrocento*, u *Due saggi sull'umanesimo*, Sansoni, Firenze, 1964, str. 39—78.
- Suhodolski Bogdan, *Moderna filozofija čoveka*, prijevod P. Vujčić (s poljskog izvornika), Nolit, Beograd, 1972 (poljski izvornik 1963).
- Sikloši Alma, *Leonardo da Vinci, izumitelj i učenjak*, u »Hrvatsko kolo«, br. 9—10, rujan—listopad 1952, str. 566—572.
- Tarchiani Nello, *La fortuna di Leonardo in Inghilterra*, u »La vita britannica«, br. 3—4, svibanj—kolovoz 1919, str. 199—210.
- Timpanaro Sebastiano, *Scritti di storia e critica della scienza*, Sansoni, Firenze, 1952.
- Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo — Saggi e interventi*, uredili M. Diacono i L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974.
- Uzielli Gustavo, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Salviucci, Rim, 1884.
- Valéry Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Pariz, 1957 (1. izd. 1894; *Note et digression*, 1. izd. 1919; *Léonard et les philosophes*, 1. izd. 1929).
- Valéry Paul, *Cahiers*, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1973, I, 1974, II.
- Vasari Giorgio, *Vite scelte*, uredila A. M. Brizio, UTET, Torino, 1964 (2. izd.).
- Vasoli Cesare, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, u R. A., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano, 1968, I, str. 325—433.

- Venturi J.-B. (tal. Giambattista), *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci avec des fragmens tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie*, Duprat, Pariz, 1797.
- Verga Ettore, *Bibliografia Vinciana (1493—1930)*, Zanichelli, Bologna, 1931, I—II.
- Villa Emilio, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, u »Circoli«, br. 5, 1939, str. 651—656.
- Vulliaud Paul, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Grasset, Pariz, 1910.

IZVORI, POREDBE, ODJECI

- Alberti Leon Battista, *Opere volgari*, uredio C. Grayson, Laterza, Bari, 1973, III.
- Alberti Leon Battista, *De pictura*, uredio C. Grayson, Laterza, Bari, 1975 (reprint).
- Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, uredio F. Chiappelli, Mursia, Milano, 1976 (4. izd; 1. izd. 1965).
- Alighieri Dante, *Il Convivio*, uredio V. Piccoli, UTET, Torino, 1927.
- Alighieri Dante, *De Vulgari Eloquentia*, uredio A. Meozzi, Signorelli, Milano, 1968.
- Alighieri Dante, *Opere latine*, prijevod M. Felisatti, BUR, Milano, 1965.
- Ariosto Ludovico, *Orlando Furioso*, uredio D. Provenzal, BUR, Milano, 1955.
- Aristotele, *Fisica*, prijevod A. Russo, i *Del cielo*, prijevod O. Longo, u *Opere*, III, Laterza, Bari, 1973.
- Aristotele, *Della generazione e della corruzione*, prijevod A. Russo, *Dell'anima* i *Piccoli trattati di storia naturale*, prijevod R. Laurenti, u *Opere*, IV, Laterza, Bari, 1973.
- Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, prijevod i komentar M. Kuzmić, BiblioTeka, Zagreb, 1977 (reprint; 1. izd. 1912).
- Aristotele, *La poetica*, prijevod i komentar A. Mattioli, BUR, Milano, 1956.
- Audoin Philippe, *Breton*, Gallimard, Pariz, 1970.
- Axelos Kostas, *Vers la pensée planétaire*, Les éditions de Minuit, Pariz, 1964.
- Bachelard Gaston, *Lautréamont*, Corti, Pariz, 1974 (7. izd; 1. izd. 1939).
- Bachelard Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1973.
- Bachelard Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1975 (5. izd; 1. izd. 1961).
- Bandello Matteo, *Tutte le opere*, uredio F. (Francesco) Flora, Mondadori, Milano, 1966 (4. izd.).
- Barberi Squarotti Giorgio, *Fine dell'idillio (da Dante a Marino)*, Il Melangolo, Genova, 1978.
- Barthes Roland, *Michelet par lui-même*, Du Seuil, Pariz, 1965.
- Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Colin, Pariz, 1958.

- Baudelaire Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1967.
- Belaval Yvon, *Le pouvoir de l'esprit selon Paul Valéry*, u »La Nouvelle Revue Française«, br. 303, 1. travnja 1978, str. 43—55.
- Bellincioni Bernardo, *Le rime*, Romagnoli, Bologna, 1876.
- Bellini Lorenzo, *Rime inedite*, uredila A. Dolfi, Argalia, Urbino, 1975.
- Belloli Carlo, *Poesia audiovisuale. Note per una estetica dell'audiovisualismo*, Groupement international de poésie d'avant-garde, Basel, 1959.
- Bembo Pietro, *Prose e rime*, uredio C. Dionisotti, UTET, Torino, 1966 (2. prošireno izdanje).
- Bigongiari Piero, *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenca, 1968.
- Bigongiari Piero, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milano, 1972.
- Bigongiari Piero, *Leopardi*, La Nuova Italia, Firenca, 1976.
- Binni Walter, *Michelangelo scrittore*, Einaudi, Torino, 1975.
- Binni Walter, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenca, 1975 (1. izd. 1936).
- Blum André, *L'oeuvre gravé de Léonard de Vinci*, u *Atti del Convegno di Studi vinciani*, Olschki, Firenca, 1953, str. 72—73.
- Bonnefoy Yves, *Le vautour*, u »Arfuyen«, br. 1, veljača 1975, str. 4.
- Bosquet Alain, *Roger Caillois*, uvod, izbor tekstova, bio-bibliografija, Seghers, Pariz, 1971.
- Bréchon Robert, *Michaux*, Gallimard, Pariz, 1959.
- Breton André, *Clair de terre*, Gallimard, Pariz, 1973 (1. izd. 1923).
- Breton André, *Signe ascendant*, Gallimard, Pariz, 1968 (1. izd. 1949).
- Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Pariz, 1973 (1. izdanja 1924—1953).
- Breton André, *Les vases communicants*, Gallimard, Pariz, 1973 (1. izd. 1932).
- Breton André, *L'amour fou*, Gallimard, Pariz, 1970 (1. izd. 1937).
- Breton André, *Entretiens*, Gallimard, Pariz, 1973 (1. izd. 1952).
- Breton André, *La clé des champs*, Pauvert, Pariz, 1973 (1. izd. 1967).
- Buonarroti Michelangelo, *Rime*, uredio E. Barelli, predgovor G. Testori, Rizzoli, Milano, 1975.
- Burckhardt Jacob, *Kultura Renesanse u Italiji*, prijevod M. Prelog (s njemačkog izvornika), Matica hrvatska, Zagreb, 1953.
- Calvino Italo, *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.
- Calvino Italo, *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.
- Campana Dino, *Canti orfici e altri scritti*, Vallecchi, Firenca, 1966.
- Cardini Roberto, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenca, 1973.
- Carrouges Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Pariz, 1967 (1. izd. 1950).
- Castiglione Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, uredio B. Maier, UTET, Torino, 1964 (2. izd.).
- Cellini Benvenuto, *La vita*, uredio E. Carrara, UTET, Torino, 1968.
- Ciliberto Michele, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, La Nuova Italia, Firenca, 1975.

Char René, *Poèmes et prose*, Gallimard, Pariz, 1957.
 Charpier Jacques, *Essai sur Paul Valéry*, Seghers, Pariz, 1956.
 Chevalier Jean — Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Pariz, 1974, I—IV.
 Clerval Alain, *Philippe Jaccottet*, uvod, izbor tekstova, bio-bibliografija, Seghers, Pariz, 1976.
 Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, uredili G. Pozzi i L. A. Ciapponi, Antenore, Padova, 1964, I—II.
 Il Conciliatore, uredio V. Branca, Le Monnier, Firenca, 1953—1954, I—III.
 Conti Angelo, *Leonardo pittore*, u R. A., *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano, 1910, str. 81—104.

D'Annunzio Gabriele, *Il verso è tutto* (sadrži *L'Isottè*, 1886, i *La Chimera*, 1885—1888), Mondadori, Milano, 1930.
 D'Annunzio Gabriele, *Le vergini delle rocce*, Mondadori, Milano, 1965 (1. izd. 1895).
 D'Annunzio Gabriele, *La Gioconda*, Mondadori, Milano, 1928 (praižvedba 1899).
 D'Annunzio Gabriele, *La città morta*, Mondadori, Milano, 1975 (praižvedba 1901).
 D'Annunzio Gabriele, *Alcyone*, Mondadori, Milano, 1966 (1. izd. 1903).
 D'Annunzio Gabriele, *Elettra*, Mondadori, Milano, 1928 (1. izd. 1903).
 D'Annunzio Gabriele, *Il compagno dagli occhi senza cigli (e altre Faville del maglio)*, Mondadori, Milano, 1976 (tekstovi objavljivani između 1911—1929).
 D'Annunzio Gabriele, *La Leda senza cigno. Licenza*, Mondadori, Milano, 1976 (1. izd. 1916).
 D'Annunzio Gabriele, *L'uomo che rubò la 'Gioconda'*, u *Teatro*, II (*Tragedie sogni e misteri*), Mondadori, Milano, 1950 (4. izd; datum teksta 1920), str. 1173—1199.
 D'Annunzio Gabriele, *Notturmo*, Mondadori, Milano, 1975 (1. izd. 1921).
 de Andrade Eugénio, *Ostinato rigore*, dvojezično izdanje, izbor, predgovor i prijevod (s portugalskog izvornika) C. V. Cattaneo, Abete, Rim, 1975.
 Descartes René, *Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1966.
 Dolfi Anna, *Onofri*, La Nuova Italia, Firenca, 1976.
 du Bouchet André, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, 1961.
 du Bouchet André, *Où le soleil*, Mercure de France, Pariz, 1968.
 du Bouchet André, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Pariz, 1972.

Eco Umberto, *Diario minimo*, Mondadori, Milano, 1975 (1. izd. 1963).
 Eluard Paul, *Choix de poèmes*, Gallimard, Pariz, 1951.

Foscolo Ugo, *Dei viaggi classici*, u *Saggi di letteratura italiana*, II, u *Ed. nazionale delle opere di U. F.*, XI, uredio C. Foligno, Le Monnier, Firenca, 1958, str. 295—296.

- Galilei Galileo, *Dialogo dei massimi sistemi*, u *Opere*, uredio F. (Ferdinando) Flora, Ricciardi, Milano—Napulj, 1953.
- Garin Eugenio, *Ritratti di umanisti*, Sansoni, Firenca, 1973 (1. izd. 1967).
- Garin Eugenio, *Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento*, u »Belfagor«, br. 5, 30. rujna 1972, str. 501—521.
- Garin Eugenio, *Lo zodiaco della vita (la polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento)*, Laterza, Bari, 1976.
- Gelli Giambattista, *La Circe e I capricci del bottaio*, Sansoni, Firenca, 1957.
- Gide André, *Prétextes*, Mercure de France, Pariz, 1963 (tekstovi objavljeni između 1903—1911).
- Gide André, *Paul Valéry*, u *Incidences*, Gallimard, Pariz, 1948 (49. izd; 1. izd. 1924), str. 197—201.
- Goethe Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, prijevod E. Zaniboni (s njemačkog izvornika), Sansoni, Firenca, 1948.
- Gozzano Guido, *Poesie*, uredio G. Spagnoletti, Newton Compton Italiana, Rim, 1973.
- Gramsci Antonio, *Lettere dal carcere*, uredili S. Caprioglio i E. Fubini, Einaudi, Torino, 1965.
- Gramsci Antonio, *Passato e presente*, Einaudi, Torino, 1953.
- Gramsci Antonio, *Marxismo e letteratura*, uredio G. Manacorda, Editori Riuniti, Rim, 1975.
- Guicciardini Francesco, *Ricordi*, uredio E. Pasquini, Garzanti, Milano, 1975.
- Hayli Avram, *Newton*, prijevod L. Zannini (s francuskog izvornika), Accademia, Milano, 1971.
- Hikmet Nazim, *La Joconde et Si-Ya-Ou*, dvojezično izdanje, prijevod Abidine (s turskog izvornika), Les Editeurs Français Réunis, Pariz, 1978 (izvornik datiran 1929).
- Homer, *Odiseja*, preveo T. Maretić, pregledao S. Ivšić, Matica hrvatska, Zagreb, 1950.
- Huxley Aldous, *Giocondin posmijeh i druge pripovijesti*, prijevod V. Krišković (s engleskog izvornika), Matica hrvatska, Zagreb, 1938 (1. izd. izvornika 1922).
- Jacob Max, *Le Cornet à dés*, Gallimard, Pariz, 1967.
- Jacobi Ruggero, *'Campo di Marte' trent'anni dopo 1938/1968*, Vallecchi, Firenca, 1969.
- Jacomuzzi Angelo, *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1974.
- Jaccottet Philippe, *Poesie 1946—1967*, predgovor J. Starobinski, Gallimard, Pariz, 1971.
- Jaccottet Philippe, *Journées (Carnets 1968—1975)*, Payot, Lausanne, 1977.
- Kott Jan, *Shakespeare Our Contemporary*, prijevod B. Taborski (s poljskog izvornika), Methuen & Co., London, 1972 (1. poljsko izd. 1964, 1. englesko izd. 1965).

Krleža Miroslav, *Michelangelo Buonarroti*, u *Legende*, Zora, Zagreb, 1956, str. 59—121.

Krleža Miroslav, *Eseji*, Zora, Zagreb, 1961—1966, I—V.

Krleža Miroslav, *Djetinjstvo i drugi zapisi*, Zora, Zagreb, 1972.

Laerzio Diogene, *Vite dei filosofi*, uredio i preveo M. Gigante, Laterza, Bari, 1976, I—II.

Laforgue Jules, *Poésies complètes*, Gallimard, Pariz, 1970.

La Mir Pjer (La Mure Pierre), *Zivot Mona Lize*, prijevod Lj. Radović (s engleskog izvornika), Bratstvo-Jedinstvo, N. Sad, 1976 (izvornik 1976).

Lautréamont (Ducasse Isidore), *Oeuvres complètes*, Corti, Pariz, 1958.

'Leonardo' 'Hermes' 'Il Regno' (*La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*), uredila D. Castelnovo Frigessi, Einaudi, Torino, 1977 (1. izd. 1960), I—II.

Leonardo pittore, predgovor M. Pomilio, uredila A. Ottino Della Chiesa, Rizzoli, Milano, 1967.

Leopardi Giacomo, *Operette morali*, uredio M. Olivieri, BUR, Milano, 1951.

Leopardi Giacomo, *Canti*, uredila L. Crescini, BUR, Milano, 1953.

Lucrezio Tito Caro, *La natura*, prijevod i komentar B. Pinchetti, BUR, Milano, 1953.

Luzi Mario, *Poesie*, Garzanti, Milano, 1974.

Macé Gérard, *Rimbaud 'recently deserted'*, I, u »La Nouvelle Revue Française«, br. 303, 1. travnja 1978, str. 56—69.

Malić Zdravko, *U drugom nekom gradu*, BiblioTeka, Zagreb, 1977.

Mallarmé Stéphane, *Oeuvres complètes*, uredili H. Mondor i G. Jean-Aubry, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1974 (1. izd. 1945).

Mallarmé Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, Pariz, 1976.

Marinetti Filippo Tomaso, *Il futurismo mondiale*, u »Il Verri«, br. 33—34 (monografski broj *Lucini e il futurismo*), 1970, str. 26—31.

Maroević Tonko, *Slijepo oko*, Razlog, Zagreb, 1969.

Maroević Tonko, *Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti nakon Moderne*, doktorska disertacija, Zagreb, 1976.

Marullo Michele, Poliziano, Sannazzaro Iacopo, *Poesie latine*, uredili F. Arnaldi i L. Gualdo Rosa, Einaudi, Torino, 1976, I—II.

Misli i pogledi A. G. Matoša, uredio M. Ujević, Leksikografski Zavod FNRJ, Zagreb, 1955.

Matoš Antun Gustav, *Sabrana djela*, razni uređivači, JAZU, Liber—Mladost, Zagreb, 1973, I—XX.

Mauron Charles, 'Le Livre', u *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, La Baconnière, Neuchâtel, 1968 (1. izd. 1963), str. 241—254.

Mereskovski Demetrio, *La rinascita degli dei (ovvero Leonardo da Vinci)*, prijevod M. Rakovska i L. G. Tenconi (s ruskog izvornika), BUR, Milano, 1953 (1. izd. izvornika 1902), I—II.

Mondor Henri, *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Gallimard, Pariz, 1961.

Montale Eugenio, *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano, 1973.
 Monti Raffaele, *Leonardo*, Sadea (I diamanti dell'arte), Firenca, 1965.
 Mugnai Massimo, *Leibniz e la logica simbolica*, uvod, bibliografija i izbor tekstova, Sansoni, Firenca, 1973.

Nicodemi Giorgio, *Necrologie di Ettore Verga, Luca Beltrami, Girolamo Calvi*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 13, 1926—1929, str. XI—XXI.
 Nicodemi Giorgio, *Necrologia del dott. Giovanni Paolo Richter*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 14, 1930—1934, str. IX—XI.
 Novalis, *Frammenti*, uvod E. Paci, prijevod E. Pocar (s njemačkog izvornika), Mondadori, Milano, 1976.

Onofri Arturo, *Poesie scelte*, uredio F. Floreanini, Guanda, Parma, 1960.
 Orvieto Paolo, *Lorenzo de' Medici*, La Nuova Italia, Firenca, 1976.
 Ovidius P. Naso, *Die Metamorfosen*, dvojezično, uredio O. Korn, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1898, VIII—XV.
 Ovidije Publije Nason, *Metamorfoze*, preveo T. Maretić, Matica hrvatska, Zagreb, 1907.

Petrarca Francesco, *Il Canzoniere*, uredio D. Provenzal, BUR, Milano, 1954.
 Petrarca Francesco, *I Trionfi*, uredio P. Lecaldano, BUR, Milano, 1956.
 Petrarca Francesco, *Le Senili*, dvojezično, prijevod G. Fracassetti (s latinskog izvornika), Einaudi, Torino, 1976.
 Pignotti Lamberto, *Parola per parola diversamente*, Marsilio, Padova, 1976.
 Platone, *Simposio*, u *Opere complete*, III, prijevod P. Pucci, Laterza, Bari, 1971.
 Platone, *La Repubblica*, prijevod F. Sartori, i *Timeo*, prijevod C. Giarratano, u *Opere complete*, VI, Laterza, Bari, 1974.
 Poe Edgar Allan, *The complete Tales and Poems*, The Modern Library, New York, 1938.
 Poë Edgar, *Histoires extraordinaires*, prijevod Ch. Baudelaire (s engleskog izvornika), Le Livre de Poche, Pariz, 1963.
 Poë Edgar, *Histoires grotesques et sérieuses*, prijevod Ch. Baudelaire, Le Livre de Poche, Pariz, 1973.
Poesia italiana dell'Ottocento, uredio M. Cucchi, Garzanti, Milano, 1978.
Poeti simbolisti e liberty in Italia, uredili G. Viazzi i V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano, 1972, I (2. izd; 1. izd. 1967), 1971, II, 1972, III.
 Polanščak Antun, *Slikarski elementi u djelima Marcela Prousta*, u »Rad« (JAZU), br. 310, 1957, str. 151—168.
Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento, uredio M. Bontempelli, Sansoni, Firenca, 1938.
 Ponge Francis, *Le carnet du bois de pins*, Mermod, Lausanne, 1947.
 Ponge Francis, *Le parti pris des choses (suivi de 'Proèmes')*, Gallimard, Pariz, 1967 (1. izd. 1942).
 Ponge Francis, *Méthodes*, Gallimard, Pariz, 1971 (1. izd. 1961).

- Prosatori latini del Quattrocento (Colluccio Salutati, Leonardo Bruni Aretino, Francesco Barbaro)*, uredio E. Garin, Einaudi, Torino, 1976, I.
- Prosatori latini del Quattrocento (Buonaccorso da Montemagno, Lapo da Castiglionchio, Poggio Bracciolini)*, uredio E. Garin, Einaudi, Torino, 1976, II.
- Proust Marcel, *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, Pariz, 1971 (1. izd. 1896).
- Proust Marcel, *Pastiches et Mélanges*, Gallimard, Pariz, 1919.
- Proust Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Pariz, 1961 (1. izd. 1919), I—III.
- Proust Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Pariz, 1969 (1. izd. 1922).
- Proust Marcel, *La prisonnière*, Gallimard, Pariz, 1949 (1. izd. 1923), I—II.
- Pulci Luigi, *Il Morgante*, uredio G. Fatini, UTET, Torino, 1964.
- Quasimodo Salvatore, *Ed è subito sera*, Mondadori, Milano, 1956 (7. izd; 1. izd. 1942).
- Quasimodo Salvatore, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1971.
- Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Pariz, 1965.
- R. A., *La filosofia pagana*, u *Storia della filosofia*, I, uredio F. Châtelet, prijevod L. Sosio (s francuskog izvornika), BUR, Milano, 1976 (1. izd. izvornika 1972).
- R. A., *La filosofia medievale*, u *Storia della filosofia*, II, isto.
- R. A., *La filosofia del mondo nuovo*, u *Storia della filosofia*, III, isto.
- Rebora Clemente, *Le poesie (1913—1957)*, Scheiwiller, Milano, 1961.
- Roversi Roberto, pismo F. Fortiniju 11. XI 1959, u Ferretti Gian Carlo, 'Officina', Einaudi, Torino, 1975, str. 456—459.
- Saba Umberto, *Il Canzoniere (1900—1954)*, Einaudi, Torino, 1961 (4. izd.).
- Santinello Giovanni, *Introduzione a Niccolò Cusano*, Laterza, Bari, 1971.
- Savinio Alberto, *Hermaphrodito* (sadrž i *Les chants de la mi-mort*), Einaudi, Torino, 1974 (1. izd. 1918, odnosno 1914).
- Savonarola Girolamo, *Poesie*, uredio M. Martelli, Belardetti, Rim, 1968.
- Schuré Édouard, *Léonard de Vinci*, drama, Perrin, Pariz, 1905.
- Scritti d'arte del Cinquecento*, uredila P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1977, I.
- Segalen Victor, *Équipée*, u *Stèles Peintures Equipée*, Plon, Pariz, 1970.
- Segre Cesare, *Espressionismo latino e volgare nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, u R. A., *I metodi attuali della critica in Italia*, uredili M. Corti i C. Segre, ERI, Torino, 1970, str. 263—273.
- Semprini Giovanni, *La filosofia di Pico della Mirandola*, Libreria Lombarda, Milano, 1936.
- Sinadinò Agostino J., *Poesie*, Guida, Napulj, 1972.
- Sinisgalli Leonardo, *Poesia e complessi*, pismo G. Continiju, u *almanahu Il Tesoretto*, Mondadori, Milano, 1941, str. 225—226.
- Sinisgalli Leonardo, *Calcoli e fandonie*, Mondadori, Milano, 1970.

- Sinisgalli Leonardo, *L'ellisse (poesie 1932—1972)*, uredio G. Pontiggia, Mondadori, Milano, 1974.
- Sinisgalli Leonardo, *Intorno alla figura del poeta*, u »Il Verri«, br. 1 (VI serija), rujan 1976, str. 76—93.
- Snow Charles P., *Le due culture*, prijevod A. Carugo (s engleskog izvornika), Feltrinelli, Milano, 1975 (2. izd; 1. izd. izvornika 1959; 1. talijansko izd. 1970).
- Soffici Ardengo, *Giornale di bordo*, Vallecchi, Firenca, 1938 (4. izd; 1. izd. 1915).
- Sypher Wylie, *Rinascimento Manierismo Barocco*, prijevod P. Montagner (s engleskog izvornika), Marsilio, Padova, 1968 (1. izd. izvornika 1955).
- Tateo Francesco, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Milella, Lecce, 1972.
- Tommaseo Niccolò — Capponi Gino, *Carteggio inedito (dal 1833 al 1874)*, uredili I. Del Lungo i P. Prunas, Zanichelli, Bologna, 1923, IV, I dio.
- Trattati d'amore del '500*, uredio M. Pozzi, Laterza, Bari, 1975 (reprint).
- Ujević Tin, *Studija o Matošu*, III, u »Mogućnosti«, br. 5, svibanj 1963, str. 389—504.
- Ujević Tin, *Sabrana djela*, Znanje, Zagreb, 1967, I—XVII.
- Ungaretti Giuseppe, *L'Allegria (1914—1919)*, Mondadori, Milano, 1957 (1. izdanja tekstova 1916—1919).
- Ungaretti Giuseppe, *106 poesie (1914—1960)*, Mondadori, Milano, 1966.
- Valéry Paul, *La Jeune Parque*, Gallimard, Pariz, 1974 (1. izd. 1917).
- Valéry Paul, *Poésie*, Gallimard, Pariz, 1966 (1. izd. 1929).
- Valéry Paul, *L'Idée fixe*, Gallimard, Pariz, 1966 (1. izd. 1934).
- Valéry Paul, *Eupalinos. L'Âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Pariz, 1970 (1. izd. 1945).
- Valéry Paul, *Variété*, u *Oeuvres*, Gallimard (La Pléiade), Pariz, 1957, I, str. 423—1512.
- Les critiques de notre temps et Valéry*, uredio J. Bellemin-Noël, Garnier, Pariz, 1971.
- Veranzio Fausto (Vrančić Faust), *Machinae novae*, uredio U. Forti, Ferro, Milano, 1968 (reprint).
- Virgilio, *Bucoliche*, dvojezično, prijevod L. Canali, BUR, Milano, 1978.
- Walzer Pierre-Olivier, *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Seghers, Pariz, 1963.
- Wilde Oscar, *Intenzioni*, uvod i prijevod (s engleskog izvornika) R. Piccoli, Bocca, Milano, 1938 (3. izd; 1. izd. izvornika 1891).
- Yates Frances A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, prijevod R. Picchioli (s engleskog izvornika), Laterza, Bari, 1969 (1. izd. izvornika 1964).
- Zoubov (Zubov) V. P., *Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci*, u »Raccolta Vinciana«, sv. 18, 1960, str. 1—14.

POVIJEST KNJIŽEVNOSTI I KRITIKE

- Baldacci Luigi, *I critici italiani del novecento*, Garzanti, Milano, 1969.
- Binni Walter — Sapegno Natalino, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1968.
- Carli Plinio — Sainati Augusto, *Storia della letteratura italiana*, Le Monnier, Firenze, 1965 (16. izd.).
- I Critici (Storia monografica della critica moderna in Italia)*, uredili A. M. De Tuddo, U. Frangapane, G. Giobbio, A. Mazzotti i A. Sacchetti, Marzorati, Milano, 1969, I—V.
- Cale Frano — Zorić Mate, *Talijanska književnost*, u *Povijest svjetske književnosti*, IV, uredio M. Zorić, Liber — Mladost, Zagreb, 1974.
- D'Ancona Alessandro — Bacci Orazio, *Manuale di letteratura italiana*, Barbera, Firenze, 1899 (5. izd.), II.
- De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze, 1965.
- Dionisotti Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967.
- Flora Francesco, *Storia della letteratura italiana (il Cinquecento, il Seicento, il Settecento)*, Mondadori, Milano, 1941, II.
- Flora Francesco, *Storia della letteratura italiana (il Quattrocento e il primo Cinquecento)*, Mondadori, Milano, 1967 (novo izd.), II.
- Getto Giovanni, *Storia delle storie letterarie*, Bompiani, Milano, 1942.
- Lanson G., *Histoire de la littérature française*, dopunio P. Tuffrau, Hachette, Pariz, 1964.
- Lozovina Vinko, *Povijest talijanske književnosti*, Tiskara hrvatskog katoličkog tiskovnog društva, Zagreb, 1909, I.
- Maffei Giuseppe, *Storia della letteratura italiana*, pregledao P. Thouar, Le Monnier, Firenze, 1882 (3. pregledano izd; 1. izd. 1880), I.
- Momigliano Attilio, *Storia della letteratura italiana*, Principato, Messina — Milano, 1938.
- Petronio Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia*, Palumbo, Firenze, 1977 (novo izd.).
- Pullega Paolo, *Scrittori e idee in Italia (antologia della critica: dall'Umanesimo al Manierismo)*, Zanichelli, Bologna, 1974.

Puppo Mario, *Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, SEI, Torino, 1970 (11. prošireno izd.).

R. A., *Il Quattrocento e l'Ariosto*, u *Storia della letteratura italiana*, III, uređili E. Cecchi i N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1966.

Rossi Vittorio, *Il Quattrocento*, u R. A., *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano, 1938 (1. izd. 1898).

Russo Luigi, *La critica letteraria contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1967.

Sapegno Natalino, *Disegno storico della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1960 (14. izd; 1. izd. 1948).

Tiraboschi Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Fontana, Milano, 1829 (1. izd. 1781), XXVI.

Toffanin Giuseppe, *Il Cinquecento*, u R. A., *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano, 1935 (1. izd. 1898).

TEORIJA KNJIŽEVNOSTI

Barthes Roland, *Uvod u strukturalnu analizu kazivanja*, prijevod V. Machiedo, u »Dubrovnik«, br. 1, 1969, str. 11—44.

Caillouis Roger, *Les impostures de la poésie*, Gallimard, Pariz, 1962 (1. izd. 1945).

Conte Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino, 1974.

Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976.

Della Volpe Galvano, *Discorso poetico e discorso scientifico*, u *Atti del III Congresso internazionale di estetica*, Venecija 3—5. rujna 1956, Edizioni della rivista di estetica — Istituto di estetica dell'Università di Torino, Torino, 1957, str. 525—530.

Henry Albert, *Metonimia e metafora*, prijevod P. M. Bertinetto (s francuskog izvornika), Einaudi, Torino, 1975 (1. izd. izvornika 1971).

Johnson Barbara, *Crise de prose*, u »Po&sie«, br. 4, 1978, str. 92—106.

Jolles André, *Jednostavni oblici*, prijevod V. Biti (s njemačkog izvornika, BiblioTeka, Zagreb, 1978 (1. izd. izvornika 1930)).

Lotman Jurij M., *La struttura del testo poetico*, prijevod E. Bazzarelli, E. Klein i G. Schiaffino (s ruskog izvornika), Mursia, Milano, 1976 (1. talijansko izd. 1972; 1. rusko izd. 1970).

- Meschonnic Henri, *Pour la poétique*, Gallimard, Pariz, 1970.
- Montale Eugenio, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976.
- R. A., *Autour du poème en prose*, uredio J. de Palacio, u »La Revue des Lettres Modernes«, br. 336—339, 1973, broj posvećen M. Jacobu i pjesmi u prozi.
- R. A., *I formalisti russi*, uredio Tz. (C.) Todorov, prijevodi raznih prevodilaca (s francuskih i ruskih izvornika), Einaudi, Torino, 1968 (1. francusko izd. 1965).
- R. A., *La metrica*, uredili R. Cremante i M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna, 1972.
- R. A., *Letteratura e scienza*, uredio A. Battistini, Zanichelli, Bologna, 1977.
- R. A., *Letteratura e strutturalismo*, uredio L. Rosiello, Zanichelli, Bologna, 1974.
- Rosiello Luigi, *Letteratura e marxismo*, Editori Riuniti, Rim, 1974.
- Tynjanov (Tinjanov) Jurij, *Il problema del linguaggio poetico*, prijevod G. Giudici i Lj. Kortikova (s ruskog izvornika), Il Saggiatore, Milano, 1968 (datum izvornika 1923).
- Todorov Tzvetan (Cvetan), *Poétique*, Ed. du Seuil, Pariz, 1968.
- Vico Giambattista, *La Scienza Nuova e Opere scelte*, uredio N. Abbagnano, UTET, Torino, 1968.
- Wahl Jean, *Poésie et philosophie*, u *Atti del III Congresso internazionale di estetica*, Edizioni della rivista di estetica — Istituto di estetica dell'Università di Torino, Torino, 1957, str. 583—586.

KAZALO IMENA

- Abbagnano Nicola 58, 67, 191, 207
 Acciaiuoli Donato 28
 Alberti Leon Battista 20, 23, 25, 29, 38, 41, 42, 49, 50—51, 52, 68, 73, 77, 94, 113, 114, 164, 197, 200, 204
 Alfieri Vittorio 164
 Alighieri Dante v. Dante
 Allegri Antonio (Correggio) 156
 Altomare Libero 161
 Amboise (d') v. Chaumont Charles
 Amoretti Carlo 139, 145
 Anaksagora 45, 121, 127
 Anceschi Luciano 58, 73, 75, 83, 105, 147, 156, 191
 Andrade Eugénio de 174, 179, 199
 Angelico (Beato) 166
 Angioli Gherardo degli 67
 Anonimo Gaddiano (Nepoznati iz kuće Gaddi) 34, 42, 135, 141, 142—143
 Antonini G. 9, 18
 Aragonska (d'Aragona) Tullia 63, 68, 96—97, 109, 137
 Aragonski (d'Aragona) Luj 134
 Argiropulo Giovanni 22, 28, 41
 Arhimed 28, 38, 60, 105
 Ariosto Ludovico 15, 20, 29, 49, 94, 109, 127, 133, 134, 139, 142, 148, 179, 206
 Aristotel 22, 40, 41, 46, 48, 49, 53, 58, 59, 66, 71, 96, 97, 109, 117, 122, 125, 137, 197
 Arundel (Howard Thomas, grof od) 13
 Ascoli Cecco d' 23, 27, 44, 52, 130
 Ashburnham (lord) 13
 Audoin Philippe 178, 197
 Augustin Aurelije sv. 22
 Averulino Antonio (Filarete) 43
 Axelos Kostas 54, 59, 197
 Bacci Orazio 205
 Bachelard Gaston 54, 55, 59, 60, 148, 164, 197
 Bacon Roger (Mirabilis) 18, 148, 180
 Bakotić Vera 18, 190
 Baldacci Luigi 78, 84, 205
 Bandello Matteo 23, 29, 133, 134, 142, 159, 197
 Banfi Antonio 147, 191
 Barande I. 112
 Baratta Mario 9, 17, 18, 153, 190, 191
 Barbaro Ermolao 30
 Barbaro Francesco 203
 Barberi Squarotti Giorgio 31, 52, 160, 197
 Barelli Ettore 70, 198
 Barocchi Paola 68, 193, 203
 Barthes Roland 115, 124, 146, 197, 206
 Bartoli Daniello 147
 Bascapè Giacomo 9, 18, 191
 Battistini Andrea 59, 207
 Baudelaire Charles 59, 65, 70, 140—141, 146, 148, 150, 155, 166, 168, 169, 175, 180, 192, 197, 198, 202
 Belaval Yvon 176, 198
 Bellincioni Bernardo 62, 63, 68, 69, 133, 142, 198
 Bellini Giovanni 48, 134, 166, 198
 Belloli Carlo 164, 198
 Beltrami Luca 10, 18, 28, 34, 46, 108, 141, 189, 190, 191, 202
 Bembo Pietro 10, 24, 40, 48, 63, 66, 198
 Benci Ginevra 143
 Benci Tommaso 52
 Benivieni Girolamo 109
 Berchet Giovanni 139
 Bernardi Leoni Margherita 163
 Berni Francesco 27, 31

Bertrand Aloysius 65
Biblija 22
 Biffi Giovanni 69
 Bigongiari Piero 45, 156, 157, 158, 163—164, 198
 Billi Antonio 135
 Binni Walter 31, 65, 70, 71, 79, 84, 160, 198, 205
 Bistolfi Leonardo 163
 Biti Vladimir 206
 Blake William 179
 Blum André 142, 198
 Boas Marie 38, 47, 191
 Boccaccio Giovanni 23, 25, 29, 41, 42, 43, 50, 66, 97, 115, 140, 145, 164
 Boccioni Umberto 155
 Böhme J. G. 179
 Boiardo Matteo Maria 17
 Bolelli T. 70
 Boltraffio G. Antonio 270
 Bonaventura iz Bagnoregija sv. 37
 Bongioanni Fausto M. 48, 56, 58, 60, 74—75, 83, 109, 112, 147, 191
 Bonnefoy Yves 158, 164, 179, 198
 Borgia Cesare (vojvoda Valentino) 16, 17, 22, 28, 63, 135, 144
 Borromeo Federigo (kardinal) 144
 Borzelli Angelo 18, 190
 Bosch Hieronymus (van Aken) 171
 Bosquet Alain 59, 178, 198
 Bossi Giuseppe 139, 144, 145
 Botta Gustavo 153, 160
 Bottari G. 68
 Bottazzi Filippo 44, 191
 Botticelli Sandro 34, 107, 166
 Bouchet André du 171, 178, 199
 Bracciolini Poggio 50, 203
 Bramante Donato 20, 34
 Branca Vittore 145, 199
 Braque Georges 163
 Bréchon Robert 178, 198
 Breton André 170—171, 172, 173, 177—178, 197, 198
 Brizio Anna Maria 10, 15, 17, 19, 20, 27, 105, 108, 190, 191, 196
 Bruni Leonardo (Aretino) 23, 29, 41, 42, 203
 Bruno Giordano 59, 204
 Buffon (Leclerc Georges-Louis, grof od) 147
 Buonarroti Michelangelo 15, 16, 17, 20, 27, 31, 34, 42, 48, 49, 51, 62, 63, 65, 68, 69, 70, 104, 109, 110, 134, 137, 138, 139—140, 144, 146, 147, 152, 155, 160, 166, 174, 180, 193, 198
 Burchiello Domenico 23, 41, 50, 64
 Burckhardt Jacob 140, 145, 198
 Burzio F. 83
 Caillois Roger 30, 53, 59, 171, 178, 198, 206
 Calderon de la Barca Pedro 127
 Calvi Gerolamo 10, 20, 38, 69, 105, 141, 143, 190, 191, 202
 Calvino Italo 165, 198
 Campana Adelelmo 20, 60, 81, 85, 142, 190
 Campana Dino 70, 154, 155, 161, 198
 Campanella Tommaso 48, 164
 Canudo Ricciotto 153, 160
 Capponi Gino 146, 204
 Caprotti Gian Giacomo (Salai) 137
 Cardinali Francesco 19, 145, 190
 Cardini Roberto 28, 30, 38, 41, 48, 49, 52, 71, 198
 Carducci Giosuè 152
 Carli Plinio 205
 Carrà Carlo 155
 Carrouges Michel 171, 178, 198
 Carusi Enrico 20, 189, 191
 Cassirer Ernst 45, 58, 83, 192
 Castelfranco Giorgio 80, 85, 192
 Castelnuovo Frigessi Delia 161, 201
 Castiglione Lapo da 203
 Castiglione Baldessar 133, 134, 135, 139, 142, 198
 Cattani Francesco da Diacceto 28
 Cavalieri Tommaso de' 17
 Cecchi Emilio 20, 146, 192, 206
 Cellini Benvenuto 15, 68, 135, 136—137, 144, 198
 Cennini Cennino 62, 68, 94, 107
 Char René 158, 164, 171, 178, 199
 Charpier Jacques 167, 175, 176, 177, 199
 Chastel André 23, 29, 45, 46, 192
 Châtelet François 52, 203
 Chaumont Charles de (vojvoda od Amboisea) 133, 134, 142
 Chevalier Jean 112, 199
 Chiappelli Fredi 79, 84, 105, 112, 192, 197
 Chioatto Aurette 21, 27
 Cianchi Renzo 111, 192
 Ciceron Marko Tulije 27, 66
 Cieco Niccolò 64
 Ciliberto Michele 57, 198

- Cimabue 143
 Clark Kenneth 13, 19, 29, 82, 95, 136, 143, 144, 147, 179, 190, 192
 Clerval Alain 199
 Cohen Jean 61, 62
 Colonna Francesco 25, 43, 52, 199
 Colonna Vittoria 17, 63, 180
 Conte Gian Biagio 206
 Conti Angelo 153, 154, 161, 199
 Contini Gianfranco 203
 Cooper Edward 144
 Correggio v. Allegri Antonio
 Corti Lancino 69
 Corti Maria 13, 19, 30, 61, 67, 203, 206
 Cremante Renzo 67, 207
 Crescimbeni Giovan Mario 138, 144
 Crnjanski Miloš 174
 Croce Benedetto 16, 20, 57, 73, 78, 82, 153, 157, 192
 Croce Niccolò della 33, 34
 Curti Orazio 189

 Cale Frano 46, 50, 194, 205

 D'Adda Gerolamo 22, 28, 141, 192
 Dali Salvador 141
 D'Ambra Lucio 153, 160
 D'Ancona Alessandro 205
 D'Annunzio Gabriele 150—152, 153, 154, 155, 156, 159—160, 161, 166, 167, 174, 175, 179, 180, 199, 200
 Dante 5, 14, 16, 22, 23, 29, 33—40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 59, 65, 74, 77, 92, 94, 96, 99—100, 105, 109, 117, 127, 145, 146, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 164, 179, 187, 197
 Dati Goro (Gregorio) 21, 27, 28, 42
 Dati Leonardo 21, 27, 28, 41, 42, 49
 De Beatis Antonio 133, 134, 142, 143
 De Bosis Adolfo 161
 Delacroix Eugène 140, 141
 Della Bella Stefano 138, 147
 Della Volpe Galvano 54, 59, 206
 Del Lungo Isidoro 48, 73, 82, 146, 192, 204
 D'Episcopo Francesco 192
 De Robertis Giuseppe 73, 75, 83, 105, 147, 156, 163, 192
 De Sanctis Francesco 15, 20, 138, 205
 Descartes René 32, 54, 59, 168, 199
 De Toni Giambattista 145
 De Tuddo A. M. 20, 205

 Dionisotti Carlo 18, 21, 27, 33, 45, 48, 49, 50, 65, 68, 80—81, 85, 145, 192, 198, 205
 Dolfi Anna 48, 162, 199
 Donati Lamberto 50, 83, 110, 142, 144, 192
 Dostojevski Fjodr Mihajlovič 166
 Droysen 69
 Du Bos Charles 176
 Dubos (Du Bos, opat) 80
 Du Fresne Rafael (Raphaël, Raffaele) Trichet 9, 17, 18, 69, 137, 138, 144, 147, 190
 Duhem Pierre 23, 29, 32—33, 44, 170, 177, 192
 Dürer Albrecht 94

 Eco Umberto 115, 124, 164—165, 199
 Eliot Thomas Stearns 59
 Eluard Paul 171, 177, 178, 199
 Ernst Max 171, 178
 Este (d'), obitelj 142
 Euklid 22, 38
 Ezop 22

 Farinelli Arturo 147, 192
 Favaro Antonio 141, 144, 192
 Ferretti Gian Carlo 164, 203
 Ficino Marsilio 23, 28, 41, 42, 43, 52, 62, 96, 109, 129, 146
 Fidiija 169
 Filarete v. Averulino Antonio
 Filelfo Francesco ili Filelfo Giovan Maria (?) 22, 23
 Filone (Leone Ebreo) 96, 109
 Filosa Carlo 50, 79, 80, 81, 85, 113, 193
 Finzi Gilberto 84, 195
 Firpo Luigi 58, 110, 130, 193
 Fleming P. 115
 Flora Ferdinando 142, 144, 200
 Flora Francesco 16, 29, 64, 69, 71, 73, 77—78, 80, 84, 85, 105, 108, 109, 110, 112, 147, 156, 191, 193, 197, 205
 Fonahn A. 190
 Fontana Giacomo (Jacomo) 18
 Forster John 13
 Forti Umberto 20, 204
 Fortini Franco 158, 203
 Foscolo Ugo 139—140, 141, 145, 146, 164, 193, 199
 Fracastoro Girolamo 40
 Fragonard Jean-Honoré 136

- Francesca Piero della 134
 Franco Francisco 14
 Frangapane U. 20, 205
 Frangeš Ivo 20, 193
 Franjo I (François) od Valoisa
 (francuski kralj) 136, 144
 Frattini Alberto 80, 85, 147, 193
 Freud Sigmund 59, 98—100, 110, 111,
 112, 147, 149, 151, 160, 163, 168,
 170, 171, 173, 177, 193
 Fridrih II (kralj Sicilije) 47
 Fromentin Eugène 179
 Fumagalli Giuseppina 18, 19, 49, 65,
 69, 70, 73—74, 75, 82—83, 84, 108,
 109, 110, 111, 115, 124, 129, 143,
 147, 156, 162, 191, 193

 Gaddi v. Anonimo Gaddiano
 Galen Klaudije 180
 Galilei Galileo 34, 44, 137—138, 140,
 144, 145, 146, 147, 159, 164, 192,
 200
 Gallavresi Giuseppe 193
 Gallerani Cecilia 23, 68, 107, 133,
 159
 Garin Eugenio 16, 20, 23, 28, 29, 31,
 33, 45, 46, 49, 50, 51, 58, 65, 74, 81,
 83, 85, 109, 143, 193, 200, 203
 Gauthier Théophile 141, 180
 Gelli Giambattista 24, 29, 43, 52,
 145, 147, 200
 Gengaro Maria Luisa 66, 71, 107, 193
 Gentile Giovanni 57, 75, 78, 83, 84,
 193
 Getto Giovanni 205
 Gheerbrant Alain 112, 199
 Ghiberti Lorenzo 68
 Gide André 175, 176, 177, 200
 Gille Bertrand 9, 18, 58, 89, 103, 142,
 193
 Gioconda (Mona Lisa) 136, 140, 141,
 143—144, 146, 147, 151, 153, 154,
 155, 159, 161, 166, 169, 170, 173, 174,
 175, 180, 199, 200
 Giocondo Francesco del 136, 143
 Giorgione (Castelfranco da Giorgio)
 134, 166
 Giotto (Bondone di Angiolotto) 166
 Giovio Paolo 135, 138, 141, 142, 193
 Gobbo G. 20, 205
 Goethe Johann Wolfgang 60, 138,
 144, 200
 Govi G. 141

 Goya Francisco de 140
 Gozzadini Tommaso 44, 52
 Gozzano Guido 153, 160—161, 200
 Graf Arturo 144, 153, 160
 Gramsci Antonio 155—156, 157, 162,
 163, 200
 Grayson Cecil 29, 197
 Guardati Tommaso 23, 192
 Guicciardini Francesco 102, 114, 164,
 200
 Guiraud Pierre 89
 Gukovski M. A. 174
 Gustarelli Andrea 194

 Harvey William 180
 Havelock 111
 Hayli Avram 200
 Hegel Friedrich 20, 82
 Heidegger Martin 59
 Heidenreich Ludwig H. 144
 Heinzelmann Anatolio 179, 194
 Henry Albert 206
 Hermes Trismegistos 43, 52, 98
 Herodot 53, 58
 Hikmet Nazim 174, 179, 200
 Hölderlin Friedrich 59
 Homer 39, 40, 44—45, 100, 102, 155,
 166, 200
 Hopstock H. 190
 Horacije Kvint Flak 27, 31, 40, 66, 71
 Huret J. 176
 Huxley Aldous 59, 173, 179, 200

 Ingres Dominique 112

 Jaccottet Philippe 171, 178, 199, 200
 Jacob Max 70, 170, 177, 200, 207
 Jacobbi Ruggero 163, 200
 Jacomuzzi Angelo 160, 200
 Jakobson Roman 61, 67
 Jaspers Karl 23, 29, 58, 117, 126, 194
 Jean-Aubry G. 71, 201
 Jolles André 206
 Johnson Barbara 67, 71, 206
 Julije III (papa) 135
 Jurjević A. 146
 Karolis Adolfo de 153, 161
 Klibansky Raymond 45, 194
 Kombol Mihovil 35, 36, 37, 46, 48,
 94, 96, 100, 109, 112
 Kopernik Nikola 48, 105, 147
 Koran 23
 Kott Jan 146—147, 180, 200
 Krist Isus 92, 105, 146

Krišković V. 179, 200
 Krlježa Miroslav 174, 180, 201
 Ksenofont 66
 Kuzanski (Cusanus) Nikola 33, 38, 45, 194, 203
 Kuzanski (Cusano) Niccolò (Iječnik) 45
 Kuzmić Marin 59, 197

 La Bruyère Jean de 102
 Ladan Tomislav 110
 Laercije Diogen 127, 147, 201
 Laforques Jules 141, 146, 155, 166, 170, 180, 201
 La Mure Pierre 143, 201
 Landino Cristoforo 22, 25, 28, 30, 34, 38—43, 45, 48, 49, 50, 52, 53, 62, 63, 66, 71, 187, 198
 Lanson Gustave 145, 205
 La Rochefaucault François de 102
 Latini Brunetto 43, 52
 Lautréamont (Ducasse Isidore) 146, 148—149, 171, 201
 Leibniz Gottfried Wilhelm 54, 59, 202
 Leicester (lord) 13
 Lemaire Jean 133, 134, 142
 Lenoble Robert 194
 Leon X v. Medici Giovanni de'
 Leone Ebreo v. Filone
 Leoni Pompeo 14
 Leopardi Giacomo 34, 45, 59, 74, 146, 147—148, 159, 164, 198, 201
 Levaillant Jean 177
 Ligny (Luj od Luksemburga, grof) 134, 142
 Lippi Filippo 134
 Lomazzo Gian Paolo 15, 64, 65, 69, 82, 136, 137, 144, 147, 195
 Lotman Jurij M. 53, 57, 59, 67, 89, 92, 98, 103, 105, 110, 206
 Lozovina Vinko 20, 205
 Lucini Gian Pietro 153, 160, 161
 Ludwig Heinrich 18
 Lugaresi Manlio 64, 69, 80, 85, 129, 147, 194
 Lukan Marko Anej 22
 Lukrecije Tit Kar 26, 43, 147, 172, 178, 201
 Luporini Cesare 27, 33, 58, 79, 83, 84, 147, 194
 Luzi Mario 29, 78—79, 84, 156, 157, 158, 163, 194, 201

 Maccagni Carlo 21, 27, 29
 Macé Gérard 28, 201
 Machiavelli Niccolò 10, 134, 145, 164
 Machiedo Mladen 50, 107, 161, 194
 Machiedo Višnja 124, 206
 Maffei Giuseppe 72, 82, 205
 Magnus Albertus (Magno Alberto) 26
 Malić Zdravko 181, 201
 Mallarmé Stéphane 67, 71, 154, 168—170, 173, 175, 176—177, 178, 179, 180, 201, 204
 Manacorda Giuliano 162, 200
 Manetti (Manenti) Alvise ili Ludovico 45
 Manetti Antonio 34, 45
 Mantegna Andrea 134, 166
 Manzi Guglielmo 18, 137, 144, 190
 Manzoni Alessandro 139
 Maras Mate 35, 46, 47, 48, 105
 Marcolongo Roberto 45, 75, 83, 142, 194
 Marcuse Herbert 110
 Maretic Tomo 99, 113, 200, 202
 Marinetti Filippo Tommaso 153, 155, 162, 175, 201
 Marino Giovanni Battista 52, 65, 161, 197
 Marinoni Augusto 10, 12, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 29, 46, 48, 50, 54, 55, 60, 64, 65, 69, 70, 71, 76, 83—84, 95, 105, 107, 108, 110, 114, 144, 147, 191, 194
 Maroević Tonko 181, 201
 Marrone Tito 153, 160
 Martelli Piero 12, 19
 Martini Francesco 28, 43
 Marullo Michele 21, 27, 28, 43, 68, 104, 201
 Marx Karl 59
 Massenet Jules 163
 Mathias-Duval 190
 Matoš Antun Gustav 174, 179—180, 181, 201, 204
 Maclair Camille 148
 Mauron Charles 169, 176, 201
 Mazzenta Ambrogio 15, 20, 138, 141, 144
 Mazzoni Guido 73, 82, 145, 153, 194, 195
 Mazzotti A. 20, 205
 Mažuranić Fran 80
 Mc Curdy E. 147

- Medici Giovanni de' (papa Leon X) 17, 51
 Medici Giuliano de' (vojvoda od Nemoursa) 17, 51, 143, 144
 Medici Lorenzo de' (Veličanstveni, il Magnifico) 17, 25, 29, 41, 42, 43, 51, 52, 63, 69, 80, 89, 96, 135, 144, 202
 Medici Lorenzo de' (vojvoda od Urbina) 29
 Medici, obitelj 42, 51, 135
 Meglio Antonio di (del) 63, 64, 144
 Melzi Francesco 12, 13, 15, 137, 144
 Merežkovski Dmitrij 143, 173, 177, 179, 180, 201
 Meschonnic Henri 62, 68, 207
 Metastasio Pietro 159
 Michaux Henri 158, 163, 171, 178, 198
 Michelangelo v. Buonarroti
 Michelangelo
 Michelet Jules 140, 141, 144—146, 150, 166, 174—175, 194, 197
 Milanese Gaetano 135, 141, 142
 Minicucci Angela 24, 29, 71, 113, 194
 Minturno 49
 Mix Paolo 194
 Momigliano Attilio 65, 70, 76—77, 84, 195, 205
 Mona (Monna) Lisa v. Gioconda
 Mondor Henri 71, 170, 176, 177, 201
 Montaigne Michel de 5, 102, 168
 Montale Eugenio 59, 67, 68, 78, 163, 195, 202, 207
 Montemagno Buonaccorso da 41, 42, 203
 Monti Vincenzo 16, 202
 Morandi Luigi 29
 Moro v. Sforza Ludovico
 Morra Isabella di 63
 Mugnai Massimo 59, 202
 Muhamed 36, 55, 60

 Napoleon Bonaparte (Veliki) 159
 Nardini Bruno 112, 181
 Nedeljković Dušan 195
 Negri Luigi 191
 Nemorarius Jordanus 22, 96
 Nencioni Giovanni 80, 85, 195
 Newton Isaac 90, 105
 Nicodemi Giorgio 202
 Novalis (Hardenberg Friedrich von) 53, 57, 60, 70, 148, 154, 202

 Oberdorfer A. 162
 Olschki Leonardo 74, 80, 83
 Onofri Arturo 154—155, 162, 202
 Orestano Francesco 82, 195
 Orlando Saverio 29
 Orvieto Paolo 103, 202
 Ottino Della Chiesa Angela 142, 201
 Ovidije Publije Nazon 22, 24, 26, 30, 110, 112—113, 202

 Paci Enzo 60, 202
 Pacioli Luca 9, 17, 45, 133—134, 142
 Pagani Silvio 153, 160
 Paggi Giovanni Battista 68
 Palacio Jean de 70, 207
 Paleotti Gabriele 68
 Palmieri Matteo 41, 42, 48, 50
 Paljetak Luko 181
 Pantini Romualdo 72—73, 76, 82, 195
 Papini Giovanni 73, 75, 78, 82, 153, 161, 195
 Paracelzije (Paracelsus, Hohenheim Theophrastus Bombastus von) 180
 Parini Giuseppe 139, 141, 145, 146, 147, 159, 164, 193, 195
 Pascal Blaise 74, 102, 168
 Pascarella Cesare 165
 Pascoli Giovanni 152, 153, 180
 Pasquini Emilio 102, 114
 Pater Walter Horatio 141, 151, 163, 169, 173, 180, 195
 Pavličić Pavao 46
 Pazzaglia Mario 65, 67, 70, 89, 207
 Pea Enrico 153
 Pedretti Carlo 18, 20, 27, 28, 45, 130, 135, 142, 143, 144, 195
 Pelacani (Pelacane) Biagio 96
 Péladan Joséphin 170, 177, 191, 195
 Pellico Silvio 139
 Perotti Niccolò 29
 Perugino Pietro 134
 Petar Damiano sv. 37
 Petrarca Francesco 21, 22, 25, 41, 42, 43, 45, 50, 74, 110, 130, 145, 147, 164, 187, 192, 194, 202
 Petrišević Franjo (Patrizi Francesco) 40
 Petronio Giuseppe 16, 20, 205
 Pfister Oscar 98, 99, 171
 Piatti Piattino 69
 Piccolo Lucio 163
 Pico Giovanni (della Mirandola) 23, 42, 62, 109, 146, 203
 Pignotti Lamberto 164, 202

- Pio V (papa) 135
 Piot Eugène 141
 Pirandello Luigi 16
 Piumati Giovanni 10, 11, 82, 141, 179, 189, 190
 Platon 26, 38, 41, 54, 71, 94, 96, 109, 117, 123, 146, 148, 202
 Plinije Stariji 22, 26, 30, 41, 44, 49, 147
 Plutarh 105
 Poe Edgar Allan 146, 148, 168, 169, 175, 176, 179, 180, 202
 Polanščak Antun 202
 Poliziano (Ambrogini Angelo) 17, 23, 25, 29, 40, 41, 42, 43, 49, 51, 62, 63, 68, 69, 91, 96, 104, 142, 148, 201, 202
 Ponge Francis 158, 164, 172—173, 178—179, 202
 Pontano Giovanni 204
 Ponte Giovanni 15, 19, 20, 29, 30, 34, 46, 50, 70, 73, 81—82, 83, 84, 85, 110, 113, 130, 142, 143, 195
 Pound Ezra 152
 Poussin Nicolas 137, 144
 Pozzo Cassiano del 137, 143, 144
 Prantl 52
 Praz Mario 145—146, 147, 160, 163, 169, 177, 195
 Prelog Milan 198
 Premuda Loris 45, 195
 Prezzolini Giuseppe 153
 Priscijan (Priscianus, Prisciano) 21, 22
 Proust Marcel 166, 174—175, 180, 202, 203
 Ptolomej Klaudije 22, 178
 Pucci Antonio 65, 70
 Pulci Luca 23
 Pulci Luigi 22, 23, 25, 29, 50, 52, 133, 142, 203
 Pullega Paolo 205
 Puppo Mario 16, 20, 206
 Quasimodo Salvatore 73, 78, 82, 84, 156, 157, 162, 195, 203
 Queneau Raymond 170, 177, 203
 Radović Lj. 143
 Rafael v. Sanzio Rafael
 Ramusio G. B. 144
 Ravaisson-Mollien Charles 14, 130, 141, 189
 Rayleigh 56
 Rebora Clemente 154, 161, 203
 Recupero Jacopo 18, 68, 111, 144, 147, 190, 191
 Rembrandt (Van Rijn Harmenszoon) 140
 Reti Ladislav 21, 27, 28, 190, 196
 Reverdy Pierre 158, 163, 178
 Richards Ivor Armstrong 59
 Richter Irma A. 191
 Richter Jean Paul 15, 54, 108, 141, 142, 147, 152, 173, 191, 193, 202
 Rilke Reiner Maria 59
 Rimbaud Arthur 23, 28, 59, 201
 Roffarè Francesco T. 75—76, 83, 196
 Rosiello Luigi 124, 207
 Rossetti Dante Gabriel 179
 Rossi Vittorio 16, 20, 83, 206
 Rouart-Valéry A. 175
 Rouveyre André 179
 Rouveyre Édouard (nakladnik) 179
 Roversi Roberto 158—159, 164, 203
 Rubens Peter Paul 140
 Ruff Marcel A. 80
 Ruskin John 166, 175, 180
 Russo Luigi 78, 84, 206
 Saba Umberto 157—158, 163, 203
 Sabachnikoff Teodoro 72, 82, 189, 190
 Sacchetti A. 20, 205
 Sacrobosco Johannes (Halifax John) 21, 27, 147
 Sainati Augusto 205
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 73
 Saitta Giuseppe 45, 58, 109, 129, 196
 Saksonski Albert 33
 Salai v. Caprotti Gian Giacomo
 Salernitano Masuccio v. Guardati Tommaso
 Salutati Coluccio 203
 Sangallo Giuliano da 68
 Sannazzaro Jacopo 68, 104, 114, 139, 201
 Santillana Giorgio de 32—33, 44, 45, 80, 85, 192
 Santinello Giovanni 45, 203
 Sanzio Rafael (Raffaello) 15, 134, 138, 139, 143, 146, 155
 Sapegno Natalino 16, 20, 79, 84—85, 196, 205, 206
 Sarpi Paolo 53
 Savinio Alberto 5, 163, 203
 Savojska (di Savoia) Filiberta 143

- Savonarola Girolamo 43, 52, 161, 203
 Scaligero Giulio Cesare 40
 Scheiwiller Vanni 152, 160, 202
 Schlegel Friedrich 70
 Schlosser Magnino Julius 18, 43, 52, 65, 68, 70, 142, 143, 147, 196
 Schuré Edouard 170, 177, 203
 Schuster W. 52
 Segalen Victor 53, 59, 203
 Segre Cesare 30, 203
 Semprini Giovanni 203
 Serra Renato 156
 Sforza Francesco 16, 49
 Sforza Ludovico (il Moro) 10, 13, 16, 20, 23, 34, 42, 49, 63, 104, 107, 130, 133, 134, 144
 Sforza, obitelji 69
 Shakespeare William 146—147, 180
 Simonetta Giovanni 49
 Sinadinò (Sinadino) Agostino John 153—154, 161, 203
 Sinigalli Leonardo 68, 70, 76, 83, 156, 157, 162, 163, 176, 196, 203, 204
 Snow Charles P. 53, 59, 204
 Soderini Piero 51, 134
 Soffici Ardengo 155, 162, 204
 Sokrat 96, 158
 Solmi Edmondo 10, 11, 15, 17, 20, 22, 27, 28, 29, 32—33, 34, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 68, 69, 70, 71, 99, 111, 112, 113, 130, 135, 141, 142, 144, 151, 153, 191, 196
 Solmi Sergio 112, 160
 Sormani Alberto 153, 160
 Spagnoletti Giacinto 162, 200
 Sperelli Andrea 159, 160, 180
 Spongano Raffaele 77, 84, 196
 Stacije Publike Papinije 36
 Steiner Rudolf 154
 Steinitz Kate T. 27, 142
 Stendhal (Beyle Henri) 140, 145, 180
 Svevo Italo 151
 Suhodolski Bogdan 18, 196
 Swinburne Algernon Charles 169
 Sypher Wylie 34, 46, 147, 204
 Sikloši Alma 180, 196
 Šimić Antun Branko 46
 Taccone Baldassarre 69
 Taine Hippolyte 141
 Tarchiani Nello 179, 196
 Tasso Torquato 147, 164
 Tateo Francesco 204
 Tebaldeo Antonio 69, 133, 142
 Ticozzi S. 68
 Timpanaro Sebastiano 146, 196
 Tinjanov Jurij 61, 67, 207
 Tiraboschi Girolamo 16, 135, 138, 142, 144, 193, 206
 Tizian (Vecelli ili Vecellio Tiziano) 166
 Todorov Cvetan (Tzvetan) 115, 124, 207
 Toffanin Giuseppe 16, 20, 206
 Tomaševski Boris V. 46, 61, 67
 Tommaseo Niccolò 80, 146, 163, 204
 Torre Marc'Antonio della 180
 Toscanelli Paolo dal Pozzo 45
 Trismegistos v. Hermes
 Trismegistos
 Trivulcije (Trivulce, Trivulzio) Carlo 13
 Trivulcije (Trivulce, Trivulzio) Jean-Jacques (Gian Giacomo) 13, 16, 134
 Trombetta A. 26, 31
 Tuffrau Paul 145, 205
 Tzara Tristan 170
 Tyndall 56
 Ueberweg 52
 Ujević Tin 180, 201, 204
 Ungaretti Giuseppe 59, 74, 78, 83, 153, 156, 157, 162, 163, 196, 204
 Uzielli Gustavo 64, 68, 69, 73, 82, 141, 144, 196
 Valéry Paul 45, 53, 59, 74, 76, 78, 83, 109, 115, 124, 152, 154, 156, 158, 161, 163, 166—168, 169, 170, 172, 173, 174, 175—176, 177, 178, 180, 196, 199, 200, 204
 Valla Giorgio 66
 Vangensten C. L. 190
 Varchi Benedetto 63, 64, 68, 69, 72, 94, 97, 136, 137, 139, 144, 147
 Vasari Giorgio 9, 13, 15, 20, 37, 63, 64, 68, 69, 72, 106, 108, 134, 135—136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 150, 153, 159, 163, 173, 180, 196
 Vasoli Cesare 27, 48, 66, 71, 81, 85, 196
 Vaucanson Jacques de 147
 Védrine Hélène 52
 Venturi Giambattista (fr. J. B.) 45, 138—139, 140, 141, 145, 147, 196

Venturi Lionello 82	Visconti Gaspar(r)e 23
Verga Ettore 15, 18, 28, 44, 69, 133, 142, 143, 144, 145, 148, 153, 161, 196, 202	Vitruvije Mark Polion 38, 43
Verga Giovanni 151	Volinski A. L. 174
Vergerio Pier Paolo (Histrum P. P.) 29	Vrančić Faust (Veranzio Fausto) 15, 20, 138, 204
Vergilije Publije Maron 27, 48, 96, 143, 146, 155, 157, 204	Vujčić Petar 18, 196
Verlaine Paul 169	Vulliaud Paul 170, 177, 197
Verne Jules 148	Wagner Richard 154, 155
Verri Carlo 139, 145	Wahl Jean 54, 59, 207
Verrocchio Andrea 24, 99	Walzer Pierre-Olivier 176, 204
Viazzi Glauco 152, 160, 202	Watteau Antoine 140
Vico Giambattista 60, 61, 67, 77, 140, 164, 207	Wilde Oscar 173, 179, 204
Villa Emilio 46, 75, 83, 147, 156, 157, 162, 197	Winckelmann Johann Joachim 151
Vinci Caterina da 111	Yates Frances A. 204
Vinci Piero da 111	Zanella Giacomo 82
	Zorić Mate 46, 205
	Zubov V. P. 51, 204

SADRŽAJ

I dio RAZGRANICENJA	7
Pristup rukopisima	9
Leonardova biblioteka, latinski, humanizam	21
Pitanje izvora i poetike	32
Znanost i književnost	53
Proza i poezija	61
Kritika o Leonardu i poeziji	72
II dio TEKSTOVI	87
Klizanje proze (šest pokazatelja)	89
Strukturalne konstante i dometi	115
III dio ODJECI	131
Do objavljivanja rukopisa	133
Od objavljivanja rukopisa: Italija	150
Od objavljivanja rukopisa: Francuska i drugdje	166
IV dio ZBRAJANJE TEZA	183
RÉSUMÉ	187
KRATICE	188
BIBLIOGRAFIJA	189
Izdanja rukopisa i traktata	189
Antologije	190
Kritika	191
Izvori, poredbe, odjeci	197
Povijest književnosti i kritike	205
Teorija književnosti	206
KAZALO IMENA	209

RAD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI
KNJIGA 391, RAZREDA ZA FILOLOGIJU, KNJIGA XXI

MLADEN MACHIEDO
LEONARDO DA VINCI I POEZIJA

Izdavač:
JUGOSLAVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Za izdavača:
HRVOJE POŽAR

Oprema:
EDO KOVACEVIĆ

Tehnički urednik:
MILENA MIHALINEC

Korektor:
TIHOMIRA MRSIĆ

Strojoslagar:
SREČKO RADEJ

Meteor:
ZELJKO HERCEG

Tiskanje dovršeno u svibnju 1981.
Naklada 1000

Tisak:
GRAFIČKI ZAVOD HRVATSKE, ZAGREB