

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 najiznimnije 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 nacрта 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 Vincia), 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 Paciolia (na prijelazu iz XV. u XVI. stoljeće), a potvrđuju ga – kronološki, između ostalih – biograf Giorgio Vasari (*Životopisi*, 1550. i 1568), anonimna napomena na španjolskom (iz XVI. st.) na koricama Leonardova manuskripta *B* i Rafael Trichet Du Fresne, priređivatelj prvog tiskanog izdanja Leonardova *Traktata o slikarstvu* (1651).¹

Upravo ovom posljednjem pripada teza o da Vinciovoj 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 anzi-ché mancino*, kako utanačuje Giacomo Bascapè).³ Razrješavanjem uzročnosti

tek se za korak primičemo još dalekom dešifriranju da Vincieve »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 *quattrocenta* 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 Anghiaria, pripisanog Machiavelliju, ili prijepisa (pretpostavila 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 mukotrpane) 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 ulomka iz manuskripta *Leicester* (25 r), u transkripcijama Gerolama Calvia, gotovo nasumce izabran, osvijetlit će prosječan pomak od jedne do druge razine:

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

(diplomatska transkripcija)

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

(kritička transkripcija)

Primjer, možda ipak lakši, zaobišao je neke teškoće. U protivnom, semantičko razilaženje u tumačenju samog naslova (*Atlantski manuskript* 370 r.a), između Solmieve i Beltramieve transkripcije o lanu koji liječi (*Del lino che fa la cura delle genti*) i danas prihvaćene Piumatieve 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 otklon (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 XX. stoljeća običavalo reći, »fragmenta«) nerijetko podliježe arbitrarnosti. Jer autor zna de zbiti zajedno, bez odvajanja točkom ili novim ulomkom, različite tematske cjeline ili pak započeti ulomak na prednjoj stranici (uobičajena oznaka: *recto*) da bi ga nastavio na poleđini (*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 ulomka... 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 ulomak, ponešto izbljedio i okrenut naglavce, čita na donjem dijelu lista:

*Presente: amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.
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 smjelom interpretacijom zacijelo ustuknuli svi leonardisti odgojeni na tradiciji pozitivističke (Solmieve) 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 opus – u smislu semiološkog traženja strukturalnih (odnosno mentalnih) konstanti – zasad, koliko je poznato, u leonardistici ne nalazi presedana. 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 *Atlantskome manuskriptu*. Znatno raspršenijim *Mislima* pogotovo je teško utvrditi redosljed 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 postumnih) kompilacija nalazi svestraniji oslonac: zbog znatno ranijeg datuma, autorstva (točnije posredništva) pripisanog vjernom učeniku Melziu, stanovitog broja svjedočanstava i djelomične potvrde u da Vincievim 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 epitea traže objašnjenje; dok prvog može ponešto ispraviti vrijeme (nedavno otkriće dvaju madridskih rukopisa zacijelo je utješan presedan), drugi je sasvim sigurno konačan. Nedostaje (po Marinonievu 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« manuskriptata, 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 da Vincieva 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...* (*K*₁ 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 ripre-carlo, 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, za-tim popušta u molbi potencijalnom čitatelju i smiruje se, napokon, u isprici i oprostaju:... e poi darò ordine... (*Lei 2 v.*); *E fa buono ordine, che altrimenti l'opera sarebbe confusa (F 87 v.)*; *Ma intendi, lettore... (Atl 108 r. a.)*;...né ride-rai 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 anato-mije);... non sono stato impedito né d'avarizia o negligenzia, ma sol dal tempo. *Vale (An C I 13 v.)*.¹⁶ Od prvih spisa (manuskripta *B*, *Trivulziova* i ranih listo-va *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 *Ma-dridskog manuskripta II* (141 r.); u epitafu, još neantologiziranom, iznimno 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 savr-šenstvom, koja ga ometa u tome da završi započeto, kao i Leonardova vlasti-ta napomena 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 il 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 Melzia (1570), kojemu su oporučno pripali, nehaj prema njima, prekrajanje, njihovo nasilno prisvajanje (osobito sa strane Napoleona), potraga i tek dje-

lomično vraćanje na odredišta. Nekolicini zaslužnih spasilaca – kao što su lordovi Arundel i Leicester (XVII. st.), knez Carlo Trivulzio (fr. Trivulce XVIII. st.), vjerojatno daleki potomak Gian Giacoma Trivulzia, 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 »oceanskim« prostranstvom sadržine (točnije: prikupljene) problematike, no također i dimenzijama stranica (65 X 44 cm), koje su uvjetovale njegovo sastavljanje (zaslugom ili krivnjom Pompea Leonia u drugoj polovini 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 X 7 cm). Takav je notes Leonardo redovito nosio sa sobom (*un tuo piccolo libretto, il quale tu devi sempre portare teo*), o čemu u nekoliko navrata govori *Traktat o slikarstvu : Questo [odnosi se na notes, libretto] t' insegnerà a comporre le istorie; e auando 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 da Vincievih spisa svjedoči i trag na samim listovima: često dvostruko numeriranje (zbog nekoliko bilježnica spojenih zajedno ili poma-ka 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*. Da Vincieva je ostavština danas pohranjena u nekoliko europskih 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 obvezatno sadrže fotografije listova (u naravnoj veličini i obično u boji), a ona najbolja i obje transkripcije: diplomatsku i kritičku. Od pothvata Charlesa Ravaissou-Molliena (1881) do danas, povijest dešifriranja i objavljivanja primiće 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, europske 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 nastavljajući) 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 da Vincievih manuskripata. Čini se da nema nijedne antologije u kojoj ne bi došlo do manjeg ili većeg razilaženja u indicaciji 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 Giovannia Pontea (1976), koju autor zaključuje komparativnim kronološkim tabelama, kao i o naporima, s raznih strana, da se datira da Vincievo djelo, nova će se proučavanja razvijati upravo u tom pravcu.²² Ggdjgdje 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 svojevoljno 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 goleme 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 objavljanog 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; da Vincieva 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 Melzia, 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 nabranjanju »novi naraštaj« (u drugoj polovini XV. st.), a drugom »eklekticism«; za da Vincia, nikakvih osobnijih atributa. U poznatim izdanjima Vallardi (talijanske književnosti po stoljećima, na izmaku XIX) Leonardo prolazi jedva nešto bolje: tri stranice u *Cinquecentu* Giuseppa Toffanina, manje od jedne (odnosno tek jedna u proširenom izdanju 1938) u *Quattrocentu* Vittoria Rossia. 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 da Vinciu 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 nakon Drugoga 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, i u pozamašnom djelu *Quattrocento i Ariosto* (III. tom *Povijesti talijanske književnosti* po stoljećima) Eugenio Garin, vrlo zaslužan zbog drugih radova o da Vinciu, 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 napokon, 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 nespوراuma: »čak« upravljamo pjesniku, ne historijski zaslužnom prevoditelju *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 Tiraboschia u XVIII. stoljeću do Francescoa Flore, 1941, i dalje), kao i cjelokupna kritika koja će nam poslužiti, problematski razgraničena, u idućim poglavljima.

Iznimnosti Leonardova položaja doprinosi – za kritiku očito zbunjujući – odnos teksta i crteža (ne samo autorova pripadnost *drugim*, točnije *i drugim*, područjima), odnosno spomenuta nedovršenost djela i opusa. No ta je iznimnost, 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 Anghiaria*, od konjaničkog spomenika za Sforzu do, gotovo identičnoga, za Trivulzia; 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 slu-

čajnošću) ostaje otvoren; nedovršena djela Lorenza Medicia ne treba poimence nabrajati; Poliziano prekida rad na *Stancama*, a svojeg *Orfeja*, doduše, završava (po vlastitom 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 *drukčiju* cjelovitost (a time i »avangardno« Michelangelovo lice, koje pomaže »nepravilnijem« čitanju soneta). U rubriku nedovršenosti upisali bismo i pomično nadahnuće, odnosno odredište, Buonarrotievih pjesničkih tekstova (učestala dilema: Cavalieri ili Vittoria Colonna). Šira poredbena istraživanja oko da Vincia pokazala bi, predvidljivo, 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 presedana. Sam sinkroni pristup autoru čini se nemoguć. Široko i dubinsko poznavanje povijesti njegova proučavanja nameće se kao prvi preduvjet; čak i tada opasnost pogreške vrebala sa svih strana. Upravo tako objašnjavaju se životi znanstvenika u cijelosti predani istom cilju ili povratci proučavatelja Leonardu u većim vremenskim razmacima. Premda postupno ispravlja prethodnike, leonardist je (vjerojatno više no ijedan stručnjak za stanovitog pisca) vezan uz njih dugom i dijakronom sviješću 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 Solmиеm: »Sve nisam našao, ali sam se mnogo namučio da nađem«. ²⁶