**ليوناردو دافنشي: رحلات العقل**

**تأليف: تشارلز نيكول**

**ترجمة: أميمة قاسم**

**-----**

**الفهرست**

حول المؤلف

حول الكتاب

إهداء

فهرس الرسوم

المقدمة: تبريد الحساء

الجزء الأول: الطفولة

الميلاد

آل دافنشي

كاترينا

أولى ذكرياتي

في الطاحون

التحدث مع الحيوانات

سيدة الثلوج

التعليم

الجزء الثاني : التلمذة

المدينة

رجال النهضة

ورشة أندريه

تعلّم الصنعة

الروائع

حول المصباح

اللوحات الأُوَل

التنين

جينيفرا

نزوة سالتاريللي

"رفقاء في بيشتوا"

الجزء الثالث: الاستقلال 1477-1482

مرسم ليوناردو

لوحة الرجل المشنوق

الزرادشتي

التقني

"شعراء في عجالة"

الموسيقيّ

القديس إرميا والأسد

حدائق آل ميديتشي

الهيام

الرحيل

الجزء الرابع:آفاق جديدة 1482-1490

ميلانو

مغتربون وفنانون

سيدة الصخور

سبل الهروب

الكرّاسات الأُول

حكايات طويلة، وأحجيات صغيرة

مشروعات معمارية

عشيقة آل مور

مرسم الميلانيّ

المشرِّح

في المحكمة القديمة

الجزء الخامس: في المحكمة 1490-1499

الأدوار المسرحية

" من الظل والنور"

الشيطان الصغير

صيد الدببة

صبّ الحصان

"جاءت كاترينا"

أصداء الحرب

تجهيز العشاء الأخير

الأكاديمية

حديقة ليوناردو

" بع ما لا تستطيع الحصول عليه"

الجزء السادس: على الطريق 1500-1506

مانتوفا والبندقية

في فلورنسا من جديد

الماركيزة العنيدة

بورجا

فصل خريف في إيمولا

رسالة إلى السلطان

تحويل مجرى النهر

السيدة ليزا

لوحة معركة أنغياري الجصّية (1)

مايكل آنجلو

موت وسفر

لوحة معركة أنغياري الجصّية (2)

روح الطائر

الجزء السابع: العودة إلى ميلانو 1506-1513

الحاكم

"عمت نهاراً، أيها المعلم فرانسسكو..."

الإخوة يتنازعون

الشروحات

في المرسم من جديد

العالم وأمواهه

مهرجانات ميلانو

مدينة كريمونا

"المدارس الطبية"

في بيت ميلزي

صورة شخصية للفنان في الستين

الجزء الثامن: السنوات الأخيرة 1513-1519

الاتجاه صوب الجنوب

في البلفيدير

المعمدان وباخوس

الطوفان

المرض، الخداع، المرايا

زيارة فلورنسا للمرة الأخيرة

المعلم لينارد

الكاردينال ينادي

طلع الصباح

البحر الكبير

اللوحات والرسومات

حواشي المؤلف

الحواشي

المصادر

تابع دار بنجوين للكتب

**المقدمة: برودة الحساء**

ثمة صفحة من ملاحظات ليوناردو دافنشي الهندسية في المكتبة البريطانية قسم المخطوطات، وهي واحدة من آخر القطع التي خطها بقلمه. وربما يعود تأريخها إلى سنة 1518 أي قبل سنة من وفاته. الورقة رمادية داكنة اللون، ولكن ما زال الحبر واضحاً عليها. وتحتوي بعض المخططات، وبجانبها نصٌ مخطوطٌ بعناية على نسقه المعتاد في الكتابة من اليمين إلى اليسار على الطريقة المرآتية. وما لم يصدف أنك أحد المعجبين بهندسة عصر النهضة فلن تجدها واحدة من أكثر مخطوطات ليوناردو إثارة للاهتمام، بيد أنّها ستلفت انتباهك من جديد: بها بعض الالتواء في آخرها. وتقاطع النص قبل ربع الورقة الأخير عبارة "إلى آخره". ويبدو السطر الأخير كجزء من النظرية- فخط اليد اهتز بالكاد- ولكن ما تقوله فعلا هو "perche la 'minesstra si fredda. لقد توقف عن الكتابة " لأنَّ الحساء بدأ يبرد"[[1]](#footnote-1)

هنالك قطع أخرى صغيرة من التفاصيل المنزلية في مخطوطات ليوناردو، ولكن كانت هذه أحبُّها إلى قلبي. وليس ما تتضمنه من أنَّ ليوناردو كان قد أكل حساءً فاتراً في يومٍ ما من عام 1518 هو ما يضفي عليها بالكاد أهميةً ما، كونها قطعة من السيرة الشخصية. وما يبدو أنّه السبب في أكتسابها صفة خاصة هو الفجائية، والعفوية التي اتسمت بها. وقد اقتحمت هذه اللحظة الإنسانية البسيطة اليومية التجريد البحت لدراساته الهندسية. فيرى المرء رجلاً عجوزاً جالساً على طاولة، يكتب بكل تركيز. وفي غرفة أخرى طبقاً من الحساء، يتصاعد منه البخار بكثافة. ربما هو حساء خضار، لأنّ ليوناردو كان نباتياً في المرحلة الأخيرة من حياته. وربما طبخته خادمته، ماثيورين، والتي سيورثّها في القريب العاجل " معطفاً من القماش الأسود مبطناً بالفرو" عرفاناً منه "بخدمتها الممتازة". [[2]](#footnote-2) هل هي من ينادي على ليوناردو دا فنشي أنَّ حساءه سيبرد؟ إنه يستمر في الكتابة للحظات أخرى- ما يكفي من الوقت لكتابة عبارة " perche la 'minesstra si fredda " – ثم يضع قلمه جانباً.

ثمة –أيضاً- إشارة إلى التشاؤم. وإلى حدٍ ما أستطيع الجزم بذلك، فإنّه لم يعد أبداً إلى هذه الملاحظات، وعليه فإنَّ هذه المقاطعة الصغيرة تبدو إرهاصاً بقرب مقاطعة أخرى أكثر حسماً. وربما ندعو هذه الصفحة التي لا تكاد تتميز عن غيرها من الصفحات: " آخر نظريات ليوناردو"- بيد أنّها مشروع آخر لم يكتمل. فالعمل التساؤلي والمعرفي العظيم الذي كرّس له حياته ينتهي بإلقاء هذه الطرفة، هذا العبارة ذات السطر الواحد والتي تتحدث عن أهمية وقت العشاء.

وبالنسبة لكاتب السير، تمثل هذه اللمحات لما وراء المشاهد تحفيزاً كبيراً.

كان ليوناردو رجلاً استثنائياً، ولكن تقاطعت حياته بشكل دائم مع العادي، وربما يتمكن كاتب السير بمساعدة نقاط التقاطع تلك من التواصل معه وهو المبعوث من العالم العادي.

فعليه أن يستوعب كل تلك الأنواع من التعقيدات والأسس واللوحات العالمية المشهورة، وكل تلك الأشياء التي تجعل ليوناردو هو ليوناردو بكل فرادته، ولكن هاهو - على الأقل للحظةٍ ما- شخص لا يختلف عن أيٍّ منا.

ومحاولة استعادة شيء من ليوناردو الإنسان هي مهمة هذا الكتاب- ذلك هو، ليوناردو الإنسان الحقيقي، الذي عاش في وقت حقيقي، وأكل أطباقاً حقيقية من الحساء، مقابل ليوناردو الرجل الخارق، متعدد التخصصات، "الرجل الكوني" الذي تم تقديمنا من خلاله في الغالب الأعمّ. إنّهما شخص واحد، وذاته، بالطبع، أما قصة حياته فهي مجرد طريقة أخرى للاقتراب من عظمته الهائلة، والفائقة الغموض كفنان، وعالم، وفيلسوف. بيد أنّني أعتقد بأهمية الابتعاد عن الفكرة القدسية للعبقري العالمي. ولقد شجعتني على ذلك بضعة كلمات لليوناردو نفسه. ففي واحدة من نبوءاته التي يكتبها– والتي هي في الأساس ألغاز في صيغة نبوءات: " ستظهر شخصيات عملاقة في شكلٍ إنساني، ولكن كلما اقتربت منها ستتضاءل قاماتها العملاقة"[[3]](#endnote-1). حل اللغز هو " الظل الذي يلقي به شخص في الليل باستخدام مصباح". ولكني أود الاعتقاد بأنَّ الإجابة قد تكون أيضاً هي ليوناردو دافنشي، والذي أشق العتمة مقترباً منه، متوتراً على أمل أنَّ قامته العملاقة سوف ستتضاءل لتتناسب والأبعاد البشرية.

لأكتب كتاباً عن ليوناردو بدون استخدام كلمة "عبقري" مرة واحدة على الأقل؛ سيكون شيئاً جديراً بالاحتفاء بالكاتب الفرنسي جورجز بيريك، والذي تمكن من تأليف كتاب دون استخدام الحرف (e). إنني لم أستبعدها بالكامل- فهي قد تكون ترجمة مفيدة للكلمة الإيطالية Ingegno، والتي استخدمت في عصر النهضة وفي أغلب الأحيان لتعني شيئاً أكثر من مجرد "موهبة" أو "ذكاء"- ولكنها كلمة قد يسهل الإفراط في استخدامها إلى درجة كبيرة، وربما وقفت حائلاً بيننا وإنسانية من نصفهم بها. فهي لا تخلو من مبالغة في إظهار الإنجازات كالإعاجيب أو المعجزات، وهو أمر ليس بالمرفوض جملة في حقهم، ولكنه في الغالب غير ذي جدوى. ما فعله ليوناردو كان عجائبياً حقاً، ولكن المرء يريد أن يسأل عن الكيفية والسبب وراء قيام ليوناردو بتلك الأمور، دون طرح فكرة "الإلهام" كإجابة نصف روحية وضبابية بعض الشيء. وقد أحبّ معجبو شكسبير الادعاء بأنّه لم يترك "بقعة حبر" واحدة في أي سطر، وهو الشيء الذي عارضه بن جونسون بشدة، " لأنه ربما ترك آلاف البقع"[[4]](#footnote-3)- وقد كان- بعبارة أخرى- شاعراً رائعاً ولكن ليس معصوماً؛ وتكمن عبقريته في مدى تمكنه من التغلب على عدم معصوميته. وأضاف جونسون، " أنا لا أحيي ذكراه، على هذا الجانب الوثني"، وهو الموقع الأفضل لكاتب السيّر للتمترس فيه. وبالطبع كان ليوناردو عبقرياً، ولكن المفردة تميل إلى الوثنية، وهي مرتبطة على نحو ما بالفكرة الشائعة للعبقري: "رجل عصر النهضة". أنا لست الشخص الذي يجادل بأنَّ النهضة " لم تحدث أبداً": إنها مفردة تقديمية مفيدة لوصف التغيرات الثقافية التي حدثت في أوربا أثناء القرنين الرابع عشر والخامس عشر (أو بالإيطالية ال Quattrocento، والـ Cinqueccento). ولكن- مجدداً- هنالك عبارات مبتذلة يجب مراعاتها. فنحن نعتقد أنَّ عصر النهضة هو زمن التفاؤل الفكري العظيم: " فجر جديد" للعقل، زلزلة للخرافات، واتساع الآفاق ، وبالنظر إلى الأمر من وجهة نظر أفضلية القرن التاسع عشر المنصرم، والذي عندما بدأت هذه الدراسة الأكثر تفوقاً هذه تأخذ شكلاً محدداً، كان هو كل هذه الأمور. ولكن كيف كان يبدو أثناء فترة حدوثها؟ كانت كل القناعات القديمة تنهار؛ إنّه وقت التحول السريع، للنزاع السياسي المادي، والازدهار والكساد الاقتصادي، وللتقارير الأجنبية من أركان العالم غير المعروفة حتى الآن. تجربة عصر النهضة- والتي لم تعرف بعد بتلك الكلمة، ولا تعتبر بعد "ميلاداً جديداً"- ربما من شأنها الإعاقة والتأخير بقدر مافيها من تفاؤل. والحماسة الواضحة لتلك الفترة محفوفة بالخطر. فقد تمت إعادة كتابة كل كتب القواعد. وإن كان كل شيء ممكناً، فلا شيء مؤكد: ويكتنف الأمر هنا نوعاً من الدوار الفلسفي.

وذلك الحس البطولي الطموح لرجل عصر النهضة ليس مزيفاً - في الحقيقة إنَّ العنوان الجانبي لكتابي على وجه الدقة هو احتفال بالمدى الشاهق الذي وصل إليه فكر ليوناردو في سموه، وتلك الرحلات البعيدة للعقل التي مكنته من النظر إلى البعيد جداً وكثيراً، والتي أربطها أنا –نفسياً و مجازياً- بهوس عمره بالرحلات الجسدية الفعلية.

ولكن حلم الطيران لا يكون بمنأى عن الخوف من السقوط، وحتى نفهم رجل عصر النهضة على نحو أفضل؛ لا بد من النظر إليه كشخص يتعامل مع الشكوك والأسئلة، دون استثناء الشك في النفس ومساءلتها. العبقري الكوني ورجل عصر النهضة مثل تلك الظلال "العملاقة" في لغز ليوناردو. إنها ليست وهماً خالصاً لكنها نتيجة لوجهة نظر معينة، وكلما اقتربت أكثر، تتضح رؤية الرجل الذي ألقى بهذه الظلال.

ولتتبع قصة حياة ليوناردو يتحتم علينا الرجوع إلى المصادر الأكثر قرباً منه: المصادر الأولية- المعاصرة وقرب المعاصرة. والعنصر الرئيسي بين هذه العناصر جميعها هو مخطوطاته، وفي الحقيقة، أصبح هذا الكتاب جزءاً من دراسة ليوناردو الكاتب- وهو موضوع مهملٌ بدرجة مثيرة للفضول، باعتبار الحجم الهائل لما انتجه. أما بالنسبة للبعض الذي يتطلب قدراً أكبر من الفهم، لا يقصد بصفة "كاتب" المعنى الحرفي للكلمة. فهنالك ما يزيد على 7000 مخطوطة بيد ليوناردو والتي ما تزال موجودة، وآلاف غيرها ربما كانت موجودة على الأرجح، ولكنها الآن مفقودة. وهذا النوع الأخير قد يظهر بعضه يوماً ما- فقد تم اكتشاف مفكرتين كاملتين عن طريق المصادفة في مدريد عام 1967، وقد كان من المثير- ولكنه ليس من المؤكد- رؤية الأطروحات حول الضوء والظلّ، أو ما يعرف بالكتاب أو Libro W [[5]](#footnote-4).

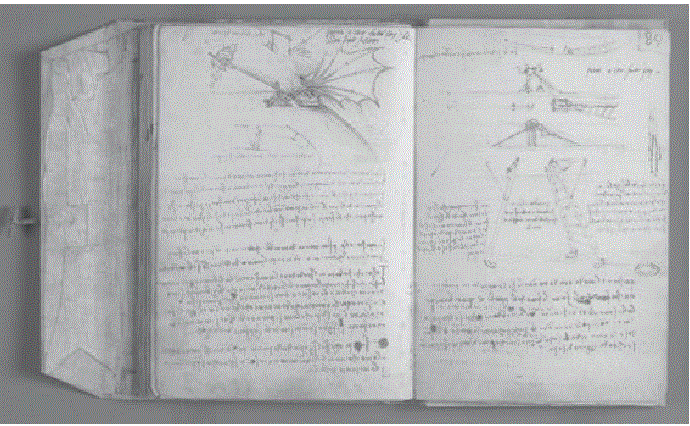
ويتوفر المخطوط في ثلاث صيغ: مجموعات مجلدة، جمعت بعد وفاة ليوناردو، ودفاتر ملاحظات ، والتي هي تحتفظ بحالتها الأصلية بشكل أكثر أو أقل منذ أن كانت بحوزته، وأوراق منفردة. وتعد مخطوطة أتلانتكس أكثر هذه المجموعات العظيمة المتنوعة شهرة، الموجودة بمكتبة امبروزيانا في ميلانو. وهي في حالتها الأصلية، وقد جمعها النحّات ومحبّ الكتب بومبيو ليوني في أواخر القرن السادس عشر. بدت مخطوطة اتلانتكس مثل كتابٍ كبيرٍ مغلفٍ بالجلد يبلغ طوله حوالي قدمين. كما أنه يحتوي على 401 ملفاً. بعضها ليس سوى أوراق كاملة لمخطوطة ليوناردو، ولكن معظمها عبارة عن تنسيقٍ لقطع أصغر حجماً، قد تصل إلى أربعة أو خمسة عناصر في الورقة الواحدة، وفي بعض الأحيان تكون مثبتة بالصمغ على الورق، وفي بعض الأحيان ترص على النوافذ حتى تتسنى رؤية جانبي الورقة كليهما. لم يكن اسم الورقة يمت بأية صلة إلى المحيط الأطلنطي، ولكنّه يعود على الأرجح إلى حجمها الكبير- إنها في" حجم الأطلس". وقد اجترح بالداساري اولتروتشي، خبير المكتبات بامبروزيانا هذا الاسم، وهو من اضطلع بمهمة تصنيفها عام 1780 تحت عنوان ' codice in forma atlantica'.

وفي الستينيات تم تفكيك وإعادة ترتيب هذه المجموعة الرائعة من الملصقات فأصبحت محتوياتها الآن اكثر ترتيباً وتناسقاً.

بخلاف هذه المخطوطة يوجد كشكولان كبيران آخران وكلاهما في إنجلترا. أحدهما يضم مجموعة من الرسومات والمخطوطات وهو محفوظ في المكتبة الملكية في قلعة ويندسر. وهو الآخر من إرث بومبيو ليوني؛ وفي الحقيقة قام ليوني بقص بعض من الأجزاء الصغيرة في ويندسر، من أوراق كبير لتصبح الآن ضمن مخطوطة اتلانتكس. والتي اشتراها في وقت ما هاوي جمع التحف الشره تشارلز الأول، بيد أنّه لا يتوفر دليل على وجودها. وقد ظهرت في قصر كينغستون في منتصف القرن التاسع عشر: ووفقاً لقصة معاصرة: "لقد أودعت هذه التحفة صندوقاً كبيراً وحصيناً" أثناء الحرب المدنية، وظلت هناك " نسياً منسياً ودون حراسة لمائة وعشرون عاماً حتى اكتشفها لحسن الحظ السيد دالتون في قعر الصندوق ذاته في بداية الحكم الحالي لجلالته [جورج الثالث].[[6]](#footnote-5) وضمن هذه المجموعة الرائعة من الرسومات والمخطوطات نجد ملفاً من الرسومات التشريحية المشهورة. وقد كانت المجموعة الكبيرة الأخرى هي مخطوطة أرونديل في المكتبة البريطانية، سلسلة من 283 وثيقة مكتوبة على مدى يقارب الأربعين عاماً، وهي تتضمن صفحة الملاحظات الهندسية المبتورة التي تمت مناقشتها أعلاه. اسم المخطوطة يعود إلى إيرل ارونديل الذي اشتراها في اسبانيا في ثلاثينيات القرن السابع عشر. وربما يجدر إضافة نوع آخر من الكشاكيل لهذه المجموعات من مخطوطات ليوناردو الأصلية- المخطوطة المدنية في الفاتيكان- وهي تفسير لكتابات ليوناردو حول موضوع التلوين، جمعها سكرتيره والقائم على تنفيذ وصيته فعلياً فرانسسكو ميلزي. وقد نشرت نسخة مختصرة منها في باريس في عام 1651؛ وعرفت هذه الصيغة المختصرة بصورة عامة باسم (Trattato della pittura) أي أطروحة في التلوين. ويدرج ميلزي في نهاية المخطوطة المدنية ثمانية عشر كراسة-بين صغيرة وكبيرة- لليوناردو باعتبارها موادَ مرجعية: عشرُ منها مفقودة الآن. وثمّة كنز صغير آخر من أعمال ليوناردو المتسربة هو مخطوطة الهيوجين، وهي الآن في نيويورك، وتضم نسخاً من دراسات ليوناردو المفقودة للجسم الإنساني.

والمجموعات كثيرة، ولكن روح ليوناردو لحاضرة بين ثنايا كراساته. وتقدر الناجية منها بحوالي خمسِ وعشرين كراسة منفردة – تعتمد الدقة في حساب هذا الرقم على طريقة حسابها، فقد جمعت بعض الكتيبات الصغيرة في مجلدات مركبة: على سبيل المثال مخطوطات فورستر الثلاثة (متحف فكتوريا وألبرت بلندن) خمستها مجلدٌ واحد. ويحظى معهد فرنسا بباريس بأكبر عدد منها؛ ولقد وصلت إلى فرنسا جملةٌ في تسعينيات القرن الثامن عشر. وقد صودرت غنيمة نابليون من مكتبة امبروزيانا. ومكتبات أخرى في ميلانو، وتورينو، ولندن، ومدريد وسياتل. وفقدت بعض الصفحات من هنا وهناك- كما اختلس الكونت غوغليمو ليبري والمشهور عنه خفة اليد- عدداً منها في منتصف القرن التاسع عشر- ولكن هذه الكراسات ظلت في جوهرها كما تركها ليوناردو. وما زال البعض محتفظاً بتغليفه الأصلي: وقد كان فناننا يفضل نوعاً من الأغلفة التي تحيط بالكتاب أو الأغلفة الجلدية المثبتة بمسامير خشبية تمر عبر أنشوطة (يشبه إلى حد غريب في تصميمه معطف الدوفيل).

وتتفاوت الكرّاسات في حجمها من الحجم الثماني القياسي، الذي يشبه كثيراً ما يسمى بكراسات التمرين، وحتى كراسات الجيب التي لا يزيد حجمها عن علبة أوراق اللعب (الكوتشينة). والأخيرة، التي أطلق عليها فراسسكو ميلزي اسم ليبردجيني، تم استخدامها ككراسات للملاحظات والرسم معاً، ويظهر على بعضها علامات تشير إلى أنَها كانت ترافق ليوناردو في رحلاته. وقد ورد بحسب شهادة عيان في ميلانو "كتاب صغير كان يعلقه دائماً على منطقته".[[7]](#footnote-6) وقد كان لديه واحد مثل هذا عن تشينا في 1502 وقام بوضع تعليقات سريعة على الرسومات، " هذه هي طريقة نقل الأعناب في تشينا." [[8]](#footnote-7). وقد تراه هنالك في الشارع مثل مراسلٍ صحافيٍّ مُنكبٍّ على التدوين في دفتر ملاحظاته. فهو يقول: على الرسام أن يكون دائماً على استعداد لوضع التخطيط الأولي لرسوماته (الاسكتش)" بقدر ما تسمح ظروفه":



أحد دفاتر ملاحظات ليوناردو (مخطوطة باريس ب) في غلافه الأصلي

راقب الناس بانتباه في الشارع وفي الميدان، وفي الحقل. دوّن ملاحظاتك بإشارة موجزة إلى الأشكال، مثلاً ارمز إلى الرأس بالحرف اللاتيني O))، وللذراع بخط مستقيم أو مائل، وكذلك افعل بالنسبة للرجلين والجسم. وعندما تعود إلى المنزل اعمل على هذه الملاحظات إلى أن تحولها لرسم مكتمل.[[9]](#footnote-8)

في بعض الأحيان يتطلب التدوين مُكْنَة الشعر المكثفة:

Onde del mare di Piombino

Tutta d'acqua sciumosa

Dell' acqua che risalta del sito

Dove chadano li gran pesi perchussori della acque

[أمواج البحر على بيومبينو،

والماء زبدٌ

- كلُّ- الماء الذي يهدر

من حيث تسقط كل أثقال

المياه الشديدة الصادمة.][[10]](#footnote-9)

أو هذا التعليق الذي يشبه الهايكو ولكنه يكاد يكون مطموساً

La luna densa

Ogni densa e grave

Come sta la lu

Na

[القمر كثيف، وأي شيء كثيف ثقيل: فما طبيعة القمر؟][[11]](#footnote-10)

وتحتوي بعض الكراسات على بعض نوع أو آخر من الأطروحات ، أو على الأقل جمعٌ متأنٍّ للمعلومات حول موضوعٍ معين- مخطوطة باريس الجزء الثالث حول الضوء والظل، ومخطوطة ليشيستر حول الجيوفيزياء، ومخطوطة تورينو الصغرى حول رحلات الطيور الجوية،...، الخ. ولكن حتى هذه المخطوطات تحتوي على الكثير من المواد خارج الموضوع. والسمة الرئيسية لمخطوطات ليوناردو هي تعدديتها، وكثرة أنواعها: والاهتمامات المتباينة والمتدافعة في شيء من الاكتظاظ في الغالب الأعمّ.

يستعصى في بعض الأحيان تأريخ الصفحات صعبةً؛ بسبب عادة ليوناردو الذهنية الدائمة، التحليق في دائرة مثل طائر جارح حول اهتماماته العديدة، يكرُّ راجعاً على بعض الأفكار والملاحظات ليعدّلها مرة أخرى بعد سنوات. إنّه على وعي بهذه الصعوبة، ويعتذر للقاريء النظري المستقبلي" لك العتبى، أيها القاريء، فنسبة لتعدد المواضيع، وعجز الذاكرة عن الإحاطة بها"، ويقول بعض المواضع: " لن أكتب هذا فقد فعلت من قبل.""[[12]](#footnote-11)

والمخطوطات عبارة عن خارطة ذهنية لعقل ليوناردو. فهي تشتمل على كل شيء بدءاً من أنصاف الجمل المقتضبة، والحسابات المتعرجة، إلى الاطروحات العلمية المكتملة الإثبات، والتمارين الأدبية. واختصاص المواضيع يتفاوت في طبيعته من التشريح إلى علم الحيوان مروراً بالديناميكيا الهوائية، والعمارة، وعلم النبات، وتصميم الأزياء، والهندسة المدنية والعسكرية، دراسة الأحفوريات، والهيدروغرافيا (علم وصف المياه)، والرياضيات، والموسيقى، والبصريات، والفلسفة، وعلم الآلات، ورصد النجوم، وتصميم الموانيء، وزراعة الكروم. والدرس العظيم الذي تقدمه المخطوطات هو أنَّ لا شيء فوق التساؤل والشك، والتحقيق، والتمحيص، والمعالجة، وتحليله إلى عناصره الأولية.

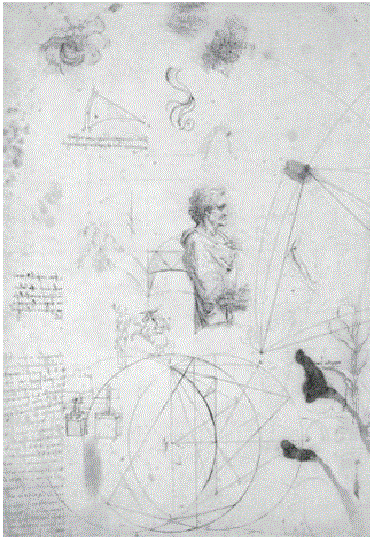
وقد كان يوكل إلى نفسه أعمالاً منها تختلف في درجة أهميتها وعظمتها:

صف كيف تتشكل السحب، وكيف تتلاشى، وماهي أسباب تصاعد البخار من مياه الأرض إلى الهواء، وأسباب تكوّن الضباب، وما يجعل الهواء يتكثف، ولِمَ يبدو أكثر أو أقل زرقة في مختلف الأوقات.

صف... ما هو العطس، وماهو التثاؤب، التوعك، والتشنج، والشلل، والارتعاش برداً، والتعرق، والرهق، والجوع، والنوم، والعطش، والشهوة....

صف لسان طائر نقار الخشب...[[13]](#footnote-12)

وقد كان ليوناردو- كما عرّفه كينيث كلارك، " أكثر البشر فضولاً دون كلل أو مللٍ في التأريخ". وتوثّق الكراسات لسعيه الحثيث وراء اهتماماته. والتي تميل بشكل كبير تجاه فكرة عظيمة للمعرفة الكونية، ولكنّها تركز في وقت من الأوقات أو إحدى الصفحات على ملاحظات، وتجارب، وأسئلة، وحلول محددة ودقيقة. إنّه تجريبي المذهب بامتياز، وينصّب نفسه بكل فخر(ليوناردو دافنشي المتعلم من التجربة).[[14]](#footnote-13) بل قد عبرت عادته في حب الاستطلاع عن نفسها في شيء قليل من حدة الطبع، وهو موجود في عشرات الصفحات في مخطوطاته: عندما أراد أن يجرب سنّة قلم جديدة، فهو يعبث كالمعتاد خاطّاً العبارة "dimmi" أي "أخبرني"، إنها صوت فضول ليوناردو، يبحث عن قطعة جديدة من البيانات. أخبرني ماذا، أخبرني كيف، أخبرني لماذا- وهناك بلا شك الكثيرين في فلورنسا وميلانو وغيرها ممن سمعوا ترددات ديمي الليوناردية المفعمة بالتحديّ.



ورقة مشكّلة نموذجية من حوالي 1490

وفي أطروحات التلوين يكتب ليوناردو أنَّ التلوين يجب أن يعبّر عن "الأحداث الذهنية"- -accidenti mentali- من خلال الحركات الجسدية لما به من أشكال.[[15]](#footnote-14) وتحضرني هذه العبارة عندما أقرأ كراساته، والتي كانت بالفعل مملوءة بـ"الأحداث الذهنية"، كبيرة وصغيرة، ومشروحة بدقة، تتخللها بروعة تشكيلة ثرية من النكات العابرة، والملح، والمقتطفات الشعرية، ومسوّدات الخطابات، والحكايات العائلية، والوصفات، وقوائم المشتريات، وقوائم المهملات، والإفادات البنكية، وأسماء وعناوين العارضين، وما شابه ذلك، والذي يوجد هو الآخر هناك.

وفي سِيَر ليوناردو الأولى أحد المصادر الرئيسية الأخرى للمواد الأولية. وأشهر شهادة حوله في كتاب جورجيو فازاري بعنوان حياة أكثر الرسامين والنحاتين والمهندسين القدماء، والمعروف باسمه الشائع حياة الفنانين. هذا الكتاب الشهير- والمطبوع للمرة الأولى في فلورنسا في 1550- أساسي لأي سيرة لفنانيّ إيطاليا القدامى وبشكل عام يبرر استحسان من مايكل أنجلو المسن له:

لقد أحييت ذكريات ماتت

وبرغم طول الزمن وقانون الطبيعة

تحظون أنت وهم بالشهرة الأبدية[[16]](#footnote-15)

(في الحقيقة أنَّ فازاري كان يُجِلُّ مايكل انجلو وقد يكون هذا هو السبب وراء تخصيص أطول سيرة في كتاب حياة الفنانين لسرد قصة حياته، ما يقارب 40000 كلمة، مقابل 5000 كلمة فقط عن ليوناردو.)

وعلى الرغم من مركز فازاري كمصدر للسير، والسحر الذي تميز به أسلوبه، فيجب علينا الإقرار بأوجه قصوره ككاتب للسيرة: فهو متعجرف بخصوص التواريخ جزئياً أو موضوعياً في أحكامه، ومتحيز لأنصار الفلورنسية ( كان متأثراً بآل مديشي). وربما كانت أسوأ هناته هي ضعف أسلوبه السردي. وربما يصحّ هنا القول بأنَّ عبقرية ليوناردو الفذة دفعت بمعلمه أندريه ديل فيروكيو إلى اعتزال التلوين والاقتصار على النحت، ولكن لا يمكن التأكد من هذا الأمر؛ وذلك لأنَّ حيوات فازاري الأخرى تظهر مجاز التلميذ الذي يبالغ في تعظيم أستاذه. وهذا أسلوب بلاغي قديم يحبّه فازاري، ويتوقع أن يحبّه قراؤه أيضاً، وهو غير ذي قيمة حقيقية كدليل تأريخي. ولكن، بالنسبة لكل هذا الجدل، فإنّ فازاري يظل بلا قيمة: فهو راصدٌ لمّاح ومطّلع للغاية، وناقد حساس، وعلى الرغم من أنّه لا يعرف ليوناردو بصورة مباشرة- كان في الحادية عشرة من عمره عندما مات ليوناردو، ولم يخرج من محافظته ومسقط رأسه أريزو- وهو بلا شك يعرف أشخاصاً يملكون معرفة كهذه. لقد كان يجمع المعلومات بنشاط حول شخصيات في أواخر أربعينيات القرن السادس عشر.[[17]](#footnote-16)

وفازاري هو المصدر الشهير، ولكنه ليس الوحيد، أو حتى الأقدم، من كتّاب سير ليوناردو القدماء، وقد يكون من المفيد أن نقول شيئاً ما عن المصادر الأخرى- الأقل شهرة- والذين سأستخدمهم. لقد كان أقدم تخطيط سردي موجز للسيرة مكتوباً في الزيبالدوني، أو الكتاب العام، للتاجر الفلورنسي، أنتونيو بيلي في بدايات عشرينيات القرن السادس عشر- هكذا بعد فترة قصيرة من موت ليوناردو. وقد اختفى الأصل، ولكن النص محفوظ في اثنتين من نسخ القرن السادس عشر.[[18]](#footnote-17) ولم يعرف عن بيلي أي شيء في الغالب، ولكن أغلب الظن أنه تحصل على المذكرات المفقودة لرسام فلورنسا دومينيكو غيرلاندايو. وقد تم استخدام أوراق بيلي لاحقاً، كما قام فلورنسي آخر بتكبيرها، والذي جمع شهادات ثرّة من عدد من الفنانين من سيمابوي إلى مايكل آنجلو. وكان هذا الكاتب غير المعروف مشهور بالجاديّ المجهول، نسبة لأنَّ عمله موجود في مخطوطة تملكها عائلة جاديّ.[[19]](#footnote-18) وبحسب دليل وثيق الصلة فإنه قد تم جمع مخطوطة من 128 ورقة حوالي عام 1540. وقد كانت هذه هي المصادر المستقلة التي سبقت فازاري (بيد أنّها كانت معروفة له) وأنَّ المجهول على وجه التحديد لديه بعض المواد المذهلة. وقد قام بتضمين بعض الحكايات التي رفده بها فنان فلورنسي يسميه هو إل جافينا، والذي كان له معرفة مباشرة بليوناردو.

وقد كان يتركز في ميلانو أيضاً اهتمام معاصر بليوناردو، حيث عاش وعمل لعدة سنوات (لسنوات أكثر في الحقيقة من تلك التي عاشها أو عمل خلالها في فلورنسا)، وهنالك مواد بيوغرافية مهمة في مخطوطة لاتينية كتبها المؤرخ الطبيب صانع الشعارات اللومباردي باولو جيوفيو، أسقف نوسيرا، entitled dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus(حوار يخص مشاهير عصرنا من الرجال والنساء)[[20]](#footnote-19) وقد تمت كتابته على جزيرة إيشيا في أواخر عشرينيات القرن السادس عشر. وقد كان جوفيو – على الأرجح- يعرف ليوناردو شخصياً. فربما تقابلا في ميلانو، حيث كان جوفيو يمارس الطب منذ حوالي 1508، أو في روما بعد سنوات قلائل، عندما كان يقدم محاضرات في الفلسفة في المدرسة الأولى ببولونيا. وقد عرفت كتاباته عن ليوناردو لدى فازاري الذائع الصيت- وفي الحقيقة كان جوفيو هو أول من زرع بذرة حيوات فازاري، أثناء مناقشة ساخنة حول أدب السيرة الجديد، في حفل عشاء في مقر الحبر الكاثوليكي فارنيز في روما.[[21]](#footnote-20)

وقد كان الفنان جيوفاني باولو لوماتسو مصدراً ميلانياً آخر، وقد كان فناناً واعداً جداً حتى أصيب بالعمى في حادثة عام 1571، وهو في الثالثة والثلاثين من العمر. وقد كرس فيما بعد، بعضَ طاقاته الكبيرة، والفوضوية نوعاً ما في الكتابة، وأنتج سلسلة من الكتب، كان أهمها كتابه Trattato dell'arte della pittura (أطروحات في فن التلوين) والذي نُشر في عام 1584.[[22]](#footnote-21) وهو معلِّق ممتاز، لأنه كان مكرساً بالكامل لكل ما يتعلق بليوناردو: فتخصص فيه. كما أنّه كان يعرف فرانسسكو مليزي، منفذ وصية ليوناردو، وقام بدراسة المخطوطات التي كان لميلزي حق التصرف فيها بمفرده، وسجل بعضاً منها- مفقود الآن. وقد كان لوماتسو في بعض الأحيان مثيراً للمتاعب في ما يخص الأعمال- فقد كانت لديه أفكار ومعلومات تناهض تقاليد دراسات ليوناردو (مثل دعواه الاعتباطية بأنَّ الموناليزا والجيوكندا لوحتان منفصلتان). لقد كان أيضاً هو أول من أكد على الملأ قليلاً أو كثيراً بأنَّ ليوناردو كان مِثلياً.

وهنالك أيضاً اللوحات، التي تعتبر هي الأخرى وثائق على نحو أو آخر. فلوحة النهضة ليست تعبيراً شخصياً مثل الرسم العصري، ولكنها قد تظل تطلعنا على أمور حول الرجل الذي رسمها، وحول الظروف التي كان يعمل فيها. فهي تحمل رسالة ثنائية الأبعاد على مستوى اللوحة (مع التحذير المعتاد من تفسير الأعمال الفنية بيوغرافيا)، وفي البعد الثالث الغامض لسطح اللون، وبطبقاته ذات السمك الميكروني للصبغات المعلقة (1 ميكرون= 0100مم) والتي تحكي قصة إنشاء اللوحة تماماً مثل تراصفات صخرة تحكي قصة جيولوجية. وفي بعض الأحيان يتم تسجيل لمسة يد ليوناردو على سطح اللوحة- تنعِّم أو تلطِّخ- وبصمة الإبهام من وقت لآخر. ووفقاً لعلماء متفائلين بعينهم، فإنَّ اللوحات قد تحمل رسالة فعلية من الحمض النووي لليوناردو، والموجود مجهرياً بآثار الدم واللعاب، ولكن في وقت كتابة هذه السطور تظل هذه الآثار حصراً في مملكة الخيال العلمي.

ومن الواضح جداً أنَّ الرسومات واللوحات الوثائقية هي تلك التي تصوّره هو فعلياً. وإن سعى أي شخص لتصوّر وجه ليوناردو دافنشي فمن الواضح أنْ تقفز إلى ذهنه تلك الصورة الذاتية الشهيرة للشيخ الملتحي والمحفوظة في مكتبة ريالي في تورينو. وهذا الرسم مثير للجدل: فذلك النقش الباهت جداً أسفله، والمكتوب بيد معاصرة، تصعب قراءته لحد مزعج. وهنالك مزاعم تنفي كونها بورتريه شخصي على الاطلاق. وأعتقد أنها كذلك، ولكني أعتقد أيضاً أنّها أتخمت حسّنا البصري بليوناردو. إنّها ضرورية لتذكر المرء بأنَّ ليوناردو لم يكن دائماً شخصية كهنوتية بلحية طويلة بيضاء، ليس أكثر من شكسبير الذي كان دائماً رجلاً أصلع ذا لحية صغيرة مستدقة مثل لحية الماعز مصوّراً في منحوتة بيد مارتن دروشاوت. هذه الصور تأخذ طريقها إلى اللاوعي الجمعي، وتتحول إلى نوع من الرموز. إنها نقطة نقاش حول ما إن كان ليوناردو ملتحياً من الأساس قبل أواخر الخمسين: إنه حليق في اللوحة الشخصية لعام 1481 في تبجيل المجوس (الصفحة الأولى)، وفي اللوحة الشخصية المحتملة في منزل بانيغارولا الجديد في ميلانو في منتصف تسعينيات القرن الخامس عشر (انظر صفحة 312).

وقد ابتدع للجاديّ المجهول (Anonimo Gaddiano) له وصفاً لفظياً رائعاً:" لقد كان جذاباً للغاية، ومتناسق الأعضاء، ورشيقاً وجميل المظهر. وقد ارتدى سترة قصيرة وردية-قرنفلية تصل إلى الركبتين في الوقت الذي كان معظم الناس يرتدون قمصاناً طويلة. ولقد كان له شعر مجعد جميل، مصفف بعناية، ينسدل حتى منتصف صدره." وهنالك فروق دقيقة في الأزياء وعلم الاجتماع والتي كان يجب التقاطها، ولكن الصورة الأساسية هي لشخص ذي مظهر أنيق، ومهندم قليلاً. هذا هو واحد من ذكريات الرسام الغامض الذي يدعى إل جافينا؛ وقد قدم هو المواد الأخرى التي قد تعود في تأريخها إلى حوالي 1504أو1505، عندما كان ليورناردو في مطلع العقد السادس من عمره. ومرة أخرى، ملاحظة واحدة، لا يرد فيها ذكر اللحية. لقد كان البورتريه الأقدم له على وجه التحديد بلحية هو الرسم الشخصي الجميل بطباشير أحمر في ويندسر (اللوحة رقم 15). هذا في الغالب هو عمل فرانسسكو ميلزي تحديداً، ربما مع بعض اللمسات الإضافية بريشة الأستاذ.[[23]](#footnote-22) ويمكن أن تعود في تأريخها إلى 1510-1512، وعليه يظهر فيها ليوناردو مقترباً من أو يبلغ الستين من عمره. وقد أصبحت هذه الصورة الشخصية نموذجاً لتصوير ليوناردو بعد وفاته: وقد تأثرت بها لوحات كثيرة في القرن السادس عشر بما في ذلك المنحوتة الخشبية التي تبين سيرة فازاري عنه في نسخة 1568 من الحيوات.



**لوحة تورينو الشخصية**

وهنالك صور غيرها وصور شخصية تغري بدراستها، والتي تضم ما أعتقد- حتى الآن- أنه صورة شخصية غير معروفة له بريشة واحد من أشدّ تلاميذه الصغار ذكاءً في ميلانو. أما بورتريه تورينو فهو آخر لمحاتنا له: أصيل وعميق. إنه يظهره بشكل قريب جداً مما كان يبدو عليه في ذلك اليوم في عام 1518 عندما تم استدعاؤه بعيداً من دراساته لأنَّ الحساء كان سيبرد. فالصورة مراوغة للغاية، كما كان ليوناردو على الدوام. وترى شخصية ليوناردو العبقري، وشكله الوقور الشبيه بالمجوس، ولكنك عندها ترجع البصر كرة أخرى وترى رجلاً عجوزاً يحدق في ذكريات الماضي السحيق.

**الجزء الأول**

**الطفولة 1452-1466**

الأشياء التي حدثت قبل سنوات طويلة عادةً ما تبدو قريبة وكأنّها قد حدثت للتو، وكثير من الأشياء التي حدثت قريباً تبدو قديمةً كما لو أنّها تجاوزت أيام الصبا.

مخطوطة اتلانتكس، الصفحة 29، الجزء الأول.

**الميلاد**

لم تكن البيئة المحيطة مختلفة جداً قبل خمسمائة عام. لربما جالت عين المرء عندما يقف على سفح التلّة المشرفة على بلدة فينشي التوسكانية الصغيرة -كما تفعل الآن- فوق منظر طبيعي شكّلته قرون من الزراعة- حقول القصب على طول ضفة النهر، وحقول الكرم الضيقة، والمنازل التي تحيط بها أشجار الظل، وفوقها بساتين الزيتون، بلمعانها الفريد من نوعه عندما يمسها الهواء العليل، متسلقةً إلى السطوح تجاه ذلك الخط الملتوي من الأشجار حيث تبدأ مرتفعات جبل البانو. وقد تغطت المنحدرات في أعلاه بستار كثيف من الغابات: أشجار الصنوبر البري، والغار، والصنوبر التركي، والكستناء الحلو. يصنع المزارعون طحين الكستناء، كما يفعل بعضهم اليوم، شجرة الكستناء كانت تدعى (albero di pane)، أي شجرة الخبز.

وربما كان المشهد أقل بهاءً على الأرجح في ذلك الوقت. فقد اختلفت نسبة الأرض المزروعة إلى الأخرى المقفرة، وكذلك كان نمط ملكية الأرض مختلف جداً. ولكن الصورة كانت في الأساس واحدة: إنّها عملية الترقيع التي يراها المرء اليوم. وفي خِضّم ذلك كله، وعلى سرج ربوة تبدو استراتيجية ومحمية في آن. وقفت فينشي ذاتها، بعنقود مبانيها الحجرية حول البرجين التوأمين للقلعة، والكنيسة. على الصعيد السياسي كانت تمثل القاعدة الأمامية للجمهورية الفلورنسية- وقد كانت ملكاً لفلورنسا منذ 1254، ولفترة تزيد على العقدين من الزمان قبل ذلك كانت ملكاً لكونتات عائلة جيدي، والذي بنى القلعة المعروفة. كانت فلورنسا على بعد مسيرة يوم عن طريق إمبولي ومونتيلوبو. كانت تأتي إلى نافذتك في صورة تلك البلدة الريفية، الزراعية، القروية الهادئة.



**منظر لقرية فينشي**

هنا ولد ليوناردو دي سير بيرو دا فنشي، في إحدى أمسيات الربيع عام 1452. ويظل المكان بالضبط سواءً أكان ذلك في البلدة أو الريف المتاخم لها غير واضح. كان آل دافنشي عائلة من السكان المحليين مُحترمة، وترتبط مهنياً بفلورنسا، وقد كان لها منزل معيّن في البلدة. ورد وصفه في الكاستاتو أو شهادة تسجيل الأرض لعام 1451 أنّه: " una casa posta nel borgo di vinci"[[24]](#endnote-2)، وقد كان يقع، بعبارة أخرى، في ذلك الجزء من البلدة الواقع خارج أسوار القلعة مباشرة: أولى ضواحي فينشي في القرون الوسطى. ويرجّح أنّه كان يقع في الجزء العالي من الشارع المنحدر الآن والمسمى طريق روما. وبه حديقة صغيرة تبلغ حوالي ثلاث بواشل في مساحتها. وقد كان الحداد غوستو دي بيترو من ضمن الجيران المباشرين للعائلة، وكاهن الأبرشية بيرو دي بارتولوميو سيشي. ومن الجائز-دائماً - أن يكون ليوناردو قد ولد في هذا البيت، ولكن هنالك مزيج من الافتراضات والروايات التي تنفي هذا الأمر بشدة. فهنالك افتراض بأنّ ولادة طفل غير شرعي، مثلما كان ليوناردو، كانت لتتم بدرجة كبيرة من التكتم في واحد من أملاك العائلة بالريف. كما تزعم الروايات بأنّه ولد في منزل حجري والذي ما زال بالإمكان مشاهدته في انشيانو، وهي قرية صغيرة في التلال على بعد ميلين شمالي البلدة.



المنزل الموجود في انشيانو في صورة تعود إلى عام 1900

أما عمر هذه الروايات فليس معروفاً: وأكثر ما يمكن قوله إنّها كانت متداولة بحلول منتصف القرن التاسع عشر. وقد ذُكرت طباعةً للمرة الأولى بقلم إمانويل ريبيتي عام 1845. وقد أشار إلى منزل في انشيانو باعتباره مكان ولادة ليوناردو المزعوم. وهو يؤكد تواضعه ونموذجيته: a casa colonica، أو منزل فلاح أجير من النوع الشائع في جميع المناطق التوسكانية.[[25]](#endnote-3) وفي وقت لاحق من القرن التاسع عشر صادق غوستاف يوزيللي الباحث العظيم المتخصص في دراسات ليوناردو على هذا التحديد، بيد أنّه علَّق قائلاً بعدم وجود "تأكيد قاطع" لهذا الأمر.

والبيت عبارة عن مسكن من طابق واحد، مبني من الحجر الأصفر-الرمادي. يتكون المبنى الرئيسي من ثلاث غرف بأرضية من الطين، ومجموعة من جذوع الكستناء، ومدفأة من الحجر الكبير. وهنالك مبنى صغير يقع على زاوية قائمة مع هذا المبنى، بفرن للخبز في نهايته. هذان المبنيان يتفقان مع وصف المنزل في المستندات القديمة عبارتي: a casa di signore أي بيت السيد وهو للملّاك لاستخدامهوقتما أرادوا a casa di lavoratori، أي بيت العاملين، وهم المستأجرين الذيعملوا في الأرض ودفعوا أجرتهم من محاصيلها زيتاً أو حبوباً أو نبيذاً، أو فاكهة، أو جبناً أو عسلاً أو خشباً وما إلى ذلك. والهيكل المعماري الذي يتخذ شكل الحرف اللاتيني L يشكّل جانبين من الفناء مفتوحين على الجانبين الآخرين باتجاه الوادي، بيد أنَّ الزراعة البلدية قد أفسدت المنطقة إلى حدٍ كبير الآن. ويبدو أنَّ الجزء الخارجي من المنزل قد أعيد ترميمه بشكل عام، وربما يعرف المرء الكثير من الصورة الباهتة القديمة التي يعود تأريخها إلى حوالي عام 1900، والتي تبين المكان وحالته المبتذلة والتخريب الذي لحق به، بنافذة صغيرة محفورة عبر الواجهة، ومجموعة من النساء بتنوراتهن الطويلة يقفن حول كومة من الأعناب المقطوفة.

وقد كانت هنالك مجموعة كبيرة من الأبحاث الأرشيفية حول المنزل والتي يعود توثيقها إلى بدايات القرن الخامس عشر ومنذ أيام ريبيتي وأوزيللي. وللرواية التي تربطه بليوناردو أساس تأريخي، ماعدا الخطوة الأخيرة والتي تضفي على تحديد مكان ولادته شيئاً من اليقين. فالمنزل يعود بلا شك إلى آل دافنشي- وقد حفرت شارة العائلة على الواجهة- ولكن الحقيقة المُرَّة للأمر أنه لم يكن ضمن ملكيتهم في عام 1452، عند ولادة ليوناردو، فقد تم شراؤه من قبل والد ليوناردو، سير بيرو دافنشي، بعد نيف وثلاثين عاماً، وقد ظل في عهدة العائلة حتى عام 1642، عندما بيع إلى دير فلورنسي من قبل حفيدٍ لأخ ليوناردو غير الشقيق غوغليلمو. وفي وقت ولادة ليوناردو كان المنزل من ملكية كاتب العدل سير توم دي ماركو، وكان يوصف كمعصرة الزيوت أو طاحونة الزيتون. (بحسب أوزيللي، الكاتب في أواخر القرن التاسع عشر، كان هنالك حجر رحىً قديم ما يزال في مكانه قرب المنزل.) وقد كانت هنالك بعض الصلات الواهية بين كاتب العدل سير توم وآل دا فينشي: فهناك صلة مهنية عامة- فقد كان آل دافنشي عائلة من كتّاب العدل- كما أنَّ هنالك علاقة خاصة ومضنية، لأنّه وفي 18 اكتوبر 1449 كتب للسير توم عقداً مرسوماً بتحويل جزء من أسهمه في الملكية إلى اثنين آخرين، وكان الرجل الذي كتب العقد ووقَّعه كشاهد هو أنطونيو دا فينشي، جد ليوناردو. بعض الملاحظات المتعلقة بالعقد تبين أنَّ أنطونيو كان في أنشيانو وقتئذٍ، وفي منزل معروف لأحد المزراعين، عندما تم استدعاؤه ليحرر العقد "Si giocava a tavola"" : كان يلعب الطاولة عندما حدثت هذه المقاطعة.[[26]](#endnote-4) وهذا أمر ليس بالسهل بالنسبة لممارسة انطونيو دا فنشي لهواياته: ولكن هذه الصلة العابرة بالمنزل لا يمكن أن تُعدَّ دليلاً على أنَّ حفيده قد ولد هناك. إنّه نوع المنازل الريفية الذي قد يكون لدافينشي تحديداً. إنه يعبر عن تصور مهم لنشأة ليوناردو- أنّها كانت ريفية، وقريبة من الأرض، معتدلة بيد أنّها ليست بأي حال من الأحوال متواضعة، كما أنّه يستجيب أيضاً لرغبتنا في شيء ملموس: لنمنح حقيقة مولده سكناً ريفياً.

على الرغم من أنّ المكان يظل غير مؤكد، فإنَّ التأريخ بل وساعة الميلاد أيضاً محدَّدان. فقد وثّق الجد الجد أنطونيو بنفسه حدث الميلاد. بعد حوالي ثمانين سنة، وعلى ظهر صفحة دفتر قديم، كان في وقت ما لجده، دوَّنَ عليها بالفعل تأريخ الميلاد والعماد لأطفاله الأربعة. وقد كان ثمة فسحة صغيرة في عقب الورقة ليسجل فيها هذا الوصول الجديد، هذا الجيل الجديد- )1452. ولد لي حفيد، ابن سير بيرو ولدي، في اليوم الخامس عشر من أبريل، يوم السبت، في الساعة الثالثة من الليل. وهو يحمل اسم ليوناردو."[[27]](#endnote-5) كانت الساعة تحسب من وقت الغروب (أو بشكل أكثر دقة من رنين أجراس كنيسة آفي ماريا بعد صلاة المساء). الساعة الثالثة من الليل كانت حوالي العاشرة والنصف مساء.

ويواصل أنطونيو حديثه: " تم تعميد الطفل على يد كاهن الأبرشية، بيرو دي بارتولميو: جار الأسرة في البلدة. هذا الشيء يعني على الأرجح أنَّ المعمودية تمت في فينشي، في كنيسة أبرشية الصليب المقدس. وقد ظل جرن المعمودية المصنوع من الحجر الخام موجوداً هناك دائماً ومنذ عهد ليوناردو. كان العرف يقضي بتعميد الطفل في اليوم التالي لولادته، وفي هذه الحالة الأحد 16 أبريل، في عام 1452، كان الأحد الأول بعد القيامة، أحد النزول. وربما تم تدوين المعمودية في سجل عماد بلدة فينشي، ولكن أقدم هذه السجلات يعود في تأريخه إلى خمسينيات القرن السادس عشر.[[28]](#endnote-6) وقد حضر طقس المعمودية ما لا يقل عن عشرة من الآباء الروحيين: وهو رقم سخي جداً (مقارنة بستة أشخاص شهدوا على والد ليوناردو بيرو، ومتوسط اثنين إلى أربعة في مناسبات التعميد في القرن السادس عشر.) وقد كان ضمن عرّابي ليوناردو اثنان من جيرانه القريبين في بلدة فينشي: بابينو دي ناني بانتي، وماريا، ابنة ناني دي فينزو. وكذلك حضر اريغو دي جيوفاني تيديسكو، وكيل الأعمال الألماني المولد من عائلة ريدولفي النافذة، والذي يملك أراضٍ حول بلدة فينشي، و مونا ليزا دي دومينيكو دي بريتوني تحديداً، والتي تذكرنا بأنَّ الاسم اللصيق بأشهر لوحات ليوناردو كان اسماً شائعاً. (Monna أو Mona تعني ببساطة عقيلة، أو حرم، وهي نقيض السيدة، أوسيدتي ولكنها أقل ارستقراطية من المقابل الإنجليزي للكلمة (Mistress, Mrs)) إن كان مولد ليوناردو حدثاً متكتماً عليه بالفعل- كما يشير أنصار فرضية أنشيانو- فإنَّ المعمودية كما يبدو كانت مناسبة حاشدة وحافلة، وعلى الأرجح تمت بصورة احتفالية على نحو ما، وكثير من نبيذ الزنجفر الممتاز من كرم دا فينشي. على الرغم من كونه ابناً غير شرعي، فقد تم الترحيب بمقدم ليوناردو إلى العالم وعائلته. حيث لا يشير ما قاله أنطونيو، أو الطقس الذي سجله إلى خلاف ذلك.

التدوين الكريم لميلاد وعماد ليوناردو كُشف عنه في السجلات الفلورنسية في ثلاثينيات القرن العشرين على يد باحث ألماني، هو الدكتور إيميل مولر. (الحقيقة أنَّ خطاب مولر الذي يعلن فيه اكتشاف تذييلٍ يقول: "Viva il Fuhrer! Viva il Duce!" (عاش الزعيم، عاش موسليني) قد لا يحببه إلينا، ولكنّه قد لا يغير من قيمة اكتشافه.) ليوناردو مراوغ، ويبدو أنَّ مراوغته تمتد إلى السجلات التأريخية في كثير من الأحيان: المستندات التي تدل على الغموض، الحقائق التي تتحول إلى ألغاز. ويمتن المرء لهذه الشهادة المستندة على الحقائق، والمكتوبة بيد جده الثمانيني الثابتة والواضحة، وبالنسبة لنا جميعاً فهي تضع ميلاد ليوناردو في مشهد الربيع المحسوس على الدوام في فينشي. أشجار التين ترفل في نوْرها، وتعبق الأسطح بشذى الزهور المخملية البرية، وتحت الظلال تتفتح باكورة زهور الزيتون: زهور صغيرة صفراء تبشّر باقتراب الحصاد.

**آل دافنشي**

كانت عائلة دافنشي من الأسر العريقة: ليست نبيلة، وليست عريضة الثراء، كما أنّها لم تحظَ بكبير قدرٍ من العظمة، ولكنها عائلة كريمة الأصل والمكانة. عاش أفرادها ازدواجية حياة السادة وهم يديرون تجارتهم في المدينة ويزرعون الريف لأربعمائة عام. وقد استفادوا من ذلك العمل بعلاقات فلورنسية مهمة، وزيجات مواتية بقدر ما اجتهدوا في إدارة كرومهم وبساتينهم. لقد حولوا أرباحهم إلى ممتلكات. وليس بي أدنى رغبة لإضفاء شيء من الرومانسية على حياتهم، والتي بلا شك كان لها صعوباتها ومشاكلها، ولكن على ما يبدو أنّها كانت تناسبهم، وحظي من طال بهم الأمد في هذه الحياة من أفرادها حياة حافلة

فقد كانت عائلة من كتبة العدل، وهي مهنة زادت أهميتها مع النمو التجاري في القرن السابق. وقد كان كاتب العدل هو من يحرر العقود، ويثبت الصفقات، ويسلِّم الفواتير ويطالب بقوائم الحسابات. فهم من ينشيء السجلات ويحفظها، ويلقي عملهم بظله على الأدوار الأخرى مثل المحامي، والمحاسب، ووسيط الاستثمار الذي يسهِّل عملية دوران دولاب التجارة. ونقابة كاتبي العدل في فلورنسا، Arte dei Giudici e Notai arti ، كانت أفضل النقابات السبع الكبرى، أو كما تسمى في اللغة الإيطالية " Notai arti maggiori. وقد كان أقدم آل دافنشي في السجلات هو السير ميشيل، الذي كان كاتب عدل، وكذلك ابنه، السير جيدو (اللقب الشرفي "Ser"، يعتبر المقابل الفضفاض للعبارة الإنجليزية "Sir"، والتي كانت امتيازاً لكتّاب العدل والمحامين). السير جيدو مسجّلٌ في أحد الأعمال العدلية التي تعود في تأريخها إلى عام 1339: أول تأريخ مؤكد في تأريخ الأسرة. وقد استخدم أنطونيو "السجل العدلي" الخاص به لتسجيل مواليد العائلة، بما في ذلك ميلاد ليوناردو، الذي كان هو الحفيد الثامن للسير جيدو. وقد كان سير بيرو ابن السير جيدو صاحب النصيب الأكبر في الاحتفاء به كأحد كتاب العدل في عائلة فنشي. (والذي ينبغي أن أدعوه بالسير بيرو الأكبر، للتمييز بينه وبين والد ليوناردو).وقد كان شخصاً ناجحاً في أواخر فلورنسا القرن الرابع عشر، في السنوات الأخيرة قبل اعتلاء ميديشي سدَّة الحكم في 1361، بعد سنة من توليته الكتابة العدلية، كان مبعوث فلورنسا لدى محكمة ساسوفيراتو، وقد أصبح فيما بعد كاتب عدل بالسينيوريا أي حكومة الجمهورية الفلورنسية. وقد كان أخوه جيوفاني هو الآخر كاتب عدلٍ؛ ويبدو أنه قد توفي في اسبانيا حوالي عام 1406- وقد خالف في اغترابه ذلك عن ديدن أسرته –آل فنشي .

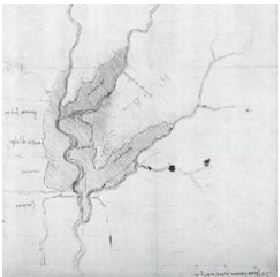
وقد مثلت فلورنسا بالنسبة لأجيال دا فنشي التي عاشت في القرن الرابع عشر، وطن معاشهم، وعاصمتهم السياسية والتجارية حيث ينبغي أن يكونوا. وقد كانت فينشي موطن آبائهم وملكياتهم الموروثة، والمكان الذي يلوذون به من قيظ صيف المدينة، ولكنّها لم تكن دائماً ذلك المقام الطيب. ومن موقعها المتاخم للحدود الغربية للنفوذ الفلورنسي، فقد تعرضت للغزو المتكرر من أعداء فلورنسا. وفي ثلاثينيات القرن الرابع عشر عسكر جبار لوكا كاستروتشو كاستركاني (والملقب بمُخصي الكلاب) وراء أسوارها لفترة تزيد عن ست سنوات، وقد جذبت البلدة فيما بعد اهتمام السير جون هوكوود، المرتزق المولود في بلدة إسكس في الريف الإنجليزي، والذي نشرت مليشياته الرعب في الريف. وقد كان هذا في عام 1364. أما هوكوود- والذي تمت طلينة اسمه ليصبح جيوفاني دكوتو، أي جون الذكي- فقد كان يعمل لحساب مدينة بيزا، ولكنه أصبح قائداً فلورنسياً وفياً في السنوات التالية، وخلدت ذكراه من خلال صورة شخصية جدارية في كاتدرائية المدينة، تصوره معتلياً صهوة جواد أبيض وهي من أعمال اوتشيلو الذي كان معروفاً لدى ليوناردو دون شك. وقد كانت هنالك مزاعم بأنَّ هوكوود كان هو شخصية البطل في حكايات تشوسر كانتربري" الفارس النبيل المثالي" كونّه يمثل صورة شخصية ممعنة في السخرية لرجل كان في الحقيقة مرتزقاً. فتشوسر نفسه كان في فلورنسا في بدايات 1370 في بعثة دبلوماسية. وربما التقى السير بيرو الأكبر- الذي كان يتحرك في الدائرة السياسية على مدى هذه السنوات- هذين الرجلين الإنجليزيين المهيبين.

"إحذر كتاب العرائض القضائية وكُتَّاب العدل" هؤلاء، كتب تشوسر في " قصة بارسون"، مذكراً إيانا بأنَّ تلك المهنة لم تكن دائماً بتلك السمعة المزعومة.[[29]](#endnote-7)

ابن السير بيرو الأكبر- وعلى ما يبدو أنّه ابنه الوحيد" كان رجلاً ذا طابع مختلف جداً. وكان هو أنطونيو جد ليوناردو، والذي سبق أن سمعنا عنه: إنّه هو الذي كان يُرى في لعبة الطاولة في أنشيانو؛ وهو الذي دوَّنّ بدقة مناسبات الولادة والمعمودية في الأسرة. ولد في حوالي 1372 وقد كان تلميذاً لوالده على الأرجح، ولكنه لم يصبح كاتباً للعدل. وعلى حد علمنا فقد اختار أن يقصر مكان إقامته على بلدة فينشي، مستمتعاً بما يجوز تسميته بجو سادة الريف في عصر النهضة الأول.

وقد كان الأمر فعلاَ كذلك في عهد أنطونيو، ففي سنة 1427، تم فرض أول مسح عقاري في فلورنسا، وهو نظام جديد للضرائب على الأرض تم تطبيقه على جميع ملّاك العقارات في أنحاء الجمهورية. وقد ألزمهم بتقديم بيان بإنتاج أراضيهم السنوي، والذي كانوا يدفعون عليه الضرائب بمعدل 1.5%، وأفراد عائلاتهم، الذين يتلقون عليهم نثريات تبلغ 200 فلوريناً لكلٍ. وقد أشير ببساطة إلى هؤلاء المكفولين الخاضعين للخصومات الضرائبية على أنهم بوتشي أو أفواه. وقد تم الآن تصنيف الضرائب المفروضة بمقتضى المسح العقاري ضمن مجموعة من الحزم المهمة في سجل الدولة بفلورنسا، والتي تعتبر بمثابة سجلّ الإحصاء الكبير الإنجليزي لإقليم التوسكان في القرن الرابع عشر، حيث تسبح في صفحاتها عائلة دافنشي – والآلاف غيرهم، ممن هم أغنى أو أفقر- باتجاه بؤرة تأريخية أكثر وضوحاً. وبالتالي بالتزامن مع أول مسح عقاري لعام 1427، عندما كان أنطونيو في أواسط العقد الخمسين من عمره، نجده قد تزوج ولديه طفل رضيع.[[30]](#endnote-8) وكانت زوجته هي لوشيا، أصغر منه بعشرين عاماً، وهي ابنة كاتب عدلٍ آخر. وكان مسقط رأس أسرتها- تويا دي باكيريتو- على السفح الشرقي لجبل ألبانو على مقربة من بلدة فينشي. وقد كانت عائلتها هي الأخرى تنتج الخزف، وتتخصص في أعمال خزف الميوليك الملون الذي كان له سوق مزدهر. وقد حمل طفل أنطونيو – الرضيع ذو الأربعة عشرة شهراً- اسم جديه كليهما، أنطونيو. كان هذا والد ليوناردو، المولود في 19 أبريل 1426. وقد حملت لوشيا طفلاً آخر في السنة التالية، هو غوليانو، ولكنه لم يُذكر في إقرارات الضرائب التالية، ولا بد أنّه مات وهو رضيع. وقد عوّضت أسرته هذه الخسارة جزئياً في عام 1932، بميلاد الابنة، فيولانت.

وفي هذه الأثناء تملّك أنطونيو مزرعة في كوستيريشيا، بالقرب من بلدة فينشي، وبعض من الملكيات الريفية الأصغر : وقد وصل إنتاجها السنوي إلى 50 بوشلاً من القمح، وخمسة بواشل من الدخن، و26 برميلاً من النبيذ، وصفيحتين من الزيت. كما اقتنى أيضاً بضع قطع من الأراضي السكنية في فينشي، منها ما كان مسوّرأ وغير مسوّر. وفي 1427 كانت الأسرة تعيش بالفعل- ليس في إحدى ملكياتها ولكن في "بيت صغير في الريف"، يمتلكه رجل كان يدين لأنطونيو بالمال. وقد كانت هذه التسوية مريحة، حيث يتم سداد الدين عبر تقديم مسكن دون أجرة، وقد كان أنطونيو قادراً على ادعاء أنّه –عملياً- "sanza casa" أي بلا منزل- ولا غرو، فقد امتلأت الإقرارات الضريبية الإيطالية في عهدها الأول بأصوات الأشخاص الذي يحاولون أن يظهروا بمظهر أكثر فقراً مما هم عليه. بعد ست سنوات، وفي المسح العقاري لعام 1433، تم تسجيله وعائلته على أنهم يعيشون في فينشي، في "بيت صغير" ب"حديقة صغيرة"[[31]](#endnote-9)- وهذه التصغيرات تأتي مرة أخرى لفائدة عامل الضرائب.



خارطة تخطيطية بيد ليوناردو توضح واحداً من ملكيات العائلة بالقرب من فينشي

كان أنطونيو شخصاً جذاباً ومهماً، إذ أنّه كان عميد العائلة في معظم سنوات طفولة ليوناردو. وكان رجلاً متعلماً- لدى الحكم عليه من خطه- وقد اختار حياة الملّاك الريفيين على الضغوط والمزايا التي تنطوي عليها المهن الحكومية في فلورنسا. ويبدو أنّه على خلاف معاصره المحامي الفلورنسي بيرناردو مكافيلي، والد المؤلف الشهير، والذي أدار ظهره بالصورة ذاتها إلى سباق الجرذان مؤثراً متع الريف الأكثر هدوءاً.

وكان بيرناردو رجلاً علمياً: وهنالك شهادة عنه وهو يأخذ نسخة من تأريخ روم لليفي إلى مجلِّد الكتب، ويترك ثلاث قوارير من نبيذ فيرميليان وقارورة من الخل من كرْمه كوديعة.[[32]](#endnote-10) إنّه يمثّل طبقة معينة من الحياة الفكرية التوسكانية- الرجل الريفي المتعلم المحب للكتب- وربما كان هنالك شيء من هذا في أنطونيو دا فنشي. فخيار هذين الرجلين كان واحداً، هو حب الريف الذي يرتبط بخشونة العيش، أو يخال أنّه كذلك إذ قال نيكولو مكافيلي عن طفولته، بطريقته اللاذعة المعتادة، " لقد تعلمت حياة الكفاف قبل أن أتعلم الاستمتاع". [[33]](#endnote-11)

ولكان ليوناردو هو الآخر ليقدّر الزهد والبساطة في معيشته، وقد كان هذا التقدير بقية من تنشئته الريفية.

وها بندول الأسرة يتأرجح مرة أخرى، ويولد ابن أنطونيو البكر، بيرو، الذي أُخذ لعالم "كاتبي العرائض القضائية وكتّاب العدل" بلهفة. وقد كان في حيوية السير بيرو الأصغر استنساخاً لجده الذي يحمل اسمه، وسوف يرقى لمراكز مشابهة في مكانتها في الشؤون المالية الفلورنسية.

وبحلول 1446 كان قد غادر بلدة فينشي: إذ لم يشتمل سجلّ أنطونيو في تلك السنة اسمه ضمن مكفوليه. فربما كان على الأرجح قد تولى منصب الكتابة العدلية في السنة التالية، وفي السن التقليدية، الحادية والعشرين، ويعود أقدم مستند رسمي في حوزته إلى عام1448. بعد بضع سنوات كان يزاول مهنته في بيستويا، وربما كان يعيش مع أخته، فيولانت، والتي تزوجت واستقرت هناك الآن. كما يظهر أيضاً في بيزا، ولكنه سرعان ما يتبع درباً مطروقاً إلى فلورنسا، ويشرع في إرساء مهنته هناك. وشارته العدلية- تشبه كثيراً العلامة التجارية، وليست مختلفة كثيراً عن أداة الختم- تُرى في أحد العقود بتأريخ نوفمبر 1448. وهو مخطوط باليد، وفيه رسم سحابة بداخلها حرف P اللاتيني، وشىء ما يخرج من السحابة والذي يبدو إلى حدٍ ما مثل السيف وربما كشجرة مرسومة بطريقة عصرية.[[34]](#endnote-12) ويدخل في العقد آل روشيلاي، إحدى عائلات تجار فلورنسا البارزين، والتي سيكون لليوناردو معها بعض التعاملات لاحقاً.

وربما يعتبر المرء بيرو دافنشيا نموذجياً- طموحاً، مؤدباَ، ليس طيباً في كل أحواله- ولكنْ ذلك أكثر مدعاة للتأمل. ونزعة حب الريف في تكوين العائلة امتدت حتى فرانسسكو، وهو أصغر ابناء أنطونيو، والمولود في 1436. وكما هو حال أبيه، لم يكن لدى فرانسسكو أية طموحات عدلية: وقد كان أقرب ما لديه إلى عالم التجارة هو زراعة الحرير. ومرة أخرى مثل أبيه، يبدو أنه قد عاش طوال عمره في فينشي، يهتم بمزارع العائلة والكروم. وفي إقراره الضريبي لعام 1498 كتب بكل بساطة، " أنا في الريف دون فرصة في الوظيفة."[[35]](#endnote-13) وكان فرانسسكو في الخامسة عشرة من عمره عندما ولد ليوناردو: عمٌ صغير جداً، وشخصية مهمة في بداية نمو ليوناردو. لقد تم تدوين ذلك في أول نسخة من حيوات فازاري في وصف خاطيء لسير بيرو دا فينشي كعمٍ لليوناردو. وإنّه لمن الممكن أن يعكس هذا الخطأ الغريب (والذي تصحيحه على النحو الواجب في الطبعات اللاحقة) بعض المقولات الغامضة إلى حدٍ ما حول كون ليوناردو أقرب إلى عمه منه إلى أبيه[[36]](#endnote-14). وربما يكون من الصحيح جداً أنَّ بيرو كان أباً غائباً ومشغولاً ولا يتسم بالاهتمام الشديد. وأنّه من الصحيح بلا شك أنّه لم يترك أي شيء لليوناردو في وصيته: وقتها كان له الكثير من الأبناء الشرعيين، ولكن ألا يترك له شيئاً لم يكن بالأمر الهيّن بالتأكيد. أما العم فرانسسكو فقد مات – على النقيض- دون أن تكون له أية ذرية، وترك كل أملاكه لليوناردو- وهو إرث كان لأبناء بيرو الشرعيين عليه نزاع مرير.

كانت هذه هي العائلة التي ولد فيها ليوناردو، خليط من الأفراد المعقدين إلى حد ما، والذين كانت مراوغاتهم في الغالب ليست من النوع الذي يمكن التخلص منه، ولكنها أيضاً تعبر عن نفسها في شكل أكثر نظامية من تلك الجوانب المزدوجة للهوية الاجتماعية في عصر النهضة-المدينة والقرية، والحضري والرعوي، والفاعل والتأملي- هذه الصفات النسبية تناولها الكثير من الكُتَّاب، وبالفعل الرسامون في ذلك الوقت، كما كانوا يفعلون على الأقل منذ عهد الشاعر الروماني هوراس. إنّه لمن السهل ملاحظة انعكاس هذه الجوانب المزدوجة في حياة وعمل ليوناردو. فقد عاش معظم حياته بعد البلوغ في المدن، جزئياً فقط خارج الضرورة المهنية، بيد أنَّ هذا الحب الكامن للريف، وأشكاله وأجوائه، يتجلى من خلال جميع رسوماته وكتاباته.

وجينات دافنشي قابلة للتخطيط إلى حد ما. فنحن نتصور الخطوط العريضة لإرث أسرة ليوناردو، ونحن نلتقط شيئاً من البيئة الاجتماعية، والثقافية والمالية، والطبيعية بل حتى السيكولوجيا التي ولد فيها. ولكن هذا - بالطبع- لا يزيد عن نصف قصته الجينية. ومن الجانب الآخر- لأمه وأسلافها- فنحن لا نعرف شيئاً تقريباً. وفي قصة سنوات تشكيل شخصية ليوناردو لم تكن أمّه سوى منطقة للظل المعتم، بيد أنّه وكما هو الحال مع لوحاته، يجد المرء عينه تنجذب تجاه تلك المناطق الشهية من العتمة، كما لو أنَّ لديها سرَّاً ما لتكشف عنه.

**كاترينا**

"القلب لا يخفق، ولا الرئة تتنفس بينما الطفل في الرحم الممتليء بالماء، لأنّه إن كان سيتنفس فسيغرق في الحال. ولكن حياة الطفل تكون بتنفس الأم، وخفقان قلبها. "

المخطوطة التشريحية الجزء الثالث2، صفحة 11.

حلّ الربيع في فينشي، وامرأة شابة تتهيأ لولادة ابنها الأول. ما نعرفه عن أمّ ليوناردو في هذه الفترة من بدايات 1452 يمكن تلخيصه بإيجاز شديد، فاسمها كان كاترينا. وهي في حوالي الخامسة والعشرين من عمرها. وكانت تحمل طفل سير بيرو دا فينشي، ولكنّه لا يريد، أو لا يستطيع الزواج بها.

توصف كاترينا بشكل عام على أنها " فتاة فلّاحة" (contadina)، أو " خادمة" (servitore). وفي إحدى الروايات كانت هي ابنة قاطع الأخشاب في غريتو غيدي والتي كانت آنذاك منطقة غابات كثيفة بأشجار الصنوبر جنوب غرب فينشي. وهذه مجرد افتراضات: والأخير أكثر تنميقاً، ولكنه ليس بذي قيمة تأريخية. وكلها روايات مختلفة لافتراض أساسي وهو أنّ كاترينا فقيرة، وفتاة من طبقة أدنى، وأنّ هذا هو السبب في عدم قدرة بيرو على الزواج بها. وقد يكون هذا صحيحاً، ولكنه ليس السبب الوحيد الممكن لرفض بيرو لها. الشيء الآخر، والذي ربما انطوى على ضغط أكبر، هو أنّه كان مرتبطاً بالفعل. وقد تزوج بابنة أحد كُتَّاب العدل الفلورنسيين الأغنياء، التي تدعى البيرا في 1452- بعد ثماني سنوات على الأكثر من ولادة ليوناردو. وقد كانت عروسه في السادسة عشرة من عمرها. وعلى ما يبدو أنَّ الزواج والاشتراطات المالية التي رافقته، قد تم الترتيب لها مسبقاً. وربما كان رفض كاترينا الحبلى على ذلك مسألة عقد، في عالم دا فنشي العدلي هذا، كما أنّه وبالدرجة ذاتها مسألة طبقية. وقد تم مسح النظام القديم لتسجيل الأراضي بحثاً عن إشارة ما لها أو لأسرتها في بلدة فنشي، ولكن لم يتم العثور على أية كاترينا تشابهها. (وقد عرف أنَّ تأريخ ميلادها التقريبي 1427 من وثيقة لاحقة). غيابها الجلي عن نظام تسجيل الأراضي ببلدة فينشي كان يعتبر بمثابة بيان تواضع أصولها، بيد أنّه قد يبين ببساطة أنّها قد جاءت من مكان آخر.

وقد كانت كاترينا تلك كامرأة شابة فقيرة دون أرض أو مكانة اجتماعية تبدو معقولة للغاية، ولكن الحقيقة المثيرة للاستغراب أنّ السير القديمة لليوناردو التي تناولتها بالذكر لم تقل كثيراً أو قليلاً سوى عكس ذلك تماماً: "Era per madre nato di buon sangue" – "إنَّه قد ولد من أمٍّ ذات أصل كريم." كاتب هذا التعليق هو أنونيمو جاديانو- أو المجهول الجاديّ- يكتب في وقتٍ ما من عام 1540- مصدر جيد، إلا أنّه ليس بمعصوم. وقد كان هو أيضاً أول كاتب سيرة يقول إنّ ليوناردو كان ابناً غير شرعيِّ.[[37]](#endnote-15) ولم يذكر هذا الشيء ولا واحد من المصادر القديمة الأخرى- مثل بيلي، وجيوفو، وفازاري وغيرهم. (في ما يخص فازاري، الذي يعرف بالتأكيد المخطوطة الجاديّة، لابّد أنّه اختار ألا يذكرها.) وربما كان ما ذهب إليه انونيمو بخصوص "الأصول الكريمة" لكاترينا معقولاً، بيد أنّه قد يكون وبالدرجة نفسها زيادة منه إلى خلق ثقل موازن لوصمة عدم الشرعية.

ومهما كانت أصولها، فلابد أنّ الحمل بليوناردو كان ثمرة للحب: أي طفلٌ غير شرعي. ونحن لا نستطيع معرفة ما إذا كان الحب عابراً وجسدياً، أو كان بيرو قد "وقع بالفعل في غرام" كاترينا، ولكنّه اضطر إلى الزواج بأخرى. وفي صفحة ما من الرسومات التشريحية التي يعود تأريخها إلى حوالي 1507 كتب ليوناردو، " الرجل الذي ضاجع بعنف واضطراب سوف ينجب ابناءَ سريعي الانفعال وغير جديرين بالثقة: ولكن إن تمَّ الجماع بحب عظيم ورغبة من الجانبين سيصبح الطفل مفكراً عظيماً، وحاذقاً، ونشطاً ومحبوباً."[[38]](#endnote-16) فالفكرة تقليدية-فكرةالوغد إدموند في الملك ليرلشكسبير تشير إلى الشيء ذاته- ولكن ربما اعتقد ليوناردو أنّه ذو صلة بمفهومه هو. فإن صحّ ذلك، فربما يشير الأطفال سريعو الانفعال الذين كانوا نتاج الرابطة الخالية من الحب إلى إخوته الشرعيين غير الأشقاء والأصغر منه سناً بكثير، والذين دخلوا معه في نزاعات قضائية مريرة في السنة التي كتب فيها هذه الملاحظة.

وبعد سنة أو نحوها من ميلاد ليوناردو، ربما أقل من ذلك، تزوجت كاترينا- وليود المرء أن يقول إنّها قد زُوجت- برجل من السكان.

وكان يعرف باسم اكاتابريغا Accattabrighe، أو اكاتابريغيAccattabrighe ، وهو لقب يعني حرفياً " الشخص الذي يتسول[Accatta] الشجار [briga]، وبالتالي يعني " المشاغب" أو "المؤذي".[[39]](#endnote-17) وربما كان وصفاً شخصياً، أو ربما كان يدلّ على أنّه قد كان جندياً، كما كان أحد إخوته، وكما سوف يكون ابنه. لقد كان اكاتابريغا لقباً شائعاً بين المرتزقة- والقبطان الفلورنسي الشهير في وقته جاكوبو دا كاستيلفرانكو كان يدعى كذلك. وفي هذا السياق فهو يعني بشكل عام " الرجل القوي". اكاتابريغا سُميَ لأول مرة زوجاً لكاترينا من قبل المصدر العليم انطونيو دا فنشي. في إقراره الضريبي لعام 1457 أدرج أنطونيو ليوناردو الذي كان في الخامسة من عمره ضمن مكفوليه، ووصفه بأنّه: "ليوناردو، ابن المدعو سير بيرو، وُلدَ له بشكل غير شرعي وكاترينا التي هي الآن زوجةً لاكاتابريغا".[[40]](#endnote-18) الاسم الكامل لزوجها كان أنطونيو دي بيرو بوتي ديل فاكا. وفي وقت زواجه بكاترينا كان في حوالي الرابعة والعشرين من عمره- أصغر منها ببضع سنوات- وكان يدعى fornaciaio أي الفرّان. كما كان حارقَ كلسٍ، يعالج الأحجار المحلية لإنتاج المدافع الهاون، والفخار، والسماد العضوي. وقد كان فرنه في ميركاتالي، على طريق إمبولي على بعد أميال قليلة جنوبي فينشي؛ وقد استأجره من رهبان دير الشهيد سان بيير الفلورنسي. وتبين سجلات الدير أنّه قد استأجره ما بين 1449 و1453، وهو على الأرجح عام زواجه، وأنّه في 1469 قد استأجر من قبل سير بيرو دافنشي، ويجوز أنّه فعل ذلك إنابة عن أكاتابريغا. وفي يومنا هذا تقبع بناية صناعية صغيرة في ميركاتالي، على طريق إمبولي، وهو مكان أقرب إلى الطلل المهجور.

عملت عائلة اكاتبريغا آل بوتي على مدى أجيال في الأرض في كامبو زيبي، على تلة منخفضة فوق نهر فينشو، وعلى بعد مسافة قصيرة مشياً غرب فينشي، في أبرشية سان بانتاليوني. وقد كانوا يملكون أرضهم، وقد كانوا بذلك أرفع من المزارعين المستأجرين، ولكنهم عاشوا حياة أقرب إلى الكفاف، ويرى المرء في السجل العقاري أنَّ قوس ثروة العائلة كان يتحرك إلى الأسفل طوال القرن الخامس عشر.

وهنا جاءت كاترينا إلى الحياة مع زوجها، ربما بمهر دُفع من قبل دا فينشي، وهنا أقامت لعدة عقود بعد ذلك. أما مجيء الطفل ليوناردو معها فشيء غير مستبعد ولكنه ليس مؤكد. وفي مسح 1457 كان مدرجاً كعضو في أسرة دا فنشي، ولكن كان لهذا الشيء بعد مالي- فهو يساوي 200 فلورين كفمٍ ذي خصم ضريبي- وقد لا يعكس واقع الحال. والاحتمال- يقول الأسقف بيركيلي، هو أعظم دليل في الحياة، بيد أنَّ هذا ليس في كل الأحوال قاعدة عامة مناسبة لكاتب السيرة. اعتقد أنَّ الاحتمالية تخبرنا بشكل إجباري أنّ ليوناردو في سنوات طفولته الأولى قد أمضى كثيراً من وقته في كامبو زيبي، في كنف أمّه، وأنَّ هذه المستعمرة من البيوت المتواضعة قليلاً على طول سطح الحافة هي على نفس الدرجة مشهد طفولته مثلها مثل فينشي ذاتها، أو أنشيانو الذي هو أكثر تقليدية رغم ضعفه. كانت حياة سير بيرو في فلورنسا، مع زوجته الجديدة، ابنة كاتب العدل البيرا دي جيوفاني امادوري. إنّها زوجة أب ليوناردو في المدينة، مثلما هو اكاتابريغا زوج أمّه الريفي. كانت الخطوط العاطفية لطفولته معقدة بالفعل. وحوالي عام 1454 عندما كان ليوناردو في الثانية من عمره، أنجبت كاترينا ابنة. وقد عمّدت الابنة باسم بيرا، الشيء الذي تسببت في انفعالات غير ضرورية. رجع صدى محروم من الحب للسير بيرو؟ على الأرجح لا، فالبنت تمت تسميتها بشكل تقليدي بما يكفي، لتحمل اسم والدة اكاتبريغا، والتي تظهر في السجلات الضريبية باسم "مونا بييرا".[[41]](#endnote-19) وفي عام 1457 ولدت ابنة ثانية، هي ماريا. وقد تم أخذ صورة للعائلة في الإقرار الضريبي بتأريخ 15 أكتوبر 1459: أكاتابريغا، و"زوجته مونا كاترينا"؛ وبيرا ذات السنوات الخمس، وماريا ذات السنتين. وهم يقيمون معاً في كامبو زيبي مع والد أكاتابريغا بيرو، وزوجة أبيه، أنتونيا، وأخيه الأكبر جاكوبو، وزوجة أخيه، فيوري، وابناء وبنات أخيه، ليزا وسيمون والطفل ميشيل. ويقيم البيت بعشر فلورينات، وأرضهم بستين فلوريناً. الأرض مزروع بعضها والبعض الآخر يترك بوراً، وتنتج خمسة جوالات من الحبوب في السنة، وكَرْمُهم ينتج أربعة براميل من النبيذ. هذه الأرقام تضعهم في مستوىً اقتصادي أقل من مستوى عائلة دا فنشي.

وقد أتبع الأطفال بثلاثة آخرين بتعاقب سريع: ليزابيتا، وفرانسسكو، وساندرا. وبحلول عام 1463، سنة ميلاد ساندرا، تكون كاترينا قد أنجبت ستة أطفال في أحد عشر عام، قد تم تعميد الخمسة الشرعيين منهم دون شك في كنيسة أبرشية سان بانتاليوني الصغيرة، على الضفة الأخرى من نهر كامبو زيبي، وقد تهدمت اليوم ولم تعد تُستخدم كثيراً ماعدا من قبل الحمام الذي يخدش جيئة وذهاباً سقف الرواق ذي الأعمدة الحجرية. وقد ولد ابن كاترينا الشرعي الوحيد في 1461، ولم يعش طويلاً، فانضم إلى الجيش، وقتل في بيزا بطلقة من بندقية قاربٍ- قذيفة مدفعية- في الثلاثين من عمره تقريباً.[[42]](#endnote-20)

ونحن نلمح اكاتابريغا ربما يحقق لقبه، في يوم من أواخر أيام صيف عام 1470. وهو يستمتع بيوم في الهواء الطلق في ماسا بيسكاتوريا، جنوباً في البادول، الهور الممتد بين جبل ألبانو والهضاب البيزية ناحية الغرب. إنّها عطلة دينية- لميلاد السيدة العذراء، 8 سبتمبر- ولكن أفسدت احتفالات القرية بسبب شجار أو شغب (كانت [tumultu]هي المفردة المستخدمة) وكان أكاتابريغا ضمن هؤلاء الذين استدعوا كشهود في استجواب قضائي بعد بضعة أسابيع. وقد كان رفيقه في ذلك اليوم شخص يدعى جيوفاني غانغالاندي، وقد وصف بأنّه طحّان- يملك أو يعمل في معصرة زيتون- في انشيانو. ومرة أخرى ندرك صغر عالم آل فينشي.

وقد بدأ زواج كاترينا بانطونيو بوتي، والذي يعرف أيضاً باكاتابريغا، كزواج راحةٍ- الراحة السيدية لآل دافنشي، والذين مثلت كاترينا بالنسبة لهم مصدراً للحرج الاجتماعي، والراحة الأشد إلحاحاً على كاترينا نفسها امرأة ساقطة ومنبوذة في حالٍ هي مدعاة للشقاء بالنسبة للبعض. كان هنالك على الأرجح بعض التحفيز المالي لاكاتابريغا ليقبل بها، وربما كان الحافز الأكثر ضبابية هو ارتباط من نوعٍ ما بآل دافنشي الأثرياء. واستمر أكاتابريغا في الظهور في تعاملات العائلة التجارية الصغرى. وفي 1472، في فينشي، شهد على عقد أرض لبيرو وفرانسسكو دا فينشي؛ وبعد سنوات قليلة كان في فلورنسا، يشهد على وصية صادق عليها سير بيرو. وبالمقابل اضطلع فرانسسكو دا فنشي بدور الشاهد - في أغسطس 1480- عندما جاء اكاتابريغا ليبيع أرضاً، قطعة صغيرة تدعى كافاغو، متاخمة لأراضي كنيسة سان بانتاليوني، وقد كان المشترون هم عائلة آل ريدولفي، الذين ابتلعوا جزءاً كبيراً من أرض آل بوتي على مدى السنين. ولكن إن كان الزواج قد ابتدأ مريحاً، تمرين في حل المشاكل الفينشية، فهو على الأقل كان طويلاً ومثمراً، وفي الإحصاء العقاري لعام 1487 وجدنا أنَّ اكاتابريغا وكاترينا ما زالا معاً، بأربعة من ابنائهما في السكن (ماريا قد تزوجت أو تعيش في مكان آخر أو ربما توفيت)، " مونا كاترينا" مدرجة في عمر الستين: الدليل الوحيد الموثق لتأريخ ميلادها. وقد كانت ملكية كامبو زيبي قد تم تقسيمها بين اكاتابريغا وأخيه، وقيَّماها على أنّها " نصف بيت" يساوي 6 فلورينات، ومن الأرض فقط ما فوق الهكتارين ونصف.

نحن لا نعرف الكثير عن زوج أمّ ليوناردو، أكاتابريغا، الحضور المرتقب في حياة الطفل الأولى- ربما أكثر من أبيه الحقيقي وجدّه. وما نعرفه يضفي نكهة من الفقر الريفية، والعمل اليدوي، لعنف الرجل القوي- ولمحات، ربما للبيئة التي تنتظر هذا الطفل غير الشرعي إن لم يكن همه الشاغل هو الهروب منها.

توفي اكاتابريغا في 1490 تقريباً، وفي أوائل الستينيات من عمره، والذي تبقت بعده مغامرة واحدة أخيرة في حياة كاترينا، بيد أنّ هذا يأتي في فصل لاحق.

**"أولى ذكرياتي.."**

لم تكن أولى ذكريات ليوناردو زعماً عن أمّه أو أبيه، أو أي شخص آخر. إنّها كانت لطائر. وبعد عقود عدة، في أوائل الخمسينيات من عمره، كان يكتب بعض الملاحظات حول تحليق الطيور- موضوعه الدائم الشهير، وبشكل خاص أنماط تحليق طائر الحدأة الحمراء متشعب الذيل (الاسم العلمي Milvus vulgaris)، وعندما هيّج شيءٌ ما ذكراه، كتب في أعلى الورقة الملاحظة المقتضبة التالية:

يبدو أن الكتابة بهذا التفصيل حول الحدأ هي قدري، فبما أنّ تلك كانت أول ذكريات طفولتي، يخال لي أنني عندما كنت في مهدي، أنّه جاءت إليَّ حدأة، وفتحت فمي بذيلها، وضربتني به باطن شفتيّ عدة مرات [[43]](#endnote-21).

لقد كان هنالك نقاش طويل حول ما إذا كانت هذه المقالة الوجيزة هي من ذكرياته حقاً، أو استحضار ذكرى كما يسميها ليوناردو [ricordazione]، أم كانت مجرد تهيؤات. وإن كان قد خيّل إليه ذلك، فهنالك المزيد من النقاش بعد- على الأقل في الجناح النفسي لدراسة ليوناردو- في ما يتعلق بذلك الجانب من حياته الذي يُعنى بهذه المسألة.

هل هي حقاً من طفولته: حلم قديم، أو كابوس ينبض بالحيوية، للحد الذي يجعله يبدو الآن كذكرى حقيقية؟ أم هي خيال شخص كبير والذي تم "إسقاطه" في الماضي على فترة الطفولة، ولكن ماهو الشيء الذي يربطه أكثر إلى كاتب الملاحظة- ليوناردو في منتصف عمره من عام 1505 ميلادي، منه إلى الطفل الذي ما زال في مهده؟

لقد كان مشهد طيور الحدأة شائعاً عند صعود جبل البانو المشرف على بلدة فينشي. وقد ترى إحداها في يومنا هذا إن كنت محظوظاً. فالعين لا تخطئها بذيلها المتشعب وجناحها المفرود الواسع المحدّب الذي يضفي عليها شيئاً من الأناقة، والألوان الزعفرانية التي يلمع بين طياتها ضوء السماء في ريشها عند أطراف الأجنحة والذيل. وقد استوحت الطائرة الورقية التي صنعها الإنسان الإنجليزي من تقليد طيرانها وحركتها(الحدأة Kite)، بينما في إيطاليا يدعونها نسراً [aquilone]. والحدأة من بين جميع الجوارح هي الأكثر تكيفاً مع المجتمع البشري: فمنها الزبّالة والرفقاء في رحلات الصيد. وقد شهد شكسبير على وجودها في لندن في عهد الملكة اليزابيث، ويمكن رؤيتها الآن في القرى والمدن الصغيرة في جميع أرجاء العالم الثالث. وقد عرفت في أوساط القوات البريطانية في الهند بالصقور الزبّالة (Shite-Hawks). ووفقاً لصياد الصقور البريطاني جيميماه باري-جونز، فإنّ الحدأ " تستغل إمكانية الالتقاط متى ما سنحت الفرصة" وكذلك معروف عنها عادتها في الانقضاض من علٍ وسرقة الطعام من الأطباق"[[44]](#endnote-22) إذن التعليق الأخير هذا يبين إمكانية أن تكون هنالك تجربة حقيقية وراء هذه الذكرى من طفولة ليوناردو. لقد "انقضّت" أو هبطت حدأة جائعة تبحث عن لقمة تقتات بها، فروّعت الصغير في مهده. بيد أنَّ- الشيء الغريب واللافت في القصة- الطائر أقحم ذيله في فمه، وضربه أو نقر على شفاهه به (بحسب التهجئة العتيقة لليوناردو [percuotesse]: الفكرة الأساسية هي للطرق [percussion]- واحتمال حدوثها أقل، ولذلك فهي عنصر خيالي، وإسهاب في سرد الذكرى مصدره العقل الباطن. وتشجع الكلمات التي استخدمها ليوناردو بنفسه على فكرة وجود العنصر الخيالي. بيد أنّه سمى الحادثة ذكرى، إذ أنّ لها سمة مبهمة، وهي التي تعكس الحيرة التي تعتري المرء حيال الذكريات الأولى والمدى الذي تتشكل عنده أكثر من التذكّر الواقعي. وذكراه الأقدم كانت قد "بدا" له أنَّ حدأة هبطت. هنالك تجريب. فهو يستعيد إحاطته بشيء ما قوي في ذهنه ولكنّ ليس على درجة كافية من الوضوح في عقله. فهو يعتقد أنّها حدثت، ولكن ربما لم تحدث. لقد استخدم الكلمة "يبدو" بالفعل في أول الجملة: " لأنّ قدري على ما يبدو" أن أدرس الحدأ. فالمفردة "قدر" هي الأخرى مثيرة للاهتمام. لأنّها تشير في هذا السياق إلى ما يمكن أن يعتبر إلزاماً ما أو عهداً. فهو يقول إنّ شيئاً ما يدفعه للعودة باستمرار إلى هذا الطائر، وأن يستمر في الكتابة عنه على وجه التحديد.

"القدر" يعني أنّ هذا شيء غير الإرادة الواعية، وأنّ هنالك عملية ما تتم في الخفاء.

فمن جهة ما يرتبط شأن الحدأ لدى ليوناردو بشكل دقيق باهتمامه المشهور بفكرة طيران البشر في السنوات القليلة قبل وبعد 1505. وكانت المخطوطة الصغرى " حول طيران الطيور"، الآن في تورين، قد كتبت في ذلك الوقت. وهي تتضمن تصريحاً شهيراً: "الطائر العملاق سوف ينطلق في أولى رحلاته على ظهر تشيشرو العظيم"، ليعبيء الكون دهشةً، وتفيض شهرته على سجلّات العالم، ويأتي بالمجد الأبدي إلى العش حيث وُلد."[[45]](#endnote-23) والفهم العام المرجّح لهذا هو أنّ ليوناردو كان يخطط لرحلة طيران تجريبية لآلة الطيران خاصته أو "الطائر العملاق" من قمة جبل تشيشيري، بالقرب من فيزولي، جنوبي فلورنسا بالضبط. وتبين بعض السطور المدونة على الصفحة ذاتها من المخطوطة وجوده بالقرب من فيزولي في مارس 1505.[[46]](#endnote-24) عليه فإنّ ذكرى الحدأة تخطر على البال في وقت كان فيه مشغول الفكر للغاية بإمكانية طيران الإنسان، وأصبحت إلى حدٍ ما منبعاً ذاتياً لذلك الاستغراق. حطت عليه الحدأة وأرّتْه "قدره" بينما كان ما يزال في مهده.



**طيور محلِّقة، من مخطوطة تورين لسنة 1505 للميلاد**

الدراسة السيكولوجية الأولى لفانتازيا ليوناردو كانت من قبل فرويد:[Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci] "ذكرى من طفولة ليوناردو دا فينشي"، ونشرت عام 1910. يحلل فرويد القصة بشكل أساسي كما لو أنّها كانت حلماً، بمعناها في اللاوعي ورموز الذكريات المخزونة فيه. ومفتاحها، كما يعتقد، هو علاقة الطفل ليوناردو مع أمّه- بعض ما يقوله حول هذا الموضوع لا يُعتد به لأنّه يحتج بوجود روابط مع الأمّ على أساس العلاقات الرمزية للعُقاب (فهو يستخدم الترجمة الألمانية غير السليمة لملاحظة ليوناردو، والتي تسببت في ترجمة اسم الطائر بشكل خاطيء إلى Geier، بمعنى العقاب)[[47]](#endnote-25). ويجب ترك ملاحقه المدروسة في رمزية العُقاب المصرية، هي وغيرها مما يبدو لكاتب السيرة فرويدياً على وجه التحديد أو الإسهاب. ولكن الفكرة الأساسية - بأنّ حلم أو وهم ليوناردو هذا، وتحديداً في مهده، مرتبط بمشاعره حيال أمّه- لا تخلو من رؤية تحليلية نفسية سليمة على ما يبدو.

ووفقاً لفرويد، فإنّ الحدأة التي تضع ذيلها في فم طفل هي ذكرى مدفونة للإرضاع من الثدي: " ما يستتر وراء الذكرى هو بالكاد استحضار لذكرى الرضاعة- أو إرضاعه- من ثدي أمه، مشهد للجمال الإنساني الذي تعهد هو- مثل العديد من الفنانين- بتصويره بفرشاته." (فرويد يشير هنا إلى الليتا مادونا، رُسِمت في ميلانو في أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر). والرضاعة من الثدي هي "أول مصدر للمتعة في حياتنا"، وهي ذات انطباع يدوم " نقشه في الوجدان لا ينمحى".[[48]](#endnote-26) ولكن فكرة أنَّ ذيل الحدأة هذا يمثل حلمة ثدي الأمّ قد لا يأخذنا إلى نقطة أبعد، لأنّ الفانتازيا ليست صورة فقط، ولا حتى بشكل أساسي، للأمان الطفولي. فالشعور بها مختلف جداً. لأنّ سلوك الطائر على ما يبدو أصبح مهدداً، وهجومياً، وضارباً. ويمكن أن نفهم من هذا أنَّ مشاعر ليوناردو حيال أمّه كانت هي نفسها متناقضة، إلى حد أنْ يتم التعبير عن خوف رفضها وعدائيتها بهذه الصورة الممعنة في الاضطهاد. ويستحضر المرء ميلاد أول طفلة لكاترينا عام 1454، عندما كان ليوناردو في عامه الثاني: وهو عمر يكون فيه الطفل عرضة للشعور بأنَّ مقدم طفل جديد لهو بمثابة كارثة زوال عاطفة الأمومة. وبالتالي فإنَّ – وهذا اتجاه أكثر فرويدية- الجانب المزعج من ذيل الحدأة هو قضيبي، يرمز لتهديد منافسة الأب.

يطبِّق فرويد هذه المفاهيم على ما أحاط به علماً من نشأة ليوناردو، والذي لم يكن في 1910 بقدر ما نعرف اليوم، بيد أنّ الخطوط العريضة كانت واضحة بشكل كافٍ من الإقرارات الضريبية لأنطونيو دا فينشي ذي المعارف الواسعة، والتي تم نشرها قبل ذلك بسنوات قليلة. يقول فرويد عن الفانتازيا " يبدو أنها تخبرنا" أنَّ ليوناردو "لم يمض السنوات الأولى الحرجة من حياته بجانب والده وزوجته، ولكن مع أمّه الحقيقية الفقيرة المنبوذة." وفي هذا الطور الحرج من الطفولة، " تصبح انطباعات بعينها راسخة، وتتشكل أساليب الاستجابة للعالم الخارجي،" والشيء الذي كان قد تشكّل هنا بالتحديد هو عدم الارتباط بالوالد. كان سير بيرو غائباً عن البيت، خارج الدائرة العاطفية للعلاقة بين الأم والطفل. ولكنّه أيضاً يمثل تهديداً لها، وعقبة محتملة. لذلك فإنّ فانتازيا الحدأة تشير إلى توتر مبكر بين راحة الأم وتهديد الوالد، في تهيئة للمشهد لتوترات لاحقة: " ليس لمن يرغب في أمّه كطفل مهرب من الرغبة في وضع نفسه في مكان أبيه، قد يعجز عن التماهي معه بنفسه في خياله، وأن يجعل من خلافته –بعده- مهمة حياته لاحقاً." [[49]](#endnote-27) وأنّه ربما كان لوفاة والد ليوناردو في 1504- ليس ببعيد من الوقت التقريبي لكتابة الملاحظة حول الحدأة- شيء من الأهمية بالخصوص.

يقول نقاد تحليل فرويد أن هذا وضع أكوامٍ من علم النفس الممعن في التخمين على أساس هشٍ من تأريخ ممعنٍ في التخمين، وهم على حقّ، ولكنّه يملك ما يتمسك به. وعن مسألة طفولة ليوناردو فلا نملك نحن إلا النذر اليسير من المعرفة، وتخمينات الدكتور فرويد تبدو لي جديرة بالاعتبار.

وهنالك قطعة أخرى من الكتابة حول الحدأ بقلم ليوناردو، ولكن من الواضح أنّها لم تكن معروفة لدى فرويد، والتي تقود إلى منطقة من النوع ذاته. وفي هذا يستشهد ليوناردو بارتباط فلوكلوري للحدأة مع الحسد أو الغيرة invidia: يقرأ المرء عن الحدأة التي عندما ترى صغارها في العش قد أصبحت سمينة جداً، فهي تنقر على أضلاعها حسداً وتأبى أن تطعمها."[[50]](#endnote-28) هذه من "كتاب الحيوان"، لليوناردو، وهو مجموعة من المقولات والقصص الرمزية عن الحيوانات، مكتوبة في دفتر صغير كان يستخدمه في ميلانو في منتصف تسعينيات القرن الخامس عشر. وعليه فهي قبل بضع سنوات من كتابة "ذكرى" الحدأة. وهي أصداء لقطعة من منوعات شائعة، Fiore di virtu زهرة الفضيلة، بقلم الأخ من القرن الثالث عشر تومازو غوزاديني- وهو كتاب يُعرف عن ليوناردو تأليفه. وبينما ليس له أهمية العلاقة الشخصية التي تغذّي الذكرى الأكثر شهرة، فيبدو أنّه يرتبط بها بشكل مثير للاهتمام. ولدينا هنا أيضاً علاقة بين الحدأة وطفل (في هذه الحالة صغارها هي). السمة الرئيسية للمقالة هي انسحاب الحبّ الوالديّ. وهو الشخص المفترض به توفير الراحة والرعاية- الطائر في العش يطعم صغاره- أصبحت صورة للعدائية المؤلمة: الحدأة "تنقر" الطفل بمنقارها، كما هي في الذكرى "تضرب" الطفل بذيلها. مرة أخرى قد يأخذ المرء هذا إما كخوف من تحوّل الأمّ من مقدمٍة للغذاء إلى مدمّرة (" quod me nutrit me destruit' في وسم رمزي قديم)، أو مثل خوف الوالد باعتباره منافساً عدائيأ على حبِّ أمِّه. مرة أخرى تقود الحدأة إلى منطقة من مخاوف وانفعالات الطفولة.[[51]](#endnote-29)

والقطعة الأخرى التي كانت لتتقاطع دون شك مع فرويد تقع في واحدة من مجموعات النبوءة لليوناردو- تلك الألغاز واللعب بالكلمات منظومة بطرافة في أسلوب نبويّ. وتميل هذه العبارات إلى التعبير عن معانٍ غير متوقعة تتجاوز في مداها حلول الألغاز. ومن الأمثلة النبوءة التي تقول، " سوف يرفع الريش الرجال- كما تفعل الأطيار- إلى السماء." والإجابة المذكورة هي "ريشات الأقلام"، والتي تكتب كلمات تسمو بقارئها، ولكن على ما يبدو أنّ الإجابة المستترة هي "طيران الإنسان". وبشكل مماثل " سوف تسند المخلوقات الطائرة الإنسان بريشها" (الإجابة "أسرّة الريش").[[52]](#endnote-30)

والأكثر سحراً من بينها هي النبوءة التي إجابتها ببساطة "الحلم"، والتي هي بالتأكيد ليست سوى قصة عن أحلام ليوناردو المزعجة ذاتها.

" سيبدو للرجال أنهم يرون حالات تدمير مجهولة في السماء. وسيبدو أنّهم يحلّقون في السماء، ومن ثمّ يهربون في رعب من ألسنة اللهب التي تنصبٌّ عليهم من هناك. وسوف يسمعون كل أنواع الحيوانات التي تتحدث في لغات بشرية. وستنزلق أجسادهم في لحظة إلى عدة أجزاء من العالم دون أدنى حركة. وفي وسط الظلام سوف يرون أكثر العظائم روعةً. يا أعجوبة النوع الإنساني، أي جنون دعاك لفعل هذا؟ سوف تتحدث مع الحيوانات من كل نوع، وسوف تتحدث إليك هي بلغات الإنسان. سوف ترى نفسك تسقط من أعلى القمم دون أن تؤذي نفسك. وسوف تجرفك السيول معها فتمتزج بتيارها الخاطف...

والسطر التالي أصبح مبهماً بسبب تمزُّق الورقة. ويظهر منها "Usera[i] car[…]n madre e sorell [… ]'. وقد خمّن كارلو بيدريتي الجملة كالتالي: [Userai carnalmente con madre e sorelle] – " سوف تضاجع أمّك وأخواتك". وهو يقارن العبارة في كتاب الحيوان، الجزء الخاص بشهوانية الجمل: " Se usasse continuo con la madre e sorelle mai le tocca.."".[[53]](#endnote-31) عليه فإنّ أحلام " الطيران في السماء" و"التحدث مع الحيوانات" هذه تمتزج بشكل غريب مع فانتازيا علاقات سفاح الأقارب مع الأمّ. ومرة أخرى نجد أنفسنا في المنطقة ذاتها التي حدّد فرويد معالمها في تحليله لفانتازيا الحدأة.

ويمكن استشفاف هذه اللمحات السيكولوجية بجلاء في واحدة من أكثر لوحات ليوناردو غموضاً- ليدا والبجعة (اللوحة رقم29). وقد فقدت اللوحة، ولكن يمكن إعادة تشكيلها جزئياً من الرسوم التخطيطية الأولية لليوناردو، ومن النُسخ بالحجم الطبيعي التي رسمها تلاميذه أو أتباعه.

وتعود أقدم رسوماته التخطيطية المعروفة إلى تأريخ 1504 أو 1505، وتتزامن بدقة مع الملاحظة المذكورة حول الحدأة. والطابع العام للوحة مقتبس من الأسطورة الكلاسيكية. جوبيتر أو زيوس في علاقة حبّ مع الأميرة الاسبارطية ليدا، ليتجسد في هيئة بجعة، وأغواها لتحمل، ومن زواجهما يولد- أو، في اللوحات، يفقس البيض حرفياً دون مبالغة- زوجين من التوائم: كاستور وبولوكس، وهيلين وكلايتيمنيسترا. هذا الطائر، الأمّ، والأطفال أنصاف الطيور الذين فقسوا بطريقة غريبة من بيوضهم في مقدمة اللوحة- يبدو أنّه يعود مرة أخرى إلى حافة فانتازيا الحدأة. ومثل تلك الفانتازيا ترتبط اللوحة بوضوح باستغراق فكر ليوناردو بالطيران وفي هذه المرة" "تشيشيرو" مثل جبل تشيشيري، الذي خطط ليوناردو ليطلق منه "طائره العملاق" أو آلته الطائرة في عام 1505 للميلاد- يعني " البجعة" في اللهجة الفلورنسية.

وتضيف لوحة أخرى هي العذراء والطفل مع القديسة حنَّة في اللوفر تذييلاً عجيباً لقصة الحدأة هذه. فاللوحة تأتي متأخرة، في عام 1510، ولكنّ كانت هنالك نسخة منها موجودة- على هيئة كارتون تمهيدي بالحجم الطبيعي- منذ عام 1501، وعليه فهي الأخرى تنتمي بشكل عام إلى فترة أوائل خمسينيات ليوناردو. ومن الواضح أنَّ اللوحة تتناول موضوع الأمومة. فالقديسة حنّة هي والدة مريم، بيد إنّه كثيراً ما لوحظ أنّ تصوير ليوناردو لها يجعلها تبدو في عمر مماثل لعمر مريم، وبالتالي تبدو انعكاساً للعلاقات المتشابكة لطفولة ليوناردو، بثلاثيتها كاترينا، والبيرا ولوشيا- الأم، وزوجة الأب، والجدّة. وربما قد سُويّت المسألة هناك، لأن الاكتشاف العجيب لأحد الأتباع الفرويديين، أوسكار فيستر، للطائر الخفي الكامن في طيات ثوب العذراء أو عباءتها. وقد كان هذا في عام 1913، وفيستر- متبعاً الزلة الفرويدية الأصلية- يدعو هذا الطائر- عُقاباً، ولكن هذا ليس بالأمر المهم. "الطائر" يظهر بوضوح أكبر عندما تقلب اللوحة على جانبها. وحالما يتم قلبها يبدو واضحاً هناك، ولكن (مثل ذكريات الطفولة الراسخة تلك) هل هو موجود فعلاً؟ فهذا هو ما رآه فيستر: " على طول القماش الأزرق، والذي يظهر حول ردف المرأة في المقدمة[ التي هي مريم]، والذي يمتد في اتجاه حِجرها وركبتها اليمنى، يستطيع المرء أن يرى رأس العقاب المميز للغاية، وعنقه، والمنحنى الحاد حيث يبدأ جسده." ولقد تعرّف على جناح الطائر باتباع طول القماش حيث يمتد إلى أسفل حتى قدم مريم. "يمتد جزء آخر من القماش "باتجاه الأعلى ويستقر في كتفها وعلى الطفل"، وهنا يرى فيستر"الذيل الممتد" للطائر، ويكمل قائلاً: " مشعاً خطوطاً تمثّل خط الريش". و الشيء الأعجب – " بالضبط كما في حلم طفولة ليوناردو الخيالي"- الذيل "يقود إلى فم الطفل، مشيراً إلى ليوناردو نفسه.[[54]](#endnote-32)



أطفال الطائر، جزئية من لوحة ليدا والبجعة -أوفيزي.

وهنالك ثلاثة تفسيرات محتملة لهذه "الأحجية المصورة"، كما وصفها فيسترPfister. الأول هو أنَّ ليوناردو قد وضع طائراً عن قصد. والثاني أنّه قد أسقط شكل الطائر قسراً في هذا التأمّل في موضوع الأمومة. والثالث هو أنّ الطائر ليس سوى مجموعة من الخطوط والظلال اجتمعت على هذا الشكل بالصدفة، وليس لديه أي أهمية أكثر من كونه ضرباً من طباعة المنسوجات- وهي مهارة تلوين تعززها موهبة قد كان ليوناردو يعمل على صقلها على مدى ثلاثين سنة. أما الإجابة الأكثر أماناً فهي الإجابة الأخيرة- إن كان الأمان هو ما ينشد المرء.



**طائر خفي تعرّف عليه أوسكار فيستر في لوحة العذراء والطفل مع القديسة حنّة باللوفر**

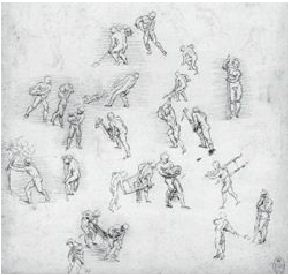
وتعاوده بهذه الأساليب أصداء هاته الذكرى الأولى- لطائر "أتاه" في مهده- عبر السنين، تتشابك مع مشاعر حب الأمّ والفقد، وبالطموح الزاخر لرحلة آلية، كما لو أنّه بذلك يتقابل مرة أخرى مع ذلك الزائر السماوي الذي يذكر نصفه ويتخيل النصف الآخر.

**في الطاحون**

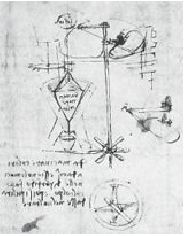
ثمة منزل حجري كبير على حدود فينشي تماماً، على الجانب الأيمن من الطريق المتجه شمالاً إلى بيستوي، يدعى مولينو ديلا دوتشا وهو الآن منزل خاص، ولكنّه كان ما يزال إلى عهد قريب معصرة زيتون عليها عبارة" Molino della Doccia di Vinci". وقد تم تحرير هذا في حوالي 1504 أو 1505، كماهو مفترض في زيارة عودة إلى الوطن.[[55]](#endnote-33) وهو يعود إلى الحقبة الزمنية ذاتها التي كتبت فيها الملاحظة حول الحدأة، وربما هي الأخرى لا تخلو من محفزٍ للتذكّر. وبالوقوف هنالك لدى الطاحونة ديلا دوشّا تحيط به مناظر وروائح طفولته.

كان ليوناردو صبياً ريفياً. وقد نشأ، إن تحدثنا بشكل عام- على المزرعة- سواءً أكان في حصة زوج أمّه الصغيرة في كامبو زيبي أو في عقارات جده المتوسطة حول فينشي- ولقد كان غارقاً من سنوات عمره الأولى في عالمٍ من الإنتاج الزراعي: من حرث وحفر وزراعة، وحصاد لبساتين وحقول الحبوب، والكروم وحدائق الزيتون. كان زيت الزيتون هو المنتج الشهير والنموذجي لريف هضبة إقليم التوسكان أكثر من النبيذ حتى. بجانب المزايا الطبخية، كان الزيت يستخدم كوقود للمصابيح، وكزيت تشحيم، وكدواء أو مرهم، وللعديد من الأغراض العملية الأخرى. وكان حصاد الزيتون في فينشي وآلاف الأماكن الشبيهة مناسبة يشارك فيها المجتمع بكامله، وما زالت لها مكانة خاصة في الحياة القروية بإقليم التوسكان. وتقول أغنية ريفية قديمة أنَّ الزيتون يصبح جاهزاً للقطاف بحلول أول اكتوبر- 'Per Santa Reparata[8 October] l'oliva e oliata' – ولكن في الحقيقة إنَّ الحصاد مناسبة تمتد إلى أسابيع عديدة بين شهري أكتوبر وأوائل ديسمبر. ويتم إسقاط الثمار بعصي طويلة، من جذع عشب قنا القيصوب، والذي ينمو بوفرة على طول الأنهار. وتحتوي إحدى "نبوءات" ليوناردو على صورة لقطاف الزيتون:" هنالك سوف ينسكب من صوب السماء ذلك الذي يعطينا غذاءً وضياء." فالإجابة لهذه الأحجية هي "الزيتون المتساقط من أشجار الزيتون".[[56]](#endnote-34) وقد جُمع في السلال، وأُخذت الثمرة إلى مطاحن الزيتون مثل مولينو ديلا دوتشا ليتم طحنها وعصرها. اليوم تتجه مطاحن الزيتون إلى استخدام الطاقة الكهربائية أكثر من المائية أو الحيونات، ولكن البعض ما زال يستخدم النظام الأوَّلي للطحن الحجري والعصر بعزم اللي الذي كان يُستخدم في حياة ليوناردو. والهواء الفلورنسي المعطر الندي، والأرض الزلقة، وجرار الزيت المخضر الغامق، الزيت البكر المقدّر، جميعها ظلت كما هي، لم تتغير.

وبجانب رسم ليوناردو التخطيطي لعصر الزيتون في مولينو ديلا دوتشا، والتي كانت مصدر إلهامه بكل وضوح، توجد آلية أكثر تعقيداً وهي التي أوضحها بالعبارة : [Da macinare colon ad acqua] – أي " لطحن الألوان مائياً". هذا يذكرنا بأنَّ الرسام هو الآخر كان يعالج ثمار ومنتجات الأرض. فالألوان التي استخدمها تأتي من النباتات، واللحاء، والتراب والمعادن، والتي تعيّن طحنها وسحقها لتحويلها إلى صبغة مطحونة جاهزة للاستخدام. فهنالك إشارات متكررة إلى عمّال المرسم الذين يقومون بمهمة طحن الألوان"، باستخدام المدق والهون اليدوي. فالآلة التي نُفذ لها الرسم التخطيطي على هذه الورقة تم تصميمها لميكنة هذه المهمة. [[57]](#endnote-35)



**عمل زراعي، من ورقة رسم تعود للفترة 1506-1508**



**ماكينة لطحن الألوان مستوحاة من معصرة زيتون فينشي**

وهنالك رابط بين معالجة الزيتون في معصرة الزيتون، ومعالجة الألوان في ورشة الرّسام. الرابط يغدو أكثر التصاقاً عندما يتذكر المرء أنَّ ليوناردو كان فناناً بارعاً في استخدام ألوان الزيت. والزيوت المستخدمة بشكل شائع في أعمال التلوين كانت هي زيت بذر الكتان وزيت عين الجمل(الجوزة): لقد جرب ليوناردو خلال حياته مزج عدد من المركبات بإضافة أنواع مختلفة من التربنتين، وبذور الخردل المسحوقة، وما إلى ذلك- ولكن كانت هذه هي المثبتات. ويتم إنتاج كليهما بالطريقة ذاتها، وباستخدام النوع ذاته من الآلات، مثل زيت الزيتون (والذي لم يكن يستخدم في التلوين بشكل عام لأنّه كان كثيفاً جداً). وتشير إحدى الملاحظات المدونة في مخطوطة اتلانتكس إلى انخراطه بشكل شخصي في عصر زيت الجوزة: " بذور الجوز محاطة بقشرة سميكة مثل الجلد، وإن لم تقم بإزالتها عند استخلاص الزيت، فإنّها ستصبغ الزيت، وعندما تستخدمه فإنَّ القشرة تنفصل وتصعد إلى سطح اللوحة، وهذا ما يؤدي إلى تغييرها[ فقدان اللون على سبيل المثال].[[58]](#endnote-36)

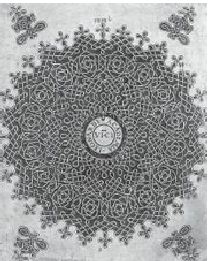
وهنالك رسومات أخرى لمعاصر الزيتون في مفكِّراته، والتي تتفق تماماً مع سياق إنتاج الزيت للتلوين هذا. وآلية الحصان المسحوب الموصوفة بأنّها "معصرة للزيتون والمكسّرات" قد تم تحليلها عن كثب في واحدة من مفكِّرات مدريد. ومواصفاتها دقيقة للغاية: " عرض قطعة الحديد المشار إليها أصبعٌ واحدٌ،" و" الكيس الذي يحمل المكسّرات أو الزيتون مصنوع من الصوف السميك، منسوج مثل طوق سرج البغل."[[59]](#endnote-37)

وثمّة استمرارية-هنا- منذ الطفولة. فطواحين زيتون فينشي تمثِّل نوعاً من نماذج ورشة عمل الفنان: الطحن، والعصر، والرائحة اللاذعة للزيوت الطازجة.

النشاط الريفي الآخر الذي شهده ليوناردو كطفل هو نسج السلال المجدولة من نبتات شجر الصفصاف(wickerwork baskets). وهو أحد اختصاصات الإقليم الذي تكثر فيه نباتات شجر الصفصاف (ٍSalix viminalis). وهو في الحقيقة ذو صلة وثيقة باسم فينشي، وعليه فقد كانت له جاذبيةً خاصةً عند ليوناردو.

وقد تناوله ليوناردو في أيام شهرته وما بعدها في العديد من الحِكم والأقوال والنقوش، بحيث يكاد ألا يخطيء هدفاً أو غرضاً في فينشي. وفي الحقيقة ليس لأصل الاسم أية صلة بالمسألة: فهو قد جاء بدقة من كلمة إيطالية قديمة للصفصاف هي Vinco (Latin vincus). ونهر فينشو الذي يشق مدينة فينشي- دون خفاء- (هو النهر حيث ينمو الصفصاف)، والكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية Vinculus، بمعنى الرباط (وقد استخدم الصفصاف بكثرة في التجليد)، وهو مذكور في الأدب الإيطالي الذي يصف الأنواع المجازية من الصلات والروابط، كما في "روابط الحب العذبة(dolci vinci)" لدانتي.[[60]](#endnote-38) لتعقب أصل الكلمة قليلاً، فإنَّ المفردة اللاتينية vincus ترتبط بالمفردة النرويجية القديمة لنبتة الصفصاف، فايكر، والتي جاءت منها الكلمة الإنجليزية "wicker"، مثلما في كلمة wickerwork أي الجدل أو النسج على شكل جدائل، وأيضاً "weak" والتي من معانيها الأصلية المرونة.

وقد أخذ ليوناردو صنعة نسج الجدائل المحلية هذه وجعلها شعاراً خاصاً له، وتكاد المرء يجزم بأنّها "شعاره". وتوجد هنالك سلسلة من أعمال الحفر على أساس تصميماته- والتي ربما نُفذت في فينشي بعد عام 1500 بوقت وجيز، والتي تظهر نقوشاً متشابكة ومعقدة، وفي وسطها تظهر عبارة " Academia Leonardi Vinci". أي مدرسة ليوناردو دا فينشي- واللعب على الدلالة المشتركة لفينشي والصفصاف مقصود دون شك. نيكولو دا كوريجو السمسار والشاعر معروف عنه ابتكاره " الفانتازيا الفنشية" - والمفترض أنّها تصميم عُقَدي من نوعٍ ما- من أجل ماركيزة مانتوفا، إيزابيلا ديستي، في 1492.[[61]](#endnote-39) وبلا شك لم يستطع ليوناردو مقاومة التورية في اسمه، وربما كان جزءٌ من جاذبيتها إنّها هي الأخرى تحمل ذكرى جدائل الصفصاف التي رآها في أنحاء فينشي عندما كان طفلاً. وقد اعتبر النسج عملاً نسوياً، وليس من المستبعد أن تكون كاترينا قد مارسته، وعليه قد تكون نقوش عُقد ليوناردو إعادة لرسم حركات أنامل أمّه الساحرة بينما هي تجدل نبتات الصفصاف لتصنع منها السلال ولكن هذه المرة على الورق. ولقد كان ينفذ بالفعل هذا النوع من التصميمات خلال السنوات التي قضاها في فلورنسا، إذ يذكر في إحدى قوائم رسوماته التي كتبها حوالي 1482 " Molti disegni di groppi" ("عدد من رسومات العُقد"). وقد كانت هذه بلاشك نقوشاً عُقدية من النوع الذي تم إثباته لاحقاً من خلال نقوش فينسيا: يستخدم فاساراي المفردة groppo بالتحديد في حديثه عن هذه النقوش.[[62]](#endnote-40) وتوجد هذه الجدائل المتقنة والعُقد أيضاً في النقوش التي تزيّن فساتين الموناليزا والسيدة العذراء والوشي الموجود في فساتين الموناليزا والسيدة والفاقم، في ضفائر الشعر وتطريز المياه، وفي الخضرة المنسوجة لنماذجه الجصّية في قاعة المجلس في ميلانو. ويشير جيوفاني باولو لاموزو إلى الأخيرة عندما يكتب، " رأينا في الأشجار اختراع ليوناردو الرائع، الذي يجعل الفروع جميعها تشكل عدداً من النقوش العقدية العجيبة".[[63]](#endnote-41) ويبدو أنَّ لامازو قد فهم الصلة الأساسية عندما يستخدم الفعل [canestrare] ليصف إنشاء هذه النقوش العُقدية: فهو يعني بالضبط " ما يشبه نسج السِّلال".





**جدائل. تصميم عُقدي ل"أكاديمية ليوناردو" (الأعلى)، وشعر مضفّر في دراسة لرأس ليدا.**

وهكذا فإنَّ "فينشي" انبثقت أصلاً من- وبطريقة ليوناردية فريدة- عنفوان نصر الجنود، كما تمثّله قلعة كاستيلو غيدي، إلى الأشكال المتناقضة الدائرية عديمة الجدوى لفينشي المعقدة- إنّها فانتازيا، وأحجية بصرية، وسؤال ظل بلا إجابة إلى الأبد.

**التحدث مع الحيوانات**

للإنسان قدرة عظيمة على الكلام، ولكن ما يقوله في الغالب زائف وبلا جدوى، أما الحيوانات فليس لها من تلك القدرة إلا قليلاً، بيد أنّ ما تقوله حق وذو فائدة.

مخطوطة باريس الجزء السادس، صفحة96

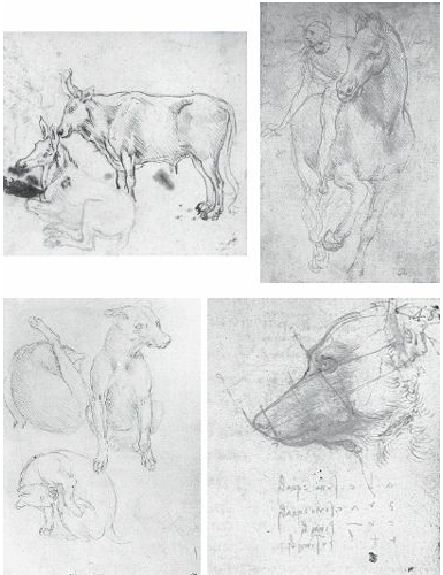
كلبٌ راقدٌ نائمٌ على جلد خروف قديم؛ وشبكة العنكبوت على شجيرات العنب، شحرور وسط غابة من الأشجار الشوكية، ونملةٌ تحمل حبة دخن، وجرذٌ "محاصرٌ في بيته" من قبل ابن عُرس؛ غرابٌ يطير إلى قمة برج الجرس الشامخ وهو يحمل حبة بندق في منقاره-توجد جميع هذه الصور المجسِّدة للحياة الريفية بشكل بديع في أساطير[favole] ليوناردو، المكتوبة في ميلانو في بداية تسعينيات القرن الخامس عشر. وتمثِّل هذه الأساطير ينبوعاً زاخراً بمعارف الريف. وهي أيسوبية في خصائصها- وكما علمنا من إحدى قوائم كتبه أنَّ ليوناردو قد اقتنى نسخة من أساطير أيسوب- ولكنها تبدو أصلية بالنسبة له في خواصّها وصياغتها. إنّها قصص خفيفة، ولا يزيد بعضها عن بضعة أسطر، تُمنح فيها الحيوانات والطيور والحشرات صوتاً، وقصة تُحكى.[[64]](#endnote-42) وربما كانت لديها صلة- بحياة أحلام ليوناردو، كما تم تصويرها في تلك "النبوءة" التي اقتبستها في ما يتعلق بفانتازيا الحدأة عنده- " سوف تتحدث مع الحيوانات من كل نوع، وسوف تتحدث إليك هي بلغة الإنسان". ويبدو أنَّ فانتازيا الحدأة ذاتها تتناغم مع العالم الروحي للأساطير- فقد تكون في الغالب إحدى هذه الأساطير، ما عدا أنها ربما دارت لتعود من الجهة الأخرى وتُحكى من وجهة نظر الحدأة. " نظرت الحدأة يوماً ما من السماء، ولمحت طفلاً نائماً في مهده.." قد يود المرء أن يعرف ما ستنتهي عليه هذه القصة إن أُكملت. إنّه ليس من الغريب بالنسبة لطفل يعيش في عزلة وينشأ في الريف ليكوّن رابطة قوية مع الحيوانات، وحالما اصبحت جزءاً من حياته فهو سوف لن يذوق للسعادة طعماً في البعد عنها لفترة طويلة. ويقول فازاري من البدهيّ إنَّ ليوناردو أحبّ الحيوانات.

لقد كانت له متعة خاصة مع الحيوانات بجميع أنواعها، والتي كان يعاملها بحب وصبر مذهلين. فمثلاً كان عندما يمر بالأماكن التي تباع فيها الطيور يأخذها في أغلب الأحيان خارج أقفاصها بيده، ويدفع أي ثمن يطلبه البائع، ويتركها تطير بعيداً في الهواء، يعيد إليها حريتها المفقودة.

ويبدو أنَّ نباتيته الشهيرة جزءٌ من هذه العلاقة. (وليس هنالك دليل على أنّه كان نباتياً طوال حياته، ولكنه كان كذلك في سنوات لاحقة بكل تأكيد). ويصف خطابٌ -من عام 1516- من المسافر الإيطالي بالهند، إندريا كورزالي شعب غوجارات بأنّهم: " أشخاص لطيفون...لا يطعمون من أي شيء ذي دم، ولا يسمحون لأي شخص بإيذاء أي شيء حي، مثل صاحبنا ليوناردو دا فينشي.[[65]](#endnote-43) أحد مساعدي ليوناردو المقربين، توماسو مازيني غريب الأطوار، والذي تبنى آراءَ مماثلة: " لم يكن ليقتل ذبابة لأي سبب كان، وكان يفضل أن يرتدي ملابس الكتّان حتى لا يرتدي شيئاً ما ميتاً."[[66]](#endnote-44)

وقد كشفت أساطير ونبوءات ليوناردو عن أنّه شخصٌ حساسٌ جداً حيال معاناة الحيوان، ولكن احترامه للمخلوقات لا يعتبر من قبيل العاطفية. وتحتوي المخطوطات التشريحية على كثير من دراسات الحيوانات، تتفاوت من قدم الدُبِّ إلى رحم البقرة: وهذه كانت بلا شك على أساس تشريحاته هو. وهنالك كانت تلك العظاءة "الغريبة المنظر"، والتي جلبها له بستانيّ البابا ذات يوم، وقد احتفظ بها في صندوق "ليخيف بها أصدقاءه حد الموت"، بعد أنْ أضاف لها الأجنحة والقرون واللحية، التي "ألصقها بمزيج من الزئبق". أما ما لم يتم تسجيله، فهو كيفية استمتاع العظاءة بهذه المزحة النادرة. لهذه الحكاية الفازارية شيء من لمسة الدعابة الطفولية، ولكنها صنفت في سنوات ليوناردو الرومانية، عندما كان في أوائل عقده السادس. وربما كانت أو لم تكن حقيقية. ويقول فازاري كان ليوناردو "دائماً ما يقتني الخيول". وهذه المعلومة في حد ذاتها ليست ذات أهمية- فالجميع سوى إيطاليا الفقيرة في عصر النهضة قد "اقتنى" جواداً- وعليه فيفترض المرء أنَّ فازاري يعني شيئاً أكثر: أنَّ ليوناردو على وجه التحديد كان ذواقاً للخيل. وقد يُستدل على هذا من الدراسات الجميلة العديدة للخيول في رسوماته التخطيطية. ويعود أقدمها إلى أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر. وهي رسومات تخطيطية تمهيدية لعشق الرعاة والتي إما ضاعت أو (على الأرجح) لم تتجاوز مرحلة التخطيط. وفي محاولة لمواكبة التصور الأبسط لهذا الموضوع، فهي تبين الخيول الاعتيادية المألوفة من النوع الذي قد يكون عرفه في المزرعة. الخيول المرسومة من الخلف، تقضم العشب، نحيفة وخرقاء قليلاً. والمزاج الواقعي ذاته من غير تجميل في رسم تخطيطي مماثل (نوع الورق متطابق) يظهر الثور والحمار.[[67]](#endnote-45) وبعد فترة قليلة تأتي دراسات تبجيل المجوس غير المكتملة (1481-1482)، والتي يظهر فيها عدد من الخيول وفارس واحد في الخلفية. وهذه اللوحة كانت أكثر حركة ورومانسية. وقد كانت إحدى هذه الدراسات المبكرة- الحصان والراكب دون سرج سابقاً ضمن مجموعة براون في نيوبورت، جزيرة رودس- وهي الآن أغلى لوحة في العالم. وقد بيعت في كريستي في يوليو 2001 مقابل 12 مليون دولار أمريكي، في مستوى واحد مع الرقم القياسي العالمي لمجموعة دراسات رسم لمايكل آنجلو للمسيح الرفيع(العارج إلى السماء) في السنة السابقة. وقد كان الرسم التخطيط لليوناردو في حجم بطاقة البريد، والذي بيع مقابل ما يقل قليلاً عن مليون دولار لكل بوصة مربعة منه.[[68]](#endnote-46) وهنالك عدد كبير من الدراسات اللاحقة للأحصنة- لتمثال فارس فرانسسكو سفورزا (1488-1494)، ولجدارية معركة أنغياري (1503-1506)، وللنصب الجنائزي للكوندوتياري جانزاكوكومو تريفولزيو (1508-1511)- ولكن كانت الرسومات التخطيطية الفلورنسية من أروعها. وتلك التي تشمل أحصنة العربات، والوكزات من طفولته الزراعية أكثر من الجياد الحربية والشاحنات التي تلزم المهام الأخيرة الأكثر عسكريةً.

رسم الأحصنة كان شيئاً لم يستطيع ليوناردو منع نفسه من ممارسته- شاهد رسم العربة العسكرية التي تجرّها الجياد في ويندسر. الهدف من الرسم هو الآلة الرهيبة ذاتها، بعجلاتها المسننة ومدارسات القذائف المدفعية، ولكنه لم يستطيع مقاومة التفرقة بين الجوادين اللذين يسحبان العربة، واحد منهما يظهر بأذنين مثقوبتين، وعينين يقظتين، كأنما لو هالته رؤية منظر مفاجيء. ومرة أخرى هذه هي أحصنة المزرعة أكثر من جياد الحرب: إن قمت بتغطية العربة، فلن يكون هنالك سوى فريق من شخصين يسحبان عربة أو محراثاً.[[69]](#endnote-47) يوجد في المتحف البريطاني رسم تخطيطي لأحد الكلاب، واضح وطبيعي لدرجة مذهلة، ولقد أغراني ذلك بالجزم بأنّه-أو أنّها، إذ تبدو كلبةً- كانت لليوناردو. إنّها صغيرة، ضعيفة البنية، من نوعٍ تيريار الناعم الشعر الذي ما زال موجوداً في جميع أنحاء إيطاليا. شخصيته مصوّرة على نحو رائع. يجلس الكلب طاعة أكثر مما يفعل اختياراً- الأذنان منسدلتان إلى الاسفل في أسلوب تزلّفٍ، والفم يكاد يكون مبتسماً، ولكنَّ العينين مفتوحتان في يقظة على العالم الأكثر إثارة للاهتمام إلى ما بعد أولوية سيده المؤقتة. وهنالك رسومات أخرى لليوناردو تظهر كلباً شديد الشبه بهذا، ولكن لا تنطبق عليه مقولة "أنّهم جميعاً حيوانات من النوع نفسه". وقد وُجد رسمٌ تخطيطيٌ بالطباشير الأحمر لكلب في منظر جانبي- في كتيّب جيبٍ يعود لأواخر تسعينيات القرن الخامس عشر، هذا بعد عشرين ونيف من السنوات من رسم الكلب الجالس طواعية في المتحف البريطاني، وعليه فهو بالتأكيد يظهر فرداً مختلفاً في أغلب الأحوال.[[70]](#endnote-48)



دراسات للحيوان: الأعلى: ثور وحمار، راكب دون سرج، دراسات تمهيدية للوحات فلورنسية. أدناه دراسة لكلب جالس وقطة، ودراسة جانبية نسبية لكلب.

إحدى اللحظات الليوناردية المحفورة المضيئة لدي تتعلق بالكلاب. على صفحة من مخطوطة باريس، دفتر بحجم متوسط، كان يستخدم في حوالي 1508، وهو موجود في نص قصير، يحمل شكل أحد "بياناته" أو "خلاصاته" العلمية، بيد أنّ عنوان النص يقول في الواقع: "Perche li cani oderan volentieri il culo l'uno all'altro- " لِمَ تشمُّ الكلاب عن قصد مؤخرات بعضها البعض؟؟ (أحبّ "عن قصد" تلك). والتفسير الذي يقدمه لنا هو هو أنّها تبدأ تخمين "قيمة اللحم" [virtu di carne] التي يمكن أن تستدل عليها من هنا:

يحتفظ براز الحيوانات دائماً ببعض العناصر الأساسية لمنشأه. والكلاب لديها حاسة شم قوية إلى حدّ أنّها قادرة على أن تعرف من خلال أنفها العنصر الأساسي المكوّن للفضلات. فإن كانت تعرف عن طريق حاسة الشم كلباً قد تغذى جيداً، فإنّها تحترمه، لأنها تعتقد أنّ له سيداً قويا غنيا، وإن لم تتعرف على مثل تلك الرائحة لذلك العنصر [على سبيل المثال اللحم] فإنّها تحكم على الكلب بأنّه من طبقة وضيعة، ولديه سيد فقير ومتواضع، ولذلك فهي تعضّه.[[71]](#endnote-49)

وفي هذا توازن بين الدقة- فالكلاب بالفعل تحصل على كل المعلومات الشمّية بهذه الطريقة- والمبالغة الفكهة للطائف علم النفس التي ينطوي عليها الأمر.

تظهر القطط في كلٍ من الرسومات المبكرة والحديثة، ومرة أخرى تبدو سبباً جيداً لأن نعتبرها كقطط تابعة لليوناردو، أو على الأقل لصيقة بمرسمه في قدرتها المجيدة في ذلك الوقت كصائدة للجرذان. وإن كانت رسوماته التخطيطية الرائعة للسيدة العذراء والطفل مع القطة (عمل آخر متروك أو مفقود من أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر)[[72]](#endnote-50) قد نُفذت من الحياة، كما يبدو عليها أنّها كذلك بكل تأكيد، فربما استنتجنا أنَّ القطة التي تظهر فيها ليست فقط حقيقية ومعيّنة، بل هي قطة موثوقة أيضاً. فالطفل الذي يظهر يعانقها ويعصرها ويضربها؛ يظهر في بعض مراحلها أنَّ الحيوان يبدو ممانعاً، ولكنها موضع ثقة من أنّها سوف لن تعض الطفل. وقطة مرسم أخرى يمكن التعرف عليها في ملاحظة مقتضبة من عام 1494: " إن كنت تضع عينك عندما تنام بين النور وعين قطةٍ ما، فسوف يبدو لك أنّ النار تضرم في عينيها."[[73]](#endnote-51) وصفحة القطط الشهيرة في ويندسر- أو قطة واحدة في أوضاع عدة- هي واحدة من رسوماته الأخيرة، وقد نفذت على الأرجح أثناء سنواته في روما 1513-16. وبالمزيد من التمعن يظهر لنا أنَّ واحدة من القطط هي تنين صغير الحجم.[[74]](#endnote-52)

وإنّي لأجازف بملحق لفازاري: أنَّ ليوناردو كان "يقتني الكلاب والقطط دائماً" مثلها مثل الأحصنة؛ وهي الحيوانات التي كانت جزءاً من حياته.

**سيدة الثلوج**

يتعلم الصبي الريفي أشكال وتضاريس الأرض. فهو يعرف المعالم التي تدل على الاتجاهات ومكونات البيئة المحيطة: الدروب المرتفعة والزوايا المهجورة. يعرف بقعة بعينها، زلقة إلى حد ما، حيث تنتهي قطعة جميلة من أرض الغابة فوق طريق صخري"- موقع يوجد في إحدى أساطير ليوناردو والتي يندب فيها "جلموداً متدحرجاً" القلق الذي أدى به إلى أن يغادر تلك البقعة الساحرة.[[75]](#endnote-53) مغزى الأسطورة أنَّ نهاية أولئك الذين "يغادرون حياة خلوة التأمل ليأتوا ويعيشوا حياة المدينة، سوف لن تكون سوى الندم على ذلك. وبينما يجلس ليوناردو في ميلانو، كاتباً هذه الكلمات، تلتف تلك الصورة للدرب الصخري خلال الغابات تحمل معها لمسة من الحنين الشخصي. إنها تختزل له حياة الريف التي تركها خلفه هو الآخر.

وربما كان حب ليوناردو للريف يتخلل أعماله في جلاء- في مشاهد لوحاته الغامضة والمضيئة؛ وفي رسوماته المفصلة على نحو ممتاز للنباتات والأشجار والغابات. وهو حاضر أيضاً في مفكّراته، والتي تظهر معرفة- نباتية، وزراعية وفلكلورية- عميقة بالعالم الطبيعي. كما أنّها تحتوي على مصادر لما يزيد عن 100 نوع من النبات و40 شجرة مختلفة.

وقد تضمنت ملاحظاتٍ حول الفطر النفّاخ، والكمأ، والتوت وجوز الطيب، ونبات القرّاص، والأشواك، وشجرة خانقة الذئب ونبات العلقم.[[76]](#endnote-54) هذه المعرفة النباتية المفصّلة أضافت إلى التصوير الشعري للطبيعة في لوحاته بعداً من الدقة العلمية. في أطروحته حول التلوين شدد على أهمية خروج الفنان إلى الريف، وتجربة الحياة في كنفه ( وهذا سلوك شائع وسط فناني النهضة على أية حال). لقد جعل هذا الخروج يبدو أشبه بالحجّ المقدس: عليك " أن تخرج من بيتك في المدينة، وتغادر عائلتك وأصدقائك، وأن تسير مجتازاً الجبال والأنهار إلى الريف". عليك أن " تعرِّض نفسك للحرارة اللاهبة للشمس". ولكان من السهل، يقول، أن تحصل على كل شيء من خلال تجارب الآخرين، من لوحات الفنانين، أو من وصف شعري في كتاب ما- " ألن يكون ذلك أكثر سهولة، وأقل جهداً، إذ أنك قد تظل في مكانك الظليل دون أن تبارحه قيد أنملة وتعرّض نفسك للمرض؟" ولكن، إن فعلت ذلك، لن يتسنى لروحك أن ترى- من خلال "كوة" العين- روائع الريف الملهمة: " لن يكون بمقدورها أن تتلقى انعكاسات الأماكن المشرقة؛ ولن تستطيع رؤية الوديان الظليلة.[[77]](#endnote-55) فهو يؤكد على أنَّ الطرق السليمة لاكتشاف الطبيعة لا تكون دون خلوة. " عندما تكون وحدك، تكون ملك نفسك بالكامل، وإن لم يكن لك سوى رفيق واحد، فسوف لن يكون لك إلا نصفك." ينبغي على الرسام" أن ينسحب وحده، إنّه أفضل لدراسة أشكال الأشياء الطبيعية". ينبغي عليه أن "يظل في عزلة، خاصة عندما ينوي الدراسة وتمحيص تلك الأشياء التي تظهر أمام ناظريه على الدوام. والتي توفر لنا مادةً تختزن في الذاكرة بكل عناية". سوف لن يفهم الآخرون هذه الرغبة في العزلة، يحذرنا ليوناردو: " إنّي أخبركم، سيعتقدون أنكم مجانين."[[78]](#endnote-56)



**"أيقونة الذاكرة". من اليسار إلى اليمين: تفاصيل من رسومات دافنشي لمنظر طبيعي عام 1473، التفاصيل من خريطته لإقليم التوسكان، 1503، منظر مونسومانو من موقع قريب من جبل فيتوليني**

كتبت هذه الكلمات حوالي عام 1490؛ وقد تكررت على صفحة من مخطوطة اتلانتكس التي كتبت بعد ذلك بخمسة وعشرين عاماً، وذلك في نص قصير بعنوان: "Vita del picture filosofo ne paesi"- أي " حياة الرسام-الفيلسوف في الريف". مرة أخرى تبرز هنا ضرورة أن "يحرم الفنان نفسه من الرفقة". ويعطي هذه الخلاصة الجميلة للتلقي والتي على الفنان أن يكرّس لها: " يجب أن يكون عقله قابلاً للتغير وفقاً لمتغيرات الأشياء التي تقدم نفسها أمامه، ويجب أن يكون متحرراً من كل الهموم... وفوق كل شيء لابدّ أن يكون عقله مثل سطح المرآة، والتي تقبل جميع الألوان المتنوعة للأجسام التي توضع أمامها."[[79]](#endnote-57)

وبمثل عمق ارتباطه بالحيوانات اعتبر عادة التجول وحيداً في الريف إحدى مكنونات طفولته الريفية. العقل الخالي من الهموم، ويقظة الحواس، والذهن الأشبه بسطح المرآة في سهولة استقباله للانطباعات، وهي حالة تكاد أن تكون- على نحوٍ جليّ- أشبه بالانفتاح الذهني الطفولي، وهي الحالة التي يجتهد الفنان للوصول إليها.

ولقد ثار بعض الجدل حول ذلك الجزء من قوة لوحات ليوناردو للمناظر الطبيعية والتي تعزى لاحتوائها على ذاكرة شعرية لمشاهد طفولته تحديداً. ووفقاً لكاتب سيرته الفرنسي سيرجي براملي، ما نراه في خلفيات لوحاته هو " منظر ليوناردو الخاص": احتفاءٌ بطبوغرافيا هضبة فينشي الأكثر وعورة، " الصخور، وأنهار الجبل، وجروف طفولته... بعد أن ساهمت العدسات المزدوجة للفن والذاكرة في تضخيمها."[[80]](#endnote-58) ويبدو أنَّ ليوناردو نفسه قد مسَّ هذه الفكرة في أطروحته حول التلوين، حيث يقول إنَّ النظر إلى لوحة منظر طبيعي قد تستدعي ذكريات لمناظر حقيقية أخرى " نعمت بالسعادة فيها يوماً ما". وفي ذلك المنظر الخيالي " قد ترى نفسك مرة أخرى، عاشقاً مع حبيبتك، أو في المرج المزهر، أو الظلال الناعمة للأشجار الخضراء." العاشق و الحبيبة (الأنثى) تضفيان لمسة من الجمال، ولكن الفكرة الجوهرية هي وضع رمز خاص للمنظر الطبيعي، و إحياء إحدى الذكريات. [tu possi rivedere e tu][[81]](#endnote-59)

وهذا الرابط بين المنظر الطبيعي والذاكرة يوجد بشكل أكثر دقة في أحد أعمال ليوناردو المؤرخة في وقت سابق، والذي في الحقيقة هو منظر طبيعي، مرسوم بالقلم والحبر، وهو الآن في الأوفيزي. (لوحة2). إنّه رسم صغير بالفعل- أبعاده 7.5 ×11 بوصة، أقل قليلاً فقط من فرخ ورقة من عيار A4- ولكن كعمل فني فهو مثير وفسيح بصورة مدهشة. فهو يظهر مشهداً متجدداً للتلال الوعرة شديدة الانحدار، والوهاد المشبّعة بالمياه والتي تمتد حتى الهضاب البعيدة على خط الأفق. وللعمل هيئة رسم تخطيطي تم تنفيذه على عجل: فخطوط قلم الحبر سريعة، وإيحائية، وانطباعية، وفي بعض الأحيان تجريدية- الأشجار على جانب اليد اليمنى من الرسم- على سبيل المثال- بيد أنّ المنظر الطبيعي بامتداداته وتعرجاته قد ضُبِط بتفصيل رائع: قلعة منتصبة على لسانٍ بحري، ومراكب صغيرة في الأهوار، وشلال. وهذه المناظر بدورها تقود العين خلال تفاصيل المشهد، وصولاً لما يبدو وكأنّه نقطة تركيز المشهد0 حيث تنتصب من سديم السهل-فجأة- هضبة بعيدة مخروطية الشكل، يعلوها برج. وهذه الميزة أيضاً تسهم في التعرف على المنظر: فالهضبة المخروطية هي هضبة مونسومانو بكل تأكيد (أو[Monsomano] كما يكتبها ليوناردو على واحدة من خرائطه).[[82]](#endnote-60) وتقع هذه الأخيرة إلى الشمال الغربي من فينشي، وتبعد حوالي ثمانية أميال بينما يحلّق الغراب، مسيرة ساعتين على الطريق الذي ينحدر إلى الأسفل عبر لامبوريكشو ولارشيانو. إننا على وجه التحديد في مشهد من طفولة لوناردو. فإن كانت تلك الرابية هي مونسومانو فبالإمكان استنتاج بقية معالم المشهد: الأراضي السهلية هي مسطحات فوتشيكيو المائية التي تقع جنوب غرب جبل مونسومانو، وما وراءه من جبال هي فال دي نيفولي؛ وهكذا. فهذه هي العناصر التي تشكّل المشهد، ولكن حالما يحاول المرء أن يقارنها بخارطة للمنطقة- أو مناظر حقيقية من الهضاب ذاتها- يعود المشهد في الحال إلى لغزٍ كما كان. الهيئة المميزة لمونسومانو واضحة للعيان من عدة مواقع متميزة في جبل البانو، ولكن لم يجد أي شخص بعد النقطة المعينة التي توفر إمكانية الحصول على هذا المشهد المعين.[[83]](#endnote-61) واعتقادي الخاص، كوني تتبعت المنطقة بحثاً عنها، فإنّه لا وجود لمثل هذه النقطة. فالقلعة أو القرية المحصّنة على يسار مقدمة الصفحة هي مشكلة حقيقية: لا يمكن إيجاد أي واحدة من الدلائل المشار إليها- مونتيفيتوليني، أولارشانو، أوبابيانو- في ذلك النوع من العلاقة المكانية بمونسومانو. وهنالك مشكلة أخرى تتمثل في أنَّ النظر إلى مونسومانو من عبر المسطحات المائية يحتّم عليك التواجد في مكان ما على الهضاب البيزية، ولكن إن كنت هنالك، فمونسومانو الآخر سوف لن يكون بالهيئة التي عليها في الرسم. باختصار، ليس الرسم سوى مشهد مُتخيَل أو مثالي للطبيعة المحيطة بفينشي. إنّه يتضمن أماكن حقيقية، ومرسومة بشكل جميل ونابض بالحياة، ولكنّه ليس منظراً حقيقياً. ولا يمكن العثور على ما يظهر في المنظر ولا تصويره، بيد أنّه قابل لإعادة التجميع، بشيء من التصرف، ومن خلال الفن التصويري الخدّاع(الكولاج).

أو ربما يمكن إعادة رسمها عن طريق الطيران فوق الأرض بواسطة طائرة شراعية يدوية (اعترف أنني لم أقم بهذه المحاولة)، ولأنّ أقوى الآراء يرجّح النظر من علٍ أو من الجو لأخذ مشهد كهذا. إنّه مشهد مصوّر بزاوية عين الطائر: هذا هو ما تراه المخيلة عندما ترتفع عن الأرض. ويستحضر المرء عبارة في مخطوطة تورين حول طيران الطيور: " حركة الطائر"- وبعبارة أخرى "الطائر الكبير" أو الآلة الطائرة- " يجب أن تكون دائماً أعلى من الغيوم، حتى لا يصيب البلل جناحيها، وبذلك يصبح في مقدور المرء رؤية مساحات أكبر من الأرض.Per iscorprire piu paese"": وهذا ماتم تحقيقه بالضبط، قبل ثلاثين عاماً، في زاوية نظر رسم إوفيزي مرتفعة الإسقاط.[[84]](#endnote-62)

في الركن الأعلى ناحية اليسار من الرسم، وهو أقدم مثال معروف لخط يده، كتب ليوناردو:" Di di santa Maria della neve addi 5 daghossto 1473" أي (" في الخامس من أغسطس 1473 عيد سيدة الثلوج"). هذا يدلنا على أنّه نفّذ الرسم في عمر الحادية والعشرين بعد أن كان يعيش ويعمل في فلورنسا لبضع سنوات. وربما كان ذا صلة بخلفية منظر لوحة معمودية المسيح لفيروكيو، والتي تم تقليدها حوالي عام 1473 والتي من المعروف أنّها تحتوي على إضافات بريشة ليوناردو. وجاء تأريخ الرسم على وجه الدقة أيضاً ليشير إلى دلالة ما على اللوحة نفسها، لأنَّ احتفال عيد سيدة الثلوج كان يقام في كنيسة صغيرة خارج حصن قرية مونتيفيتوليني. وتدعى هذه الكنيسة الآن اوركسترا سيدة الثلوج، وتقف على بعد ميل أو نحوه بالضبط من السفح الجنوبي لجبل مونسومانو. ويعود حجر أساس الكنيسة في تأريخه إلى القرن الثالث عشر، و كانت معبداً أو كنيسة متواضعة، أصغر مما هي عليه اليوم، ولكنّها من الأهمية بما يكفي لاحتضان لوحة جصّية جميلة جداً للعذراء والطفل محاطين بأربعة من القديسين، وقد كان أسلوبها مقارباً لأيقونة المذبح الكورانيزية (1425) والتي رسمها جينتيلي دا فابريانو.

وقد بدأت قصة سيدة الثلوج كأسطورة حول إيجاد كنيسة القديسة مريم الكبرى، على هضبة الإسكيلين في روما. وبحسب القصة، فإنَّ موقع الكنيسة قد حُبي بمعجزة تساقط الثلوج على الهضبة في الصيف.

وقد تأسست الكنيسة في القرن الرابع، ولكن الأسطورة لم تظهر إلا في حقبة العصور الوسطى. وسيدة الثلوج كانت واحدة من الصور الطائفية العديدة لمريم العذراء التي انتشرت في جميع أنحاء إيطاليا آنذاك. وقد رُبطت بالقوى الخاصة، وكانت كنائسها في أغلب الأوقات، كما في مونتيفيتوليني، قد بنيت خارج أسوار البلدة أو القرية.

ويشير لوقا لاندوتشي، كاتب المذكرات من القرن الخامس عشر إلى القوى الشفائية لصورة أخرى للسيدة " في معبد على مرمى سهم من بيبونا".[[85]](#endnote-63)

وقد كان الاحتفال بعيد سيدة الثلوج يوم الخامس من أغسطس يقام في كنيسة مونتيفيتوليني لقرون من الزمان، وما زال يُحتفى به، بيد أنَّ النساء المسنات الجالسات خارج المنازل في ضوء الشمس الغاربة سوف يخبرنك بصوت واحدٍ بأنَّه لم يعد كما كان. عندما كانت القرية تعج بالزوار(كُنَّ قد استخدمن كلمة invitati أي الضيوف). ويعزى تضاؤل الإقبال إلى شباب اليوم، الذين يتسكعون دائماً هنا وهناك[sempre in giro]، ولا يجدون وقتاً لمثل هذه التقاليد. ولا يبدو أنَّ هنالك مناسبة ما حتى اقتراب الشمس من مغيبها، حيث تبدأ عندئذٍ الساحة خارج الكنيسة في الامتلاء فجأة.

وتحتشد مجموعة من الرجال في قمصان بيضاء بأكمام قصيرة: إنّها فرقة مشاة المدينة. وتُخرج شاحنة حمراء قديمة مظلةً فتتحول إلى مطعمٍ للوجبات الخفيفة. يصل القس بردائه المطوي فوق يده. وتحمل صورة السيدة- ليست قديمة جداً ولا ذات علاقة واضحة بالثلج- خارجاً إلى سقيفة الكنيسة، مغطاة بستائر من قماش التافتا الأزرق الشاحب. يُقام القداس، ثم يبدأ الموكب منعطفاً من عند الكنيسة لينتظم في مسار دائري حول قاعدة سور القرية- هضبة مونسومانو تبدو عظيمة باتجاه الشمال- ثم يدخل من بوابة بارباكشي العتيقة. يتلو القس الصلوات من خلال الضغط على زر مكبر الصوت؛ وصورة السيدة مرفوعة عالياً، محمولة على كرسيها الحمّال بواسطة أربعة رجال شداد. رائعة للغاية هذه النزهة على الأقدام في غسق إحدى امسيات أغسطس الدافئة ولا تخلو من سوريالية أيضاً. تتلألأ الأنوار في الوهاد الغائرة، والبطء الذي يلازم الفرقة يبدو -حتى في أقصى حالاته جديةً- مفشياً لآثار البهجة ومخبراً عنها.

المشهد، والتأريخ، والاحتفال المحلي الذي كان حاشداً ، و كان كل منهما سبباً فيه: كيف لكل هذه الأمور أن تجتمع معاً؟

الوصول إلى إجابة ما يحتّم علينا أولاً أن نطرح سؤالاً آخرَ: أين كان ليوناردو دا فنشي في 5 أغسطس 1473؟ وبدراسة قطعة الورق هذه من شكله الظاهري فقط نخلص إلى أنّ ليوناردو كان جالساً إلى دفتر الرسم خاصته على جانب التلة في مكانٍ ما قرب فينشي منهمكاً في هذا الرسم الرائع. وقد يحتج البعض بأنَّ على ظهر الورقة دليلٌ إضافيٌ على هذا الافتراض. هنا يرى المرء رسماً آخراً لمنظر- غير مكتمل، ومقتضب- و عبارة غامضة ومكتوبة على عجل تقول: " Io morando dant sono chontento" يمكن فهم الكلمة dant كاختزال لـ d'Antonio، ولكن يظل المعنى العام للعبارة غامضاً. وقد ترجمها براملي لتصبح بمعنى: " أنا أقيم مع أنطونيو، أنا سعيد". ويبرر ذلك أكثر، بأنّه بينما لا يمكن أن يكون هذا الأنطونيو هو جد ليوناردو الذي مات قبل بضع سنوات، فلابد أنّه زوج أمّه، أنطونيو بوتي، والذي يعرف أيضاً باكاتابريغا. وهذا يدل على أنَّ الرسم قد تم تنفيذه أثناء زيارة لبلدة فينشي، بينما كان يقيم مع والدته وعائلتها في كامبو زيبي ويشعر بأنّه "سعيد". الهروب من المدينة في أغسطس- إلى أين سيذهب بعد سوى أن يعود إلى فينشي؟ ولكن هذا التفسير تخميني.

كارلو بيدريتي يفسر العبارة على أنّها مجرد شخبطة مستقلة لإعادة صياغة ما أو صقل كلمات افتتاحية لبعض العقود: " I, Morando 'Antonio, Agree to….." وإن كان هذا صحيحاً، فسوف لن تحمل الكلمات أي معنىً شخصي، ولن تقدم أي دليل على وجود ليوناردو في بلدة فينشي.[[86]](#endnote-64) ربما كان ببساطة في فلورنسا، وفي هذه الحالة يكون الرسم معتمداً على المخيلة والذاكرة: إنها مشهد فينشي اجتمع في ذاكرة العقل، ذكرى لتمشية فوق الهضاب لمعرض صيفي في مونتيفيتوليني. هذه هي الطريقة التي يحلل بها بيدريتي الرسم: كمشهد جدلي- دراما بصرية، قطعة من المسرح- متمركزة في الأيقونة الذكرية لمونسومّانو.[[87]](#endnote-65)



مشهد وجناح. جزئية من بشارة ليوناردو، 1470-1472

أثبت بحثي عن المشهد "الحقيقي" لهذا الرسم عدم جدواه، ولكني وجدت مشهداً أعتقد أنّه قد يكون مهمّاً. فمظهر مونسومانو "الذكوري" جليٌّ ليس فقط من المواقع العالية حول فينشي. بل يمكن رؤيته يلوح أمامك مباشرة (رغم المسافة التي تمتد لأميال عدة) على الطريق الذي يصل بين بلدة فينشي وسان بانتاليوني- الطريق- بعبارة أخرى- الذي قد يكون ليوناردو عرفه جيداً وهو طفل يمشي من وإلى بيت والدته في كامبو زيبي. قوتّه "الذكورية" قد تكون بذلك انطبعت على عين ليوناردو وذهنه في وقت باكرٍ جداً، ربما في ما يتعلق بأمّه. ولقد لاحظتُ أيضاً أنَّ صدى السمات الرمزية لرسم أوفيزي يتردد أيضاً في منظر بشارة ليوناردو، وهو عمل يعود في تأريخه إلى أوائل سبعينيات القرن الخامس عشر، وعليه فهنالك نوع من التزامن بينه وبين الرسم. وكما يمكن التعرف على الهضبة المخروطية ذاتها بنتوئها الشبيه بالحلمة(أصبحت أكثر وضوحاً منذ ترميمها في 1999). إنها على الأفق مباشرة إلى يسار زاوية ملاك البشارة؛ تقع على سطح الصورة متخللة حدبة جناح الملاك. ومرة أخرى، وهو أقرب إلينا، يتردد صدى الرسم- هنالك عنقود طويل من الصخور التي تمتزج أعمدتها المائلة بانثناءات الربوة الأنثوية، ومابعد امتداد هذه الفسحات المكفهرات الطويلة لامتزاج الأرض بالماء مسفرة عن المستنقع الضحل أسفل بلدة فينشي.

تكرار هذا الرمز يعزز من حس المرء بأنّه له-الرمز- جذوراً في وجدان ليوناردو، وإضافة الهضبة التي تأخذ شكل النهد، ويعيدنا ما يشبه جناح الطائر في الرسم مرة أخرى إلى تلك "الذكرى الأولى" للحدأة، والتي يفسرها فرويد على أنّها ذكرى للرضاعة من ثدي أمّه.

**التعليم**

"لكل معرفة لدينا اساسها في حواسنا"

مخطوطة ترافيلزيو، صفحة 20

-----------------

لقد حاولت جمع بعض أجزاء تجارب ليوناردو كصبي يرتع في بلدة فينشي وأنحائها. هنالك تيارات عاطفية ذات أنماط لا يستطيع المرء حيالها سوى التخمين- العائلة المنفصلة، الأب الغائب، الكوابيس، والأمّ التي على أساس حبها تقوم كل الأشياء- وهنالك الواقع اليومي للريف التوسكاني الذي تضافرت معه كل هذه العواطف، حتى تظل بعض المعاني العصية على الإدراك مشفّرةً في أنماط طيران حدأة ما، وفي رائحة الزيت المعصور تواً، ونسيج السلال المجدولة، وفي أشكال المناظر الطبيعية. هذه بعض الأجزاء التي يمكن استحضارها من حصيلة ليوناردو من التعليم العاطفي: الأشياء التي "بدت وكأنّها قدره"، والتي يتردد صداها حتى سنوات متقدمة من عمره وهو "رسام فيلسوف".

أما عن تعليمه الرسمي- أو عدمه- فنحن لا نعرف سوى القليل.وكان فازاري هو كاتب السيرة من الرعيل الأول الذي تناول هذا الموضوع، وقد كانت تعليقاته مقتضبة وظرفية. فهو يصف ليوناردو بأنّه ألمعي ولكنه تلميذ متقلب:

إن لم يكن متقلباً وقلقاً لكان ماهراً للغاية في دروسه الأولى. لقد وطّن نفسه لدراسة عدد من الأشياء فقط ليهجرها فوراً في أغلب الأحيان. وعندما بدأ يتعلم الحساب، أحرز تقدماً في شهور قليلة إلى الحد الذي تسبب في صدمة معلمه الذي كان يدرّسه متبعاً منهج الأسئلة والإجابات، ودائماً ما كان يبزّه.

ويذكر فازاري أيضاً أنّ ليوناردو قد درس الموسيقى، وأنّه بغضِّ النظر عما كان يفعله أيضاً، " لم يترك الرسم والنحت، الأمر الذي كان يناسب خياله أكثر من كل شيء آخر" لا شيء في هذا يوحي بأية معرفة معينة من جانب فازاري: إنّه يصب في الفكرة العامة لشخصية ليوناردو وإنجازاته. ويفترض فازاري أنَّ ليوناردو كان لديه معلمٌ، ولكن كلمة Maestro المستخدمة في الفقرة المذكورة لا تكفي لتحديد ما إذا كان هذ معلم مدرسة، أومعلماً خاصاً. وربما كانت هنالك مدرسة للحساب[Scula dell'abaco""-] في فينشي، وقد كان العمر المتعارف عليه لدخولها حوالي العاشرة أو الحادية عشرة.

ومن المشهور عن ليوناردو وصفه نفسه بأنّه " omo sanza lettere"، أي "الرجل غير المتعلم".[[88]](#endnote-66) وهو لا يعني بالطبع أنّه كان أمّياً، بل أنّه لم يتلقَّ تعليمه باللغة اللاتينية. وهو كذلك لم يتلقَّ أي نوع من الدارسة أو التدريب الذي يؤهل للجامعة، وبالتالي إلى دراسة "الفنون الحرة" السبعة (تدعي كذلك لأنّها كانت غير ضرورية لأي مجال دراسي)- النحو، والمنطق، والبلاغة، والحساب، والهندسة والموسيقى، والفلك. ولقد اتبع بدلاً عن ذلك نظام التلمذة العملية. ويعد ذلك تعليماً بلا شك، بيد أنّه تم في ورشة وليس في جامعة عريقة، وهي تعلّم مهارات بدلاً عن الإنجازات الفكرية، وقد تمت باللغة الإيطالية بدلاً عن اللاتينية.[[89]](#endnote-67)، وقد برز ليوناردو مؤخراً بدرس صادم باللغة اللاتينية- دفتر مليء بالمفردات اللاتينية يعود إلى أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر- ولكنه ظل متمسكاً باللهجة كوسيلة للخطاب بغضِّ النظر عن الموضوع. وفي سنوات متقدمة من الحياة كتب، " لديَّ كلمات كثيرة في لغتي الأم إلى حد أني أفضل أنْ أشكو من قلة فهمي للأمور عن الافتقار إلى الكلمات التي تعبِّر عما يخطر ببالي من أفكار."[[90]](#endnote-68) بيد أنّه يجعل من التجول في بعض الصور الأدبية صبغة عامة لأسلوبه وهو، كما جاء في كتبه، احتياطي، وعملي، وعامّي، ومقتضب. وهو سيد التفاصيل في لوحاته، ولكنه ككاتب فهو يميل تجاه الاستواء والحياد. فهو – إن اقتبسنا عبارة بن جونسون- "نجّار الكلمات".

وسوف لن يتم التعامل مع الفرق بين التعليم الجامعي والتدريب الصناعي على نحو صارم. فالاتجاه العام لفن عصر النهضة كان ليرأب هذا الصدع، وليؤكد على قدرة الفنان على الانتماء- وواجبه- لرتبة الدارسين والفلاسفة والعلماء. وقد كان لورينزو جبيرتي من المناصرين القدامى لهذه القضية، سيد أبواب المعمودية الفلورنسية، والذي يكتب في مداخلاته (1450) " إنّه لمن الضروري أن يكون للنحّات والرسام معرفة جيدة بالفنون الحرة التالية- النحو والهندسة والفلسفة والطب والفلك والاحتمالات والتأريخ والتشريح والمنظور والتصميم والحساب." كما وضع ليون بابيستا البرتي قائمة مماثلة للإنجازات المطلوبة في مؤلفه (De re aedificatoria) "عشرة كتب حول البناء". ويعكس الكاتبان نصائح المعماري الروماني العظيم فيتروفيوس.[[91]](#endnote-69) وقد أصبحت كل هذه المواد وغيرها مجالات للدرس بالنسبة لليوناردو- إنّه مثال "لرجل النهضة" متعدد التخصصات.

وعندما يدعو ليوناردو نفسه الرجل غير المتعلم، فإنّه يتهكم على افتقاره إلى التعليم الرسمي، لكنّه لا يقلل من شأن نفسه، ومن جهة أخرى فهو يعلن استقلاله. إنّه فخور بكونه غير متعلم: لقد وصل إلى معرفته هذه عن طريق الملاحظة والتجريب أكثر منها تلقياً لها من الغير كرأي موجود مسبقاً. فليوناردو هو "تلميذ التجربة"، وجامع للبراهين- " حقيقة صغيرة أفضل من كذبة كبيرة".[[92]](#endnote-70) ولم يستطع أن يقتبس من الخبراء، باعة مقولات الحكمة، " ولكني سوف أقتبس شيئاً أعظم وأكبر قيمةً. التجربة، سيدة ساداتهم." أما هؤلاء الذين بالكاد لا يفعلون شيئاً سوى الاقتباس- بمعنى التبعية أو التقليد والاستشهاد أيضاً- فهم "الأشخاص المتعاظمون": إنهم- حرفياً- منتفخون أو ممتلئون بالمعلومات المنقولة، عازفو أبواق الآخرين وقرّاء أعمال الغير".

وهو يعارض "الطبيعة" ضد النقل، والتي في هذا السياق تعني كلاً من الظواهر الطبيعية للعالم المادي، والقوى الفطرية والمباديء الكامنة وراءها: وقد تم تناول كل ذلك بالدراسة في "الفلسفة الطبيعية". "هولاء الذين يتخذون أي شيء معياراً لهم سوى الطبيعة، سيدة جميع السادة، يرهقون أنفسهم دون جدوى. واعتبار الطبيعة أنثى مجازاً[maestra] لهو من التقليد ولكنّه على ما يبدو كان ذا فتنة خاصة لدى ليوناردو، فهو يكررها في كتاباته. و"هي" ذات قوة أعظم من عظمة العقل والتعلم الذكورية. وفي التلوين أيضاً يقول، إنَّ على الرسام ألا يقوم أبداً بتقليد أسلوب الغير، لأنّه إن فعل ذلك فسيصبح "حفيداً للطبيعة أكثر من كونه ابناً لها".[[93]](#endnote-71) إنّه يزكّي جوتّو كفنان كلاسيكي ذاتّي التعلم: "جوتو الفلورنسي ... لم يكن سعيداً بتقليد أعمال سيمابوي، معلمه. وكونه مولوداً في معتزل جبلي لا يسكنه سوى الماعز ومثلها من الحيوانات البرية، كانت الطبيعة هي الدليل إلى فنّه، فبدأ برسم حركات الماعز التي كان يرعاها على الصخور."[[94]](#endnote-72) وهذه القطعة- وهي واحدة من القطع القلائل التي يشير فيها ليوناردو بأصابع الإعجاب إلى فنان سابق- ترجّع أصداء افتقاره هو إلى التعليم الرسمي.

عليه فإنّ "غير المتعلم" بالنسبة لليوناردو، تعني أيضاً، "المنُظَّم": العقل غير ممتليء بكتل النصائح. إنّه معنىً ينسجم مع فكرة ليوناردو الحرجة للصفاء: لرؤية الدليل البصري للعالم أمامه بدقّة وبصيرة تنفذ إلى عمق الأشياء. والعضو الرئيسي في فهم العالم عند ليوناردو هو العين لا العقل: "العين، هي التي تدعى نافذة الروح، إنّها الوسيلة الرئيسة التي عبرها يتسنى للفهم أنْ يعجب بأعمال الطبيعية اللامتناهية على نحو أشمل وأكبر."[[95]](#endnote-73) فهو يكتب في واحدة من مقارناته [Paragoni] التي عمد بها إلى بيان سيادة التلوين على الفنون التي تفوقه نبلاً مثل الشعر. كُتبت مخطوطاته بصفحاتها المؤلفة على الرغم من عدم ثقته باللغة كشيء في منطقة وسطى، أو شيء مراوغ، شيء في أغلب الأحيان يضفي الغموض على الرسائل التي تبثها الطبيعة. وهنالك تعليق خبري في المخطوطة الأتلانتيكية، يناقش تصميم المكائن: "عندما تريد تحقيق هدف ما بواسطة الميكنة، لا تورط نفسك في المزج بين عدد من الأجزاء المختلفة، ولكن ابحث عن أكثر الطرق دقة: لا تتصرف مثل أولئك الذين لا يعرفون كيف يعبرون عن شيء ما باستخدام المفردات المناسبة، يقاربونها بأسلوب ملتوٍ وإسهابٍ مثير للحيرة."[[96]](#endnote-74) وهنا ترتبط اللغة نفسها بالحيرة، وعدم الوضوح: تتسبب الكلمات في اختلاط الأمور ببعضها، إنّها مفرطة في الإتقان. ومن الممكن أنَّ هذا الشيء يحمل مغزىً اجتماعياً لليوناردو كرجل يفتقر إلى وسيلة الخطاب. شخص ميّال للأقوال المأثورة، والصمت المجرد المزعج.

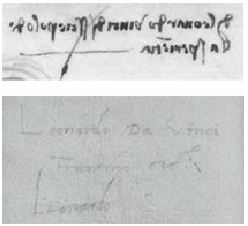
وربما لم يسر هذا الأمر كما يشتهى كُتَّاب السِيَر الأوائل، الذين جعلوا منه محاوراً ساحراً، ولكني أتساءل إن كان ذلك تمثيلاً أم ميلاً طبيعياً.

يقدم لنا فازاري صورة صبيٍّ يجعل من اهتمامه العميق بالفن أساساً لدراساته المتقطعة في موادٍ مثل الرياضيات: " لم يترك الرسم والنحت أبداً، الشيء الذي كان متناغماً مع خياله." مرة أخرى يود المرء أن يقاوم فكرة جنيّ القمقم، ويتساءل عن نوع التعليم الصناعي الذي حصل عليه. ليس لدينا أية فكرة عن أي تدريب حصل عليه قبل تلمذته في فلورنسا، بيد أنَّ هنالك تخميناً مثيرأً للاهتمام بمساهمة جدته لوشيا في الأمر. وكما ذكر آنفاً، فقد كانت أسرتها تملك معملاً للفخار في تويا دي باتشيريتو، بالقرب من كارمينيانو، على بعد بضعة أميال شرقي بلدة فينشي: آل الفرن إلى والد ليوناردو وراثةً عنها. وقد كان خزف الميوليق الذي ينتجونه معروفاً جداً في فلورنسا، فلا بد أنّه كان ذا جودة صناعية عالية.

تعكس بعض الأنماط الهندسية لدى ليوناردو، تصميمات زخرفية استخدمت في السيراميك، وربما حملت دلالة على اهتمام مبكرٍ أحيته زياراته لعائلة جدته.[[97]](#endnote-75) يسعنا قول شيء ما عن التأثيرات الصناعية التي تسربت إلى عالم بلدة فينشي القروي. إذ ينتصب تمثال جميل خشبي متعدد الألوان لمريم المجدلية في كنيسة الصليب المقدس، حيث تم تعميد ليوناردو. وربما يعود إلى أواخر خمسينيات القرن الخامس عشر: أثناء سنوات طفولة ليوناردو، كان وقتها حديثاً وربما كان باهظ التكلفة. ومن الواضح تأثره بمنحوتة المجدلية المشهورة للفنان دوناتيلو(1456)، وربما كان عملاً لأحد تلامذة دوناتيلو مثل نيري دي بيشي، أو رومولدو دي كانديلي. وربما يستشهد بهذه القطعة المهمة كأول اتصال معروف لليوناردو بفن عصر النهضة السامي. ومن الأعمال الأخرى المتأثرة بدونتيلو منحوتة سيدة البشارة، بأسلوب النحت الغائر على الرخام في كنيسة سانتا ماريا إكليل الشوك في أوربينيانو.[[98]](#endnote-76) ومن خلال أعمال التقليد القروية يجيء التأثير التعليمي لدوناتيلو: شخصية عتيقة من فجر عصر النهضة الأول، زميل سابق لجيبرتي، وبرونيليسكي. منحوتاته معبرة، قوية، مشبّعة بروح العصر القديم- التي أثرت على كل من جاءوا بعد ذلك بما فيهم معلّم ليوناردو، فيروكيو الذي كان نحّاتاً بالأساس. توفي دوناتيلو في فلورنسا في 1466، لدى وصول ليوناردو المدينة تقريباً. وربما رأى ليوناردو أيضاً، بعيداً في الميدان أعمال النحت الغائر الرائعة في أوائل القرن الرابع عشر لجيوفاني بيشانو على هيكل كنيسة القديس اندريا في بيستويا- وهي مدينة عاشت فيها عمته فيولانت وكان لأبيه فيها مصالح تجارية. كما أنّه من المحتمل جداً أن يكون قد زار ميناء إمبولي النهري، وهي أقرب المدن حجماً لفينشي، ونقطة عبور إلى فلورنسا. وقد علمنا أنَّ والد اكاتابريغا قد ذهب إلى هناك، إذ أنَّ ما يدين به إلى المدينة من رسوم غير مدفوعة مذكور في واحد من عوائد ضرائب الأسرة. وربما رأى ليوناردو اليافع في امبولي لوحات لفنانين في قامة ماسولينو، وانيولو جادي. وربما شاهد هنا فيضان نهر آرنو العظيم أيضاً- إحدى التجارب التربوية، ربما جاز القول، في منظور اهتمامه العميق بمباديء وأنماط تدفق المياه- وحطام بادالوني ذات الحظ العاثر على شاطيء رملي ليس ببعيد من البلدة، البارجة الهائلة ذات المجاذيف المدولبة والتي بناها فيليبو برونيليسكي لتُستخدم في نقل الرخام إلى فلورنسا.[[99]](#endnote-77) وقد دارت على البر في رحلتها البكر، لتغمر 100 طن من أجود أنواع الرخام الأبيض في طمي نهر آرنو. وقد وقعت هذه الحادثة في عام 1428، وهكذا عاشت ذكراها، فشلاً مدوياً، ولكنْ في بطوليةٍ. كان برونيليسكي من عمالقة عصر النهضة الأول، ومعمارياً ومهندساً ذا رؤية، والهيكل المتعفن على ثنيّة النهر يرسل همسات إجلال من عالم يختلف للغاية عن فينشي.

ويتجه اعتبار تعليم ليوناردو بعيداً عن كل فكرة للدراسة الرسمية- فهو لم يدّرَس اللاتينية بكل تأكيد، وقد آثر طوال حياته أن يتعلم من التجريب المباشر بدلاً عن تعلم الكتب؛ وقد اكتسب أول وعيه بالفن على الأرجح من النظر إلى أعمال النحت والحفر في الكنائس المحلية على الأرجح أكثر منه عن أي تدريب معين في المباديء الفنية.

ومن سمات ليوناردو الأخرى التي دافعت بشدة عن تعليمه باعتباره غير رسمي ومتعلم ذاتياً- هي خط يده. وقد تم تناول الأسباب وراء كتابة ليوناردو "المرآتية" بكثير من الجدل. (إنّها في الحقيقة نص مرآتي سليم أكثر منه مجرد كتابة عكسية. ولا يتجه سطر النص بكامله من اليسار إلى اليمين بل قد تم وضع كل حرف في هيئة عكسية؛ على سبيل المثال حرف[d ] في كلمة ليوناردو Leonardo يبدو مثل حرف [b] العادي.) وهنالك عنصر سيكولوجي قوي للسرية في هذا الأمر- إنّه ليس شفرة على وجه التحديد، ولكنّه نوعٌ من التورية التي تجعل قراءة مثل مخطوطاته تجربة مرهقة بالأساس. ونعرف أنّه كان دائماً في حالة حذر من سرقة أفكاره وتصميماته.



توقيعين.[Leonardo Vinci disscepolo della sperientia""] أي ليوناردو دا فنشي تلميذ التجربة، مكتوبة بخطه المرآتي و ["Leonardo da Vinci "Fiorentino] أي ليوناردو دا فنشي الفلورنسي مكتوبة بكل سهولة من اليسار إلى اليمين.

ولكن جذور كتابته المرآتية على الأرجح بسيطة جداً. فقد كان ليوناردو أعسرَ. والكتابة من اليمين إلى اليسار تتأتى بشكل طبيعي للأعسر. ويغلب الضغط التعليمي في العادة مثل هذا السلوك، أما في حالة ليوناردو، وبدون ذاك الضغط، تطور هذا السلوك ليصبح عادة له طوال عمره.[[100]](#endnote-78) وقد تطوّر خط يده على مدى السنين، من أسلوب سبعينيات القرن الخامس عشر المعقد الملتف، إلى خط دقيق وكثيف بعدها بأربعين سنة- وتعتبر هذه التغيرات أداة مهمة لتحديد تأريخ مخطوطاته، ولكن اتجاهاته تظل كما هي. فهي تتحرك بانحراف من اليمين إلى اليسار، إنّها صعبة، ومختلفة (و"شريرة" في نمطها العادي). هذا الخط الغريب هو جانب آخر من جوانب شخصية ليوناردو "غير المتعلم"، ذي الاستقلال الذهني الراسخ، والذي ربما كان هو أعظم مكتسبات لطفولته الريفية.

الجزء الثاني

التلمذة

"فلورنسا هي معبر من خلاله يمرُّ غرباء كثيرون"

المخطوطة الأتلانتيكية، ص 323- الجزء ب.

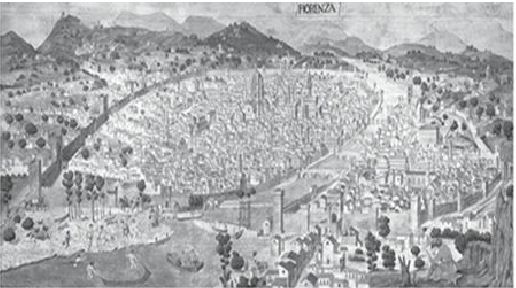
**المدينة**

في وقت ما من منتصف ستينيات القرن الخامس عشر، غادر ليوناردو اليافع فينشي قاصداً فلورنسا، حيث كان يتتلمذ على يد النحّات أندريا ديل فيروكيو. إنها نقطة تحوُّل حاسمة، ولا نعرف عنها سوى القليل. وبحسب فازاري، الذي هو مصدرنا الوحيد في هذا الموضوع، فلقد تم الترتيب لهذه التلمذة من قبل والد ليوناردو.

أخذ السير بيرو- في أحد الأيام- بعضاً من رسومات ليوناردو إلى أندريا ديل فيروكيو، والذي كان صديقاً حميماً له، وسأله إن كان يعتقد أنّه من المجدي للصبي أن يدرس الرسم. وكان أندريا ذاهلا لرؤية البدايات الاستثنائية التي أحزرها ليوناردو، وحث بيرو على أن يحمله على دراسة المادة. عليه قام بيرو بالترتيب لدخول ليوناردو ورشة اندريا. وقابل الصبي هذا القرار بكثير من السرور.

لم يقل فازاري كم كان عمر ليوناردو آنذاك، ولكن استخدامه لمفردة "صبي" [fanciullo] تبين تصويره للمشهد. إن المسألة "رُتبت" بين الوالد والمعلم- وهذا يتضمن التدابير المالية – وتم إخطار الصبي بما وصلا إليه من "قرار". العمر التقليدي لبدء التلمذة كان لا يتعدى ثلاثة عشر عاماً أو أربعة عشر: وفي حالة ليوناردو قد يعني هذا دخوله إلى معمل فيروكيو في حوالي 1466. وهذا ليس سوى دليل فضفاضٍ: فالكثيرين يبدأون في عمر أقل، والبعض الآخر يبدأ التلمذة في عمر أكبر- ويبدو أنَ فرا بارتولوميو قد بدأ التلمذة في سن العاشرة، مانتينيا وكارافاغيو في الحادية عشرة، ومايكلانجلو وفرانسسكو بوتيشيني في الثالة عشرة، وبيفينوتو سيليني في الخامسة عشرة. [[101]](#endnote-79)

ونحن على الأقل نعرف شيئاً ما عن ظروف سير بيرو في ذاك الوقت: فقد كان يحث الخطا نحو سن الاربعين، ومهنته العدلية كانت في أوجها، ولكن كان الوقت قد حان- أيضاً- لبعض التغيير. فزوجته البيرا، حملت أخيراً بعد حوالي اثني عشرة سنة من الزواج العقيم، وتوفيت أثناء ولادة الطفل. كانت قد قُبرت في يونيو 1484، في الثامنة والعشرين من العمر.[[102]](#endnote-80) وكانت هذه خسارة شخصية دون شك بالنسبة لليوناردو أيضاً، فبعد ذلك بعدة سنوات كان ما زال يحتفظ بعلاقته بشقيق البيرا، اليخاندرو امادوري. وفي السنة التالية تزوج سير بيرو مرة أخرى، زواجاً مدبراً، وزواج مصالح دون شك. وكانت عروسه هي فرانسسكا، ابنة سير جوليانو لانفريديني: كانت في الخامسة عشرة من عمرها. وقد أسسوا لهما بيتاً في مبنى على طريق بريستانزا، في الركن الشمالي من قصر السيادة: عنوان لا تنقصه الفخامة. ويعود المنزل لنقابة التجار القوية Arte dei Merchanti، (لم تعد موجودة الآن): وقد تم تأجيره من الباطن للسيد بيرو مقابل مبلغ وقدره 24 فلوريناً في السنة.[[103]](#endnote-81)



**خارطة متسلسلة لفلورنسا، 1470-1472**

ربما كانت وفاة جد ليوناردو، بطريرك ولادته المسن، قد كانت عامل استعجال في انتقاله إلى فلورنسا. كان انطونيو متوفياً دون شك بحلول عام 1465، عندما أشار إليه سير بيرو بعبارة " olim Antonius"، أو "الراحل انطونيو".[[104]](#endnote-82) واصبح عندئذٍ السير بيرو عميداً للعائلة. إنه وقت التخلي عن بعض المسؤوليات التي تتعلق بمستقبل ابنه- ابنه الوحيد في الحقيقة، فسوف تثبت الشهور القادمة عقم زوجته كمن سبقتها في مخدع الزوجية.

عليه فإنّ ظروف الأسرة تميل إلى تأكيد التأريخ التخميني لبداية تلمذة ليوناردو على أنّه 1466. طفولته- ذلك المشهد من الذاكرة والخسارة التي تبدو الإشارة إليها في أعماله اللاحقة- قد انتهت. وانتقل منها إلى عالم الكبار، الحضري التنافسي الذي كان يعيش فيه والده: عالم النقابات والعقود والمواعيد النهائية، والذي سوف لن يعرف انسجاماً معه إلى الأبد.

كانت فلورنسا في منتصف ستينيات القرن الخامس مدينة لما يقارب الخمسين ألف نسمة. ويذكر رجل الرسميات بينيديتو دي- الدبلوماسي، والرحالة، والذي كان من معارف ليوناردو في وقت لاحق- الإحصائيات التالية. تمتد أسوار المدينة إلى سبعة من الأميال وهي محصنة بحوالي 80 برج مراقبة. وداخل الأسوار توجد 108 من الكنائس و50 ميداناً، و33 مصرفاً، و23 قصراً كبيراً أو مسكناً " حيث يعيش اللوردات والمسؤولون والمدراء، والمضيفون والموردون، وكتاب العدل، والموظفون، وعائلاتهم". لقد كان هنالك 270 من محلات المشتغلين بالصوف، 84 من أعمال الخشب، والوِرش المتخصصة في صنع الأختام وتطعيم الخشب، و83 من وِرش أعمال الحرير.[[105]](#endnote-83) فنحن في مدينة تزدهر فيها الحرف اليدوية، ويفوق عدد العاملين في مجال الحفر على الخشب فيها عدد الجزارين. كما أنّها مدينة أزياء، ومركز لصناعة الأقمشة: النساجون، والصّباغون، والدباغّون، والفرّاءون، وتكثر متاجر الملابس بصورة مغرية جداً بالنسبة لمراهق يتوق للتخلي عن الهيئة الريفية التي لا تخلو من ابتذال.

لقد زالت معظم الأسوار وأبراج المراقبة، ولكن المعالم المركزية لفلورنسا ليوناردو ما زالت كما هي- الكاتدرائية، أو الدومو سانتا ماريا ديل فيورو، بقبتها القرميدية الهائلة التي بناها برونيليسكي؛ وبرج الجرس الرشيق الأنيق- من تصميم جيوتو- الملاصق لها. وغرفة التعميد بأبوابها البرونزية المنقوشة من أعمال جيبرتي؛ وقصر السيادة (لم يكن يدعى القصر القديم بعد)؛ والبارجيلو، أو قصر البوديستا؛ قاعة المجلس، وصومعة الغلال من أعمال اورسانميشيلي، والجسر القديم أو [Ponte Vecchio]، أحد القناطر الحجرية الأربعة التي تمتد عبر نهر آرنو. كل هذه الأماكن يمكن رؤيتها في خارطة متسلسلة ومتجددة المناظر من عام 1470-1472 للميلاد، مع ظلٍ لرسام صغير على الزاوية، يرسم منظراً من الهضبة إلى الجنوب، ويجول بنظراته الفضولية كما يتخيل المرء ليوناردو الصغير.[[106]](#endnote-84) ونرى اليوم بعض الاختلافات. فبرج الجرس بجانب كنيسة الصليب المقدس لم يعد موجوداً- لقد دمرته صاعقة في 1529- ولا سوق المدينة ذو الروائح المميزة، كان يطلق عليه السوق القديم [Marcatoe Vecchio]، والذي تم هدمه في أواخر القرن التاسع عشر. أما قصر السيادة، وهو المجمع السياسي للمدينة، كان أضخم مما هو عليه الآن: ونظرياً كان يسع جميع سكان المدينة من الذكور الراشدين، وذلك عندما يقرع جرس البلدية، والمعروف نغمته المنخفضة المدوية مثل La Vacca أي البقرة- وكان المواطنون يتجمعون هناك تحت الألوية التي تحمل شعار مدينتهم(المقاطعات الستة عشرة التابعة للمدينة)، ثم ويسيرون على شكل مربعٍ ثم يدخلون إلى مبنى البرلمان. وعندما احتل تشارلز الثامن الفرنسي المدينة لبرهة قصيرة في عام 1494 هددهم بالنفخ في أبواقه كعلامة لجنوده لاجتياح المدينة. فتلقى الرد الفلورنتيني المُفحم الشهير أن" وسوف نقرع نحن أجراسنا."[[107]](#endnote-85)

كانت فلورنسا مدينة جميلة، ولكن دون شذوذ ولا إفراط. ومزايا الاقتصاد التجارية، والصناعة والذهنية العامة كانت واضحة للعيان على الدوام، إم لم تكن مقصودة ومستهدفة. وقد اعتبرت هذه الأمور من فضائل الجمهورية لأن فلورنسا كانت فخورة باستقلالها من الملوك والحكام المستبدين (الدوقية) وحول قاعدة تمثال دوناتيلو ليوديث وهولوفرنير، هنالك في فناء قصر ميديتشي، قد حفرت الكلمات التالية:" Regna luxu surgunt virtutibus urbes"- ، كم سقطت ممالك بسبب رفاهيتها، وارتقت مدن بفضل مناقبها."[[108]](#endnote-86) وقد كان الثراء علامة لهذه "المناقب"، وقد حملت الأعمال الفنية الفلورنسية العظيمة في عصر النهضة رسائل الفخامة وسخاء السلطة، كما حملت معاني الحق والجمال، ولكن الخط الفاصل بين الكبرياء المتحضر والرفاهية الفاسدة كان دقيقاً جداً. الطمع، قال بوجيو باركيوليني هو " المشاعر التي تجعل التحضر ممكناً." التاجر الغني الذي يفوض لأداء عمل ديني لكنيسة ما، عادة ما يكون إلى حد ما يحاول التعويض على الله عن حجم هامش ربحه، وذلك بانضمامه إلى الصورة العامة. "إخلاصي لجمهوريتي مثل الشمع،" قال الواعظ سافانرولا: " يكفي القليل من الحرارة لإذابته."[[109]](#endnote-87)

وقد بدت فلورنسا في لوحات القرن الرابع عشر ذات منظر متجهم وخافت. إنّهاكانت مدينة مبنية من الحجر الرملي: الحجر الصلب ذي اللون البني العسلي، وحجر سيرينا الهش الرمادي. وكان هنالك قليل من الجصّ الملون والذي يعتبر إيطالي الطراز في يومنا هذا، وجزء أقل من الرخام متعدد الألوان على الجدران الخارجية للكنائس. (واجهة القبة الرخامية لم تكن مكتملة حتى عام 1887.). وقد بنيت بيوت المدينة من قطع مستطيلة من الحجر أكبر حجماً من القطع المستخدمة في الكنائس، فاضفت بذلك طابعاً ريفياً خشناً على سطح مظهر البناء. وصارت بالتالي واجهة القصر الكبير أشبه بجرف صخري مربع الشكل. سادت آنذاك نهضة معمارية. وفقاً لبيديتو دي: لقد تم إنشاء نيفاً وثلاثين قصراً جديداً في السنوات العشرين الآخيرة (كانت كتابته في عام 1470 تقريباً). وكل من العائلات البارزة امتلكت قصراً كبيراً- آل روشيلاي، آل تورنابوني، آل شبيني، آل بازي، آل بينشي: ولدى بعض العائلات دورٌ لتلعبه في قصة ليوناردو- ولكن ليس لدى أيّ منها ما يفوق قصر ميديتشي، على الطريق الرئيسية، والذي بدأ في أواخر 1450 كتصميم لميكل أوزو. وقد كانت تماثيل دوناتيلو في الفناء الخلفي، وفي غرفة نوم المعلم لوحة معركة سان رومانو لأوتشيلو في الكنيسة وهي فسيفساء لامعة تم تنفيذها من قبل بيوزو غوزولي، وصورها أعضاء من الأسرة في معالجة لوحة المجوس. وكانت هنا مكتبة ضخمة أيضاً، أسسها كوزيمو آل ميديتشي. وقد كانت هذه القصور مقراً رئيسياً لشركة ما، مثل المنازل الخاصة: أمناء خزانات ومكاتب محاسبة. وقد كان هنالك شيء يشبه مقر القبيلة: فقد كانوا يحددون جزءاً معيناً من البلدة ليكون منطقة محددة لإحدى العائلات العريقة.

وقد اعتبرت النهضة المعمارية كدليل على التقدم الحضاري، وقد شجعتها السلطات بشكل واضح. فأجازت قانوناً يمنح العفوَ من الضرائب المحلية لمدة أربعين عاماً لأي شخص يقوم ببناء قصر جديد. وقد راقب كاتب المذكرات لوكا لاندوتشي بناء قصر ستروتسي من باب محل العطارة الخاص به والمقابل لذلك القصر. وقال متذمراً، " إن الشوارع المحيطة تعج بالبغال والحمير التي تحمل النفايات وتأتي بالحصى، الشيء الذي زاد من صعوبة مرور الناس، وقد كان كل ذلك الغبار وزحام المتفرجين مزعجاً لنا نحن أصحاب الحوانيت وبدرجة كبيرة." بيد أنّه راقب وسجل تطور المبنى إلى أن أخذ شكله النهائي: بدءاً من الحفر في الأساسات، وصب الطباشير والحصى، وأول إفريزٍ، ووضع الحجارة الكبيرة الخشنة المسماة بوزي فوقها. وقد رمى الناس الميداليات وقطع النقود المعدنية لجلب الفأل والطالع الحسن. ويتذكر تاجر صغير آخر زيارة الموقع مع ابنه ذي الأربع سنوات، غارنيري: " لقد حملت غارنيري على ذراعي، حتى يستطيع أن ينظر إلى الأساسات في الأسفل. ولقد كان يحمل معه باقة من الورود الدمشقية، وجعلته يرميها في أخدود الأساسات. وقلت: سوف لن تنسى هذا الأمر،أليس كذلك؟ " فأجاب: "بلى"![[110]](#endnote-88)

وقد بدا للكثيرين أن هذه القصور الجديدة بالنسبة للكثيرين لا تمثل سوى نوع المباني التذكارية الجافة، فقد كانت مجرد مساكن من الطوب، ومبانٍ سامقة البنيان في ذلك العهد، من شأنّها تشويه الشعور الحميم والأكثر ازدحاماً لفلورنسا العصور الوسطى. وقد تم هدم أكثر من عشرين منزلاً لتوفير المساحة اللازمة لبناء قصر ميديتشي، تماماً مثل منزل سير بيرو على طريق بريستانزا، والذي ربما كان أول بيت لليوناردو في المدينة، والذي سيتم هدمه في ما بعد لإفساح المجال لبناء قصر غوندي الكبير. فالقصور كانت هي الوجه المكشوف سلطة فلورنسا الاجتماعية والسياسية. وقد كان المجال من المجالات التي عمل فيها سير بيرو، كمقدم للخدمات الاحترافية لمديتشي وغيره. وقد كانت هنالك أبواب مر بها، أما في ما يتعلق بإبنه المراهق- غير الشرعي القروي المتعلم بالتجربة فهذه الحوائط الريفية تحمل إشارة إلى الإقصاء. وبالنسبة لكل الدعاية الجديرة بالاهتمام،فإن المدينة لديها معتكفاتها الداخلية للسلطة والنفوذ. " ففي فلورنسا" تقول إحدى شخصيات مسرحية الماندراغولا لميكافيللي. " إن لم تكن لديك سلطة، فحتى الكلاب سوف لن تنبح في وجهك."[[111]](#endnote-89)

وفي عام 1360، كانت السلطة تعني آل مديتشي وشبكة حلفائهم وأصدقائهم الواسعة. وعندما توفي كوزيمو دي ميديتشي في 1464، تم منحه لقب "أب البلاد" أو [Pater Patriae]"- وهو لقب فضفاض في معناه، ولكنه يعترف-ضمنياً- بالعائلة كعائلة حاكمة.

وقد كان آل ميديتشي هم حكام فلورنسا الفعليين: فقد حكموا عن طريق تعبئة المكاتب التنفيذية بالمدينة بأعوانهم وأتباعهم، وعن طريق تفوقهم المالي الكبير الناتج عن أعمالهم التجارية والمصرفية.[[112]](#endnote-90)

وقد خلفه ابنه بيرو(المعروف أيضاً بإل غوتوسو أي المصاب بمرض النقرس): والذي كان قد قارب الخمسين من عمره بالفعل عندئذٍ، محباً للكتب، ومريضاً، ولم يكن يتمتع بأية مهارات سياسية ولا بشيء من شعبية أبيه. وقد أدت خطته إلى المطالبة بالأموال التي أُقترضت من بنك مديتشي إلى إثارة نوبة من الفزع. وظهرت الطوائف، والتي وصفت على أساس مواقعها ببوغيو وبيانو: أي النجد والسهل. وقد تمثلت الطائفة المناهضة لآل ميديتشي في جانب لوكا بيتي الغني الغضوب، والذي كان جانب الهضاب، إشارة إلى الأرض المرتفعة جنوب نهر آرنو حيث يقع قصر بيتي؛ أما الموالين لآل ميديتشي فكانوا هم أهل السهل. وعقب محاولة انقلاب على السلطة في عام 1466، تم نفي متزعمو تمرد الهضاب، و جندوا بعض المستنفرين العسكريين من البندقية، والذين كانوا على أهبة الاستعداد لإثارة المشاكل ضد فلورنسا دائماً، وفي يوليو 1467 كان هنالك اشتباك للقوات بالقرب من إيمولا. وقد مثلت هذه الظروف خلفية لأولى سنوات ليوناردو في المدينة. فلورينزو الرائع ابن بيرو، كان ينتظر وراء الكواليس ولسوف يمسك بزمام الحكم، وهو في العشرين من عمره عام 1469.

وفي وسط هذه التقلبات كان من الحصافة أن يتخصص في تقديم الخدمات العدلية لمؤسسات المدينة الدينية، والتي كانت أقل عرضة لرياح التغيير السياسي. فكانت له صلات بالعديد من رتب الرهبنة، ومن ضمنهم كانت الخدمات التبشيرية المقدسة، ورهبان القديس دوناتو الأوغستنيان، وكلاً من هاتين الطائفتين ستقوم لاحقاً بتكليف ابنه ببعض الأعمال.[[113]](#endnote-91)

ومن التقليدي اعتبار وصول ليوناردو إلى فلورنسا كلحظة تجلٍ وكشف- فالريفي الساذج الصغير منبهر بحيوية وروعة المدينة العظيمة- ولكن من الجائز أن يكون قد زار فلورنسا قبل أن يذهب إليها للعمل والإقامة. ولا نعرف أيضاً (كما يُفترض دائماً) أن ليوناردو قد دخل إلى معمل فيروكيو لدى وصوله إلى فلورنسا. فقد أشار فازاري إلى وجود معلم للحساب- والذي أربكه ليوناردو بأسئلته- وربما كان معلم فلورنسي قد وظّفه سير بيرو ليدرب إبنه على عمل المعاون العدليّ.[[114]](#endnote-92) عدم شرعية ليوناردو كإبن لبيرو، منعته –نظرياً- من الاحتراف، ولكن لم يكن هنالك سبب يمنعه من أن يقدم بعض الخدمات في المكتب ولو لفترة قصيرة. كان بخط يد ليوناردو عناية واضحة بالتعرجات والارتفاعات، وكان يعتقد أنّه "توثيقي".

كان مكتب سير بيرو على بعد دقائق قليلة من منزله. وقد كان في السابق متجراً لبزّاز، وهو مؤثث- كما يبين عقد الإيجار بشكل لا يخلو من الزهو- ب" بطاولة تلائم مهام الكتابة العدلية". ووصف بأنّه يقع قبالة قصر بوديستا، "أو قصر الشعب".[[115]](#endnote-93) ومن المرجح أنّه كان من نوع المتاجر المنخفضة عن سطح الأرض. والتي بنيت في الجدران الرومانية القديمة أسفل كنيسة الدير، حيث يرى المرء اليوم حانة الدير للوجبات الخفيفة ومحل فانتيني للذهب. هذا الشارع الذي هو الآن جزءاً من طريق الحاكم الإداري، وكان يطلق عليه طريق دي ليبراي ( أي شارع بائعي الكتب). وبالقرب منه كان يقع ركن الوّراق (Canto de Cartolai). وقد قدمت هذه المحال المواد الخام التي تتطلبها صنعة السير بيرو كمدّون ومحرر للسجلات، وصائغ لعقود البيوع، والموثق الرسمي. وربما كان في إنتاج ليوناردو من المواد المكتوبة -الذي يكاد يصل إلى حد الهوس ما يذكّرنا بمهنة والده- وبذهنية والده أيضاً- فرزم الورق التي سجّل فيها تعاملاته مع العالم بتعدد أنواعها.

ولنا أن نتخيل – على أية حال- فترة من الأعمال الكتابية غير الملائمة في ذلك المكتب الصغير المقابل لقصر الشعب. ولكن إن كان هذا هو المسار الذي تصوره سير بيرو لإبنه، فقد كان من الحكمة أن غير رأيه.

**رجال النهضة**

السياسة، والتجارة، والأزياء، والصخب، وغبار الإنشاءات، والكلاب في الشوارع- ولكن ينبغي إضافة شيء ما أكثر غموضاً لهذه السمات التي تلتصق بحياة المدن الكبرى على الدوام، بما في ذلك الحياة في مدينة فلورنسا في القرن الخامس عشر، كما عرفنا من الكتب الأولى التي لم تقصِّر أبداً في إبلاغنا، "مهد النهضة" أو إحدى المهاد على الأقل.

ما كان عصر النهضة ومتى ولماذا كان؟ أسئلة ليس لها إجابات محددة. وبحسب النسخة المدرسية فقد بدأ بسقوط القسطنطينية في 1453، وفي هذه الحالة قد نعتبر صانع الأسلحة المجري يوربان مسؤولاً عن بداية عصر النهضة، والمدفع السلطاني الذي كان أحد العوامل المهمة في اختراق أسوار بيزنطة الثلاثية من قبل جيوش السلطان العثماني محمد الثاني.[[116]](#endnote-94) وقد كانت هذه لحظة حاسمة بكل تأكيد، إذ غمرت موجة من الباحثين اللاجئين جميع نواحي إيطاليا، يحملون ما استطاعوا إنقاذه من حزم المخطوطات التي تحتوي على حكمة العلوم والفلسفة اليونانية المتراكمة: إقليدس، وبطليموس، وأفلاطون، وأرسطو- وهي أسماء معروفة بالفعل في إيطاليا بطبيعة الحال، ولكن لم تتسنَّ دراستهم إلا بشكل جزئي. وقد كان هؤلاء المهاجرون البيزنطيون قد وصلوا لمدينة فلورنسا لتوّهم عندما قصدها ليوناردو. وقد كان من بينهم تلميذ أرسطو العظيم يوآنس أرغيوبولس ، والذي قد أُدرج اسمه في قائمة كتبها ليوناردو في أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر: شخص قد عرفه، أو تمنى أن يتعرف عليه.[[117]](#endnote-95)

وقد زاد تدفق الثقافة اليونانية البيزنطية هذا من سرعة تيار من الأفكار كان يسري طيلة قرون من الزمان.

انتقلت العلوم العربية والتي قد قام الكثير منها على أساس التقاليد اليونانية، إلى أوربا منذ القرن الثاني عشر على أقل تقدير، والإحياء الإنساني للثقافة التقليدية الرومانية كان بالفعل يمر بفترة تحوّل كبير. والتي هي الأخرى كانت جزءاً من عصر النهضة أو Rinascimento في مشهده الأساسيّ: "بعث" للتعلّم الكلاسيكي. وقد كان مذهب الفترة الفجائية بين العصور الوسطى وعصر النهضة من صنع اجتهاد معلقي القرن التاسع عشر بدرجة كبيرة، مثل جاكوب بوركهارت، وجول ميشله، فهدفهما بحسب المؤرخ الماركسي آرنولد هوسر، قد قدم لنا " علم أنساب للحركة التحررية": وبكلمات أخرى، فقد تمت قولبة عصر النهضة إلى نموذج للأفكار الحديثة للاستنارة التحررية المنطقية.[[118]](#endnote-96) وفي يومنا هذا انحرف بندول التفسير بعيداً عن خطاب الفجر الجديد هذا، وقد لاقت موارد عصر النهضة طلباً في أقل العوامل الاقتصادية الاجتماعية جاذبية- ليس سقوط القسطنطينية، ولكن ظهور المحاسبة مزدوجة القيد، والقانون الدولي للصرف، الذي خلق مناخاً اقتصادياً ازدهرت فيه الأفكار والفنون. ومع ذلك فإنَّ شعار مشله المثير لأجندة عصر النهضة- "اكتشاف الإنسان والطبيعة": [la découverte de l'homme et de la nature]- وهو يعبر بشكل بالغ عن المزاج خارجاً في فلورنسا ستينيات القرن الخامس عشر، وهي مدينة مفعمة بالجديد من الأفكار والأشكال التي كانت دائماً أفكاراً وأشكالاً قديمة يُعاد اختبارها تحت ضوء جديد وحديث.

والنجوم الفكرية لدائرة ميديتشي كانوا رجالاً مثل الفيلسوف مارسيليو فيتشينو والشعراء العلماء والمترجمين آنجلو بوليزياو وكريستوفورو لاندينو، ولكن لم تكن لهذه الزمرة المنتخبة جاذبية دائمة بالنسبة لليوناردو، بيد أنّه لم يحرم نفسه من بعض التواصل الجميل معها، لأنَّ الرجل الذي يجسد مزاج عصر النهضة الجديد أكثر من غيره في نظر ليوناردو هو باتيستا البيرتي، والذي اُقتنيت كتبه فيما بعد وترددت أصداء أفكاره من خلال مفكراته. ولطالما تمتع البرتي بلقب "رجل عصر النهضة الأول"- وهي عبارة فضفاضة، ولكنه شخص يعكس أهميته من خلال نموذجيته. وهي الصفة ذاتها التي أُطلقت على برونيليسكي، ولكن برونيليسكي كان متوفياً لعشرين سنة خلت عندما دخل ليوناردو مهد عصر النهضة- فلورنسا. وقد كان البرتي وقتئذٍ حياً يُرزق.

ثم في ستينياته، جمع بين صفتي تعددية التخصصات، والصرامة الفكرية تلك التي نعتبرها اليوم من صفات ليوناردو. لقد كان معمارياً، ومؤلفاً، ودارساً كلاسيكياً، ومنظّراً أدبياً، وموسيقياً، ومصممَ مسارح، ومخططَ مدن- وقد تطول القائمة. وبعد وفاته في 1472، تساءل كريستوفورو لاندينو، " أين يسعني أن أضع البرتي؟ في أي فئة من الرجال المتعلمين يجدر بي تصنيفه؟ أعتقد بين علماء الطبيعة[الفيزياء]. وقد خُلق-بلا شك- للتحقيق في أسرار الطبيعة." [[119]](#endnote-97) وقد تردد صدى الجملة الأخيرة في عقله باعتبارها جوهر ليوناردو المحتمل.

وقد اشتهر البرتي أيضاً بأناقته وأسلوبه: " صورة النعمة،" كما أطلق عليه أحدهم. أما الرجل الأديب البرتي فقال: " يجب أن نستخدم أعظم المهارة الفنية في ثلاثة أشياء: التنزه في المدينة، وركوب الخيل، والحديث"، ولكن يجب أن يضاف إليها فن آخر، " ولا يبدو أنَّ أي واحد من هذه الأمور الثلاثة يُمارس بطريقة فنية". لقد كان رياضياً بارزاً- ويقال إنّه يستطيع القفز فوق رجل من وضع الوقوف، ويستطيع إلقاء عملة نقدية داخل الكاتدرائية بحيث يصل إلى سقف القبة[[120]](#endnote-98) – ومن النظر إلى صورته الشخصية التي رسمها لنفسه في رصيعة برونزية تعود إلى عام 1450، كان وسيماً وجميل الملامح، وفيه لمحة شيشرونية قوية: جمال البنية، والملابس الأنيقة، والسلوك المهذب، والجياد الأصيلة- ولطالما كانت هذه الأمور من الأهمية بمكان لدى ليوناردو، وجزءاً من صورته العصرية، على الرغم من الميل إلى نقيض ذلك من خشونة الريف ووعورته. وكما كتب ليوناردو نفسه على الأرجح، فإنَّ البرتي هو الآخر ابن غير شرعي. وقد كان والده تاجراً فلورنسياً ناجحاً قد أُجبر على ترك المدينة لأسباب سياسية؛ واستقر في جنوا، حيث ولد البرتي في عام 1404. وكما هو الحال مع ليوناردو، فكون البرتي ابناً غير شرعي تعتبر مفارقة مهمة: فقد قلل ذلك من وضعه الاجتماعي، ولكن منحه تهميشاً إلى درجة معينة، واستثناءً من آمال العائلة وتقاليدها، الشيء الذي أثبت فائدته على المدى الطويل. وبحسب تعبير كاتب سيرته، أنتوني غرافتون، " لينتقم في عالمٍ عقلاني لهزائمه الأولى في بيت المحاسبة".[[121]](#endnote-99)

لقد خلق لنفسه مهنة لم تكن موجودة من قبل: نوع من الاستشارات المستقلة في المسائل المعمارية، والعلمية، والفنية، والفلسفية. وقد خدم بدوره هذا بلاط الملك البابوي وبلاط حكام أوربينو ومانتوفا، و بالقدر نفسه، آل ميديتشي وروشيلاي في فلورنسا. وقد كان هذا هو نوع الأدوار الذي تطلع إليه ليوناردو لاحقاً عندما كان يرمي بأنظاره خارج آفاق فلورنسا إلى سفورزا في ميلانو.

وبالنسبة لبوركهارت، فإنَّ البرتي كان هو النور الجديد للإنسانية الإيطالية، ولكن كانت فيه أيضاً درجات الشك تلك، والشك بالذات، والذي أشرت إليه مسبقاً هو جزء من روح عصر النهضة. ولقد واجه شياطين الكآبة؛ لقد كان، يقول غرافتون هو" السائر على حبل البهلوان في مجال الإبداع الذاتي". وقد جعله الربيع والخريف كئيباً، يقول هو، لأنّ كل هذه الزهور والثمار جعلته يشعر بمدى ضآلة ما انجزه في حياته- " باتيستا،" كان ليقول لنفسه، " والآن هذا دورك لتعد الجنس الإنساني نوعاً ما من الثمار." ليوناردو هو الآخر كان لديه هذا الإحساس المقيم بعدم الإنجاز، وهو الأمر الذي يمثل الجانب السلبي لمزاج عصر النهضة التوسعي. فإن كانت الإمكانيات لا نهائية، فتحقيقها أيضاً قد لا يتحقق أبداً إلا بشكل جزئي.[[122]](#endnote-100)

والمعلم الشيخ الآخر الذي كان اسمه مدرجاً في دفاتر ليوناردو هو باولو دال بوزو توسكانيللي، والمولود في عام 1387، المعروف كمنجِّم، وفلكي، وعالم رياضيات، وجغرافي، وطبيب، ولغوي- شيخ العلوم الفلورنسية العظيم.

وإلى الوراء قليلاً، في عشرينيات القرن الخامس عشر، كانت تربطه علاقة صداقة ببرونيليسكي، وقد جاء على لسان فازاري أنه قد ساعد المعماري في تصميم قبة الكاتدرائية. وقد كان أيضاً قريباً إلى البرتي، الذي أهدى إليه كتابه "أحاديث على مائدة العشاء" الشيقة Intercenales)) قائلاً: " حفنة من صداقتنا التليدة".

وقد ضاع الكثير من أعمال توسكانيللي، ولكن بقيت مخطوطة طويلة، مكتوبة بخط يده في الغالب، في المجموعة الفلورنسية ذاتها التي تتضمن التخطيطات الأولية الخاصة بالسيرة الذاتية لأنونيمو الجاديانو. ترجمة عنوانها اللاتيني هي :" الأعمال الجليلة والسهرات الطويلة لباولو التوسكانيلي في قياسات المذنبات"؛ وهي تحتوي على مقاييس دقيقة بشكل ملحوظ لمسارات عدد من المذنَّبات بما فيها ظهور مذنَّب هالي في 1456.[[123]](#endnote-101) وهذه الأعمال والسهرات كانت عملة الحركة التجريبية الجديدة: والتصميم على الملاحظة المباشرة، وتجميع البيانات الأولية، واختبار وتمحيص الحكمة القديمة- لقد كان توسكانيلي من المثُل العليا الأولى لليوناردو بصفته" تلميذ للتجربة". وهو معروف أكثر اليوم كجغرافيّ ورسام خرائط قام باختبار خارطة العالم البطليموسية القديمة، وبالتالي أسهم في اكتشاف قارة أمريكا على يد كولومبوس.

في حوالي عام 1474 كتب خطاباً إلى رجل الدين البرتغالي، فيرناو مارتينز، الذي أوضح فيه بالاستناد إلى خارطة، أنَّ أقصر طريق إلى قارة آسيا ينبغي أن يكون بالإبحار غرباً عبر المحيط الأطلنطي (أو "البحر المحيط" كما كان يدعى آنذاك) عند خط طول إيبريا. وأنّه لمن المعقول أن يكون كولومبوس على معرفة بهذا الأمر من خلال علاقاته بملك البرتغال.

وقد كتب بوليزيانو عن توسكاليني، " لقد جاب باولو الكرة الأرضية على قدميه، والسماء المزدانة بالنجوم بعقله، وقد كان فانياً و خالداً في آنٍ"- وهو تلخيص رمزي أنيق لتطلعات علماء عصر النهضة.

وقد لخّص البرتي وتوسكانيلي فكرة "رجل عصر النهضة" كما قد تكون في المخيلة، وإنّ لم تُسمَّ كذلك، في فلورنسا منتصف سيتينيات القرن الخامس عشر: الرجال، في العبارة الرونالدية، " ولدوا لاكتشاف أسرار الطبيعة". أما إلى أي مدىً ارتطمت أسماؤهم بذهن الرسام ذي الأربعة عشر عام، ليوناردو دا فينشي فهذا ما لا نستطيع الجزم به- وإشاراته إليهم بالطبع جاءت في وقت لاحق- ولكنهم كانوا جزءاً من الهواء الذي يتنفسه، أكسجين عصر النهضة الذهني المذهل، ولقد قدموا له خطة لمهنته الخاصة ذات التخصصات المتعددة، و تقليد سار على خطاه. وبالتأكيد سيكون قد درس أعمال البرتي دي بيتورا كجزء من تدريبه على يد فيروكيو، ولابد أنّه وقف في إجلال أمام واجهات كنيسة سانتا ماريا نوفيلا الكلاسيكية الرائعة وقصر روشيلاي.

وقد شعر فنانو ونحاتو فلورنسا بأنَّهم جزء من روح الاكتشاف الجديدة، على الرغم من أنَّ هذا كان وقتاً للتحول من وجهة نظر فنية أكثر منه للإنجاز الكبير.

الموسيقيون العظماء الذين هيمنوا في فترة أواسط القرن كانوا شيوخاً أو أمواتاً. ومن بين الرسامين، فرا انجيليكو الذي توفي عام 1455، وأندريه ديل كاستانيو في عام 1457، ودومينيكو فينيزيانو في 1461. (ولأسباب مضمنة في هذه القائمة، لم يقتل الأخير من قبل كاستانيو، كما زيَّنَ فازاري لتلك الشائعة.)

ودانتيلو نحات عصره الشهير، والذي رأينا كيف قد تأثرت به بلدة فينشي، توفي في عام 1466. وقد غادر الأخ فرا فيلبو ليبي الشقيّ فلورنسا للمرة الأخيرة، ليعمل على النماذج الجصية الكاتدرائية في سبوليتو، ليقضي نحبه هناك في عام 1469. باولو اوتشيلو، أعظم من مارسوا فن المنظور التصويري، كان من الكفاءات المهدرة، معلناً في حزن في إقراره الضريبي لعام 1469:" إنني عجوزٌ، وواهن، وعاطل عن العمل، وزوجتي مريضة."[[124]](#endnote-102)

وقد كان فنانو الجيل الجديد الذي ازدهر في منتصف ستينيات القرن الخامس عشر من المحترفين اللامعين بيد أنّهم لم يكونوا من الرموز الشاهقة للسنوات الماضية.

وقد كانت أشهر الاستديوهات هي لفيروكيو (الذي كان لا يزال نحاتاً في الأساس آنذاك)؛ الإخوة أنطونيو وبيرو آل بولايولو، ونيري دي بيكي، تلميذ دوناتيلو؛ وبينوزو غوزولي، تلميذ فرا أنجيليكو؛ وكوزيمو روسيلي. وكانت هنالك ورشة لوكا وأندريه ديلا روبيا التي أحرزت نجاحاً عظيماً، وكانت متخصصة في أعمال الخزف المزجّج. وقد كان من ضمن مرتاديها من الفنانين اليافعين الذين يأتون للمشاهدة ساندرو فيليبيبي، والمشهور ببوتيشيلي (المولود في 1444)، والمتخصص في أعمال التصوير الجصّي دومينيكو غيرلاندايو (المولود في 1449)، والذي أصبح فيما بعد المصور الصحفي العظيم للحياة الفلورنسية. وسرعان ما أصبح الكثير من هؤلاء الفنانين- إن لم يكونوا كلهم- معروفين بالنسبة لليوناردو في عالم الورشة الحميم بما يحتويه من تنافس وتعاون. ولم يكن مايكل آنجلو ورفائيل ولا مؤرخ الفن الفلورنسي العظيم جيورجيو فازاري قد ولدوا بعد.

**ورشة اندريه**

عند الحديث عن ليونادرو وهو "يدلف إلى ورشة" اندريه ديل فيروكيو، ينبغي تجنب الأفكار السطحية عما هي ورشة الفنان وكيف كانت تبدو. فالكلمة المستخدمة بشكل عام في عصر ليوناردو هي [Bottega] التي تعني بكل بساطة الحانوت أو الورشة. وهذا يخبر ما يكفي عن حقيقة ما يجري في ورشة فيروكيو خلال اليوم. لقد كانت ورشة، أو مصنعاً صغيراً في الحقيقة مخصصاً لإنتاج الأعمال الفنية. كانت بعض الورش ذات تخصص معين، ولكن فيروكيو قرر غير ذلك. أنتجت هذه الورشة على مدى السنوات، أنواعاً وأحجاماً متعددة، منحوتاتٍ من الرخام والبرونز والخشب والخزف، وصياغة الذهب والفضة وتشكيل الحديد، وشواهد القبور، وصناديق هدايا الزواج، ورايات المبارزة المثلثة، وأدوات تصميم الشعارات، وبزَّات الدروع، والأزياء والتجهيزات المسرحية. لقد كانت غرفة عمليات تجارية- وقد أطلق كينيث كلارك على الورشة اسم " فيروكيو وشركاه."- وابتداءً من فازاراي فما بعده، كان هنالك ميل لاعتبار فيروكيو معلماً حرفياً أكثر منه "فناناً عظيماً"، فأسلوب نحته وتلوينه يميل إلى الصعوبة والافتقار إلى البراعة،" يقول فازاري، " إذ أنّه ناتج عن دراسة غير متصلة أكثر منه عن موهبة فطرية."[[125]](#endnote-103)

لكنَّه معروف أكثر كنحّات، وقد تلقى فيروكيو بالفعل تدريباً على صياغة الذهب، وكان عضواً في نقابة صاغة الذهب. أحد معلميه، كان يدعى فرانسسكو دي لوكا فيروكيو، والذي أخذ عنه اسمه الحرفي (كان اسمه الحقيقي اندريه دي سيوني). ولم يكن من الغريب لتلميذٍ أن يتسمى باسم معلمه: فيصبح "ابناً" له مجازاً على تأهيله في حدود أسرار المهنة. واسم بيرو دي كوزيمو، على سبيل المثال يشير إلى أنّه "ابن" لمعلمه كوزيمو روسايلي. وفي واحدة من الإشارات القديمة لفيروكيو كفنان مستقل أنّه أصبح فيروكيوياً أو " فيروكيو صغيراً". وقد أصبح بالمقابل واحداً من أبرز المعلمين في جيله. مثله مثل ليوناردو، كان له تلاميذه ومساعدوه بما فيهم الرسامان بيترو فانوتشي (والمعروف ببيروجينو) ولورينزو دي كريدي، والنحات أنيولو دي بولو، ولقد كان على صلة طيبة بفنانين مستقلين آخرين مثل بوتيتشيلي، وغيرلاندايو، وفرانسيسكو بوتيتشيني، وبياغو دانطونيو وفرانسيسكو دي سيموني فيروتشي، والذين كانوا جميعاً على صلة بورشته في وقت أو آخر.

وقد كانت ورشة فيروكيو في أبرشية سانت امبروغو، باتجاه الجانب الشرقي لأسوار المدينة. كان هو صبياً من أهل المدينة، ولد ونشأ فيها، بيد أنّه مات في مدينة البندقية وأُعيد جثمانه ليوارى الثرى بجانب أبيه في الكنيسة الأبرشية. لقد ولد في وقت ما بين 1434 و 1437، وعليه فقد كان في حوالي الثلاثين من عمره عندما أصبح معلّماً لليوناردو. والده، ميشله، ورد في المستندات على أنّه [Fornaciaio] أي عامل أتون، ويستدل من المستندات على أنّه المنزل الشاهق الارتفاع على الزاوية الشمالية الغربية من شارع ديل انيولو، وشارع دي ماتشي. كانت ورشة فيروكيو قريبة، على طريق غيبيلينا، قريبة لأسوار سجن المدينة العديمة النوافذ، لا ستينكي، والذي كان ينتصب في مكان مسرح فيردي الحالي.[[126]](#endnote-104) وقد كانت الورشة التي بدأ فيها ليوناردو تلمذته على بعد مسافة قريبة مشياً على الأقدام من مكاتب السير بيرو دا فينشي على قبالة البراجيلو. هذا الشيء يدل على حميمية المدينة- القرب الحسي من العائلة والعمل، فالجميع في مسافة قريبة لبعضهما البعض- ولكن في تلك المدن المكتظة تختبيء حواجز اجتماعية، فربما تتجاوز أحدها وأنت في طريقك للخروج من مركز المدينة البارز إلى الحي الصناعي المزدحم سانت امبروغو. أسماء الشوارع تضفي نكهة مميزة على المنطقة، فعلى شارع سالفيا، كانت تباع المريمية والأعشاب الأخرى في يومٍ ما، فنجد للمنطقة شذىً مميزاً. أما ما اختص به الحي فهو صناعة الفخّار: فتذهب أنت إلى شارع بينتوليني من أجل آنية للطبخ لها يدانِ اثنتان تحمل ذاك الاسم، وإلى طريق كونشي لشراء آنية الغسيل الأكبر حجماً. شمالاً من الكنيسة كانت تقع طريق ماتونايا، أو شارع أعمال الطوب، وربما كان موقع عمل ميشله دي سيوني كفرّانٍ. وعند التحرك إلى الشرق باتجاه الأسوار تصل إلى زوج من الأديرة التي تبدو عليها الكآبة، للراهبات أو الناسكات المحتجزات. وقد كانت هنالك 150 راهبة في دير الحصن. أمضين أعمارهنَّ في صنع الزخارف الذهبية والفضية، الشيء الذي جعل سافنارولا يعترف بهنّ من جديد. وبجانبه كان يقبع دير فيرديانا، وقد سُميّ تيمناً بالراهبة المتميزة القديسة فيرديانا من قلعة فلورنسا، وهي راهبة من القرن الثالث عشر، والتي يقال إنّها عاشت أربعةً وثلاثين عاماً في زنزانة مغلقة دون رفقة سوى اثنين من الثعابين. وقد كانت هنالك خضرة واسعة وراء بوابة المدينة، باب الصليب: إلى أي مدىً كان ليوناردو يتمشي هناك ليعيد الصفاء إلى ذهنه؟[[127]](#endnote-105).

لم تتقيد ورشة اندريه بمبنى معين في طريق غيبيلينا، ولكننا نعلم كيف كانت تبدو بشكل عام. لقد كان الحانوت النموذجي كبيراً، بمساحة مفتوحة في الدور الأرضي، وتفتح على الشارع، في العادة مع أركان للجلوس في الجانب الخلفي أو الطابق العلوي. وما زال بإمكانك رؤية آثار الورشة عندما تسير بين سانت امبروغو والصليب المقدس. ومداخل حقل التفاح العتيق ما زالت واضحة للعيان في أعمال الطوب، وفي بعض الأحيان يكون هنالك محلٌ لتقديم البتزا أو مغسلة، أو ورشة إصلاح سيارات إذ تمت المحافظة على التصميم الداخلي: السقف المنخفض المقبب، وتمتد مساحة العمل على عرض المكان كله، أو تتقلص إلى حوالي متر واحد تارة أخرى.

ومن الباب في شارع كازيني يصدر صوت الطرقات، ووميض مصباح اللحام. إذن فأولى تجارب ليوناردو للحياة الصناعية، كانت في عام 1466: ملموسةّ، ومعبأةً بالغبار، والضجيج، والروائح النفاذة للأصباغ، والمذيبات، أكثر شبهاً بالمرآب منها إلى الورشة الفنية.

في هذا الوقت كان اندريه ديل فيروكيو في أول فورات النجاح. كان ليوناردو ينهي عمله في قبة كوزيمو دي ميديتشي في عام 1467، والذي كان عاماً حافلاً، في كنيسة ميديتشي في سان لورينزو، ويبدأ العمل على واحدة من منحوتاته الأصلية، المجموعة البرونزية الكبرى للمسيح والقديس توما لواحدة من الكّوات الخارجية لكنيسة اورسانميكيلي [تعني في الأصل حديقة مطبخ القديس ميكائيل]. وقد كان هذان العملان كلاهما من المهام المحترمة التي أوكلت إليه. فقد كانت مهمة تنفيذ المنحوتة موكلة إليه من قبل محكمة الامتيازات التجارية، وقد كانت محكمة قانونية مختصة بالقضايا المتعلقة بأعضاء النقابات والتُّجار- وهي منظمة كان لـ"صديقه الحميم" السير بيرو دافنشي معها تواصل وعلاقات. وقد اشترك أيضاً في أعمال صَبٍّ وتشكيلٍ لجرسٍ برونزيٍ هائلِ الحجم في دير سان مرقس، والذي أصبح يعرف لاحقاً باسم البياغنيونا تيمناً بأتباع سافنارولا، أو البنيوني أو النائحين.

ومن أعمال البرونز الشهيرة التي نفذها فيروكيو؛ ما يعود تأريخه بحسب دراسات حديثة إلى فترة حياته، وهو عمل ذو طابع خاص، لأنّه من الممكن أن يكون النموذج أو المثال القائم عليه العمل هو ليوناردو. هذا هو داؤود فيروكيو. يزيد قليلاً على الأقدام الأربعة، ويظهر داؤود كرجل شابٍ ممشوق القوام، وأجعد الشعر، وعند قدميه رأس جالوت بلحيته الكثيفة. وتبقت آثار فقط مما كان على الأرجح تذهيباً جيداً في حذاء الشخص، ودرعه وشعره. توجد المنحوتة في البارجيل الآن، على بعد بضع مئات من الأمتار من المكان الذي اُبتدعت فيه. وتؤرخ في بعض الأحيان على أنّها نُفذت في أواسط سبعينيات القرن الخامس عشر، لأنها بيعت في 1476 من قبل لورينزو دي ميديتشي إلى الحكومة، بيد أنّ الخبير في شأن فيروكيو آندرو بترفيلد أثبت وعلى أساس دراسة الإسلوب أنّ تأريخها يعود إلى فترة سابقة لذاك التأريخ. ويعتقد أنّها نفذت في 1466: ربما كان ذلك تكليفاً من والد لورينزو، بييرو لتوضع في حديقة قصر آل ميديتشي في كريتجي.[[128]](#endnote-106) فإن كان هذا التأريخ موفقاً، يعود صنع التمثال إلى أول أيام ليوناردو في الورشة. أهناك شيء طبيعي أكثر من جدارة هذا المساعد الجديد الوسيم بأنْ يكون هو مثال الصبي المحارب داؤود؟ فقد ذكر كل كُتَّاب السيرة الأوائل أنَّ ليوناردو كان فتى بهي الطلعة. ويعزز من هذا الاعتقاد مقارنة مظهر داؤود في اللوحة بما يرجّح أنّه كان صورة شخصية له في لوحة التبجيل من عام1481.

ليس هنالك أي توثيق يعزز هذه الفكرة، بيد أنّه من الجائز منطقيا أنّ صبيّ فيروكيو الرشيق، النحيف، صاحب الشعر المموج هو ليوناردو ذو الأعوام الأربعة عشر.



تمثال فيروكيو البرونزي لداؤود من عام 1466، ودراسة لرجل شاب في وضعية وقوف داود من كراسة رسم لعائلة فيروتشي.

فإن كانت كذلك، فلدينا شبيه آخر له (ليس بطريقة مباشرة) في رسم بالقلم والحبر لشابٍ عارٍ يقف في وضعية داود فيروكيو ذاتها. وهذا الرسم موجود الآن في متحف اللوفر. وقد كان في السابق جزءاً من كراسة رسم، وقد تبعثرت الآن، وهي ملك للنحات الفلورنسي فرانسسكو دي سيموني فيروتشي. وكُتِب على صفحة أخرى من ملاحظات كراسة رسم فيروتشي، أنّ لورينزو دي كريدي- وتلميذ آخر لفيروكيو- قد رفده ببعض من "نماذج" فيروكيو (أشكال من الصلصال، رسومات، وقوالب) ليقلدها. وفي صفحة أخرى بعد، وسط بعض الرسوم لأحد الملائكة، سطر مكتوب من اليمين إلى اليسار يشبه كثيراً كتابة ليوناردو. تأريخ دفتر الرسم غير معروف على وجه الدقة: ذكر كريدي أنه يستبعد أن يأتي قبل أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر، وبعض الصفحات كتبت بمواد تعود إلى عامي 1487-1488.[[129]](#endnote-107) فليس من المحتمل أن تكون الرسومات دراسة مباشرة للمثَّال الشاب الذي يقف من أجل صنع تمثال داود، ولكن يعقل أن يكون نسخة لاحقة نفذها فيروتشي عن واحدة من رسوم فيروكيو التمهيدية للمنحوتة. عليه فقد جاءت مهذّبة ومتناسبة، ويكتنفها نذر يسير من التقديرية، فهي تصوّر لنا الفتى ليوناردو وهو يقف عارياً في مرسم بشارع غيبلينا.

وليس بشيء أكثر حدة، ولا أكثر عاطفية عن واقع مرسم الفنان الفلورنسي من مقتنيات فيروكيو، من قائمة حصر الموجودات التي تركها في ورشته بعد وفاته في 1480. فهذه ليست ورشة في شارع غيبلينا- لقد انتقل إلى موقع أقرب إلى وسط المدينة بالقرب من كاتدرائية دومو في وقت ما قبل 1480- ولكن ليس للعنوان أية أهمية في الواقع. فأنا أقوم بكتابة القائمة مع تضمين التغيرات. فقد كان هنالك سرير من الريش، وله غطاء أبيض، وفراش، وزوج من الملاءات، وكان هيكل السرير ملوّناً، وطاولة سفرة، ومقعد للطاولة، ودلو بئر، وصندوق لحفظ الحبوب، وجرة زيتٍ وثلاثة مستودعات بها أربعة عشر برميلاً من النبيذ، ووعاء كبير من نبيذ الخل (الفيرجوس)، ونموذج لقبة (للكاتدرائية)، وآلة عود من نوعٍ جيد، وإنجيل باللغة العامية، ونسخة من كتاب المائة أقصوصة، و مطبوعات من كتب موسكينو، وانتصارات بترارك، ورسائل أوفيد، وصورة للرأس لأندريه، وتمثال طيني لطفل، ولوحة كبيرة، وكرة، وصندوقان قديمان، وتمثال للقديس يوحنا، وزوجان من الوسائد قيمتهما 15 فلورين، وزوجان من الوسائد الصغيرة، ورأسان في نحت بارز، ومنحوتة سيدتنا، ورأس جانبي، ومدقات من حجر السماق، وزوج من الملاقط، وجدارية جنائزية لكادرينال بيستويا، وشكل منحوت كبير الحجم، وثلاثة تماثيل لأطفال مصبوبة وقوالبها الطينية، ومطارق منوعة بأحجام متعددة، وفرن بأدوات حديدية متنوعة، وكمية من خشب الوقود من شجر الصنوبر وغيره، وخمسة قوالب لصنع القذائف المدفعية صغيرها وكبيرها.[[130]](#endnote-108) وفي وسط هذا الزخم من أكوام الأغراض المنزلية والكنوز الفنية، غرضان لافتان للنظر، " العود الممتاز" يؤكد إفادة فازاري بأنّ فيروكيو كان موسيقياً، ومن الممكن أنَّ مهارات ليوناردو الموسيقية قد نمت تحت كنف فيروكيو. وللكتب أيضاً دلالتها على البنية الفكرية للورشة، وثلاثة منها أعمال مشهورة من نوع أدبي ولكنّه شعبي: القراءة المتأنية. وهنالك كتاب المائة أقصوصة، مجموعة من القصص القصيرة للروائي الفلورنسي من القرن الرابع عشر فرانكو ساكيتي، وهي تقترب كثيراً من نموذج بوكاتشي. وهنالك انتصارات بترارك: وهي قصائد أخلاقية على شكل ثلاثيات، وهنالك نسخة من رسالة أو رسائل أوفيد، والمعروفة أيضاً باسم رسائل البطلات أو البطلات، في النسخة الإيطالية من ترجمة لوكا بولشي والصادرة في فلورنسا في عام 1481. وقد اقتنى ليوناردو نفسه لاحقاً نسخة من هذا الكتاب، بالإضافة إلى نسخة من كتاب التحولات.[[131]](#endnote-109) ومن ضمن تأثيرات فيروكيو الكتب المذكورة الأخرى- أما مطبوعة الموسكينو فربما كانت هي كتاب " الذبابة" [Mosca] لليون باتيستا البرتي، وهو عمل كوميدي مستوحىً من كتاب لوسيان " في مدح الذبابة".

ومما يبعث على الحيرة ذكر الصورة الشخصية، أو الذاتية "صورة رأس أندريه" في قائمة حصر الموجودات. إذ يُستبعد أن تكون هي اللوحة الزيتية النصفية الموجودة في أوفيزي، والتي يظهر فيها رجلٌ داكن السحنة، رقيق الشفتين، يسود ملامحه تعبير أقرب للصرامة. ويقال في كثير من الأحيان إنّ هذه صورة شخصية لفيروكيو، ولكنها على الأرجع صورة لبيروجينو الذي كان تلميذاً لفيروكيو في وقت ما- فوجه الشبه بينها وبين اللوحة الذاتية الموقعة بريشة بيروجينو والموجودة في نقابة البورصة في بيروجيا، هائل إلى حد الصدمة.[[132]](#endnote-110) وهنالك ذِكرٌ للوحة شخصية لفيروكيو عندما كان في منتصف العمر من أعمال الحفر على الخشب. وقد تم إنتاج هذه الأعمال الخشبية بأعداد كبيرة في أواخر ستينيات القرن السادس عشر، وهذا ضرب من التخمين الصرف كما في اللوحات الذاتية، ولكن في هذه الحالة تقودنا الصورة إلى شخص آخر. ففي الوجه كثير من الشبه لصورة ذاتية رائعة بقلم الحبر في الأوفيزي، والتي هي بالتأكيد من مدرسة فيروكيو (انظر صفحة 86). فقد تكون هي صورة فيروكيو: وهي تظهره في عمر الأربعين تقريباً. وجهه ليس بالجميل، واسع، مزدوج الذقن، مخنثٌ إلى حدٍ ما- ولكن ثمة قوة هائلة في نظرته. وهذا الرسم في ذاته ليس مدرجاً في قائمة حصر الموجودات (والتي وصفت بعبارة "quadro"، وبالتالي فهي لوحة ذاتية)، ولكنها قد تكون ذات صلة به. إنها قريبة من شبه معلم ليوناردو في حدود ما نعرفه بالخصوص.

**تعلُّم الصنعة**

يتمنى الكثيرون أن يتعلموا كيف يرسمون، ويستمتعون بالرسم، ولكنهم لا يمتلكون المهارة الحقيقية لفعل ذلك. ويظهر هذا في افتقارهم إلى المثابرة، مثل الصبية الذين يرسمون كل شيء على عجلٍ، لا يكملون رسمهم ولا يضعوا الظلال..

**مخطوطة باريس، و ص 25.**

وبينما كان يعمل كمساعد صغير أو خادم في المرسم، وربما كمثَّال، كان ليوناردو هو الآخر تلميذاً أو متدرباً، يتلقى تعليمات محددة من المعلم اندريه. ويعطينا العقد المحرر في 1467 فكرة عن ماهية التدريب المتوقع الحصول عليه. وفيه يتعهد الرسام البادوفي فرانسشكو اسكواتشوني، بتدريس تلميذه "أسس فضاء الرسم، ورسم خطوط عليه وفقاً لطريقتي" وكيفية " وضع الأشكال على الفضاء المذكور" و "وضع الأشياء هناك، مثل مقعد ما، أو أريكة، أو منزلٍ"، وكيفية رسم رأس رجلٍ بتصغير مع مراعاة تساوي الأبعاد، "و "نظام الجسد العاري".[[133]](#endnote-111) وعليه فإنَّ التلميذ سيتعلم إلى درجة كبيرة أساليب المنظور ورسم الأشكال. ويعد سكواتشوني أيضاً ب" أن يدربه بشكل عملي،" و"يزوّده بالمُثل [النماذج]". وهذه "المثُل" قد تكون رسومات سكواتشوني نفسه، مثلها مثل الأشياء والأشخاص الحقيقيين. يمضي التلميذ وقتاً طويلاً في النقل من "كتاب الأمثلة" الذي يزوده به المعلم.

كانت الأوراق باهظة الثمن، وقد تدرب التلاميذ أيضاً باستخدام لوحات خشبية مبطنة وقلم ذي سِنٍّ معدني. وفي دليله الشهير " كتاب الفنون"، يوصي شنينو شنيني " بلوحة صغيرة من خشب البقس، مساحتها تسع بوصات مربعة". ويجب أن تُصقل بأداة من عظم الحبار مثل التي يستخدمها صائغ الذهب"، ثم تغلف برماد العظم المبلل باللعاب: واستخدم عظام الدجاج لتصنيع الرماد، يوصي هو، " فقط كما تجدها تحت المائدة".[[134]](#endnote-112) وأول رسومات ليوناردو على الورق تبين استخدامه قلماً ذا سِنٍّ من الرصاص أو الفضة، يستخدمه عادةً قبل مرحلة التحبير.

كان فن التصميم الهندسي- Disegno- هو الأساس لهذا التعليم الفني. وقد أكد فازاري على هذا، وهو الذي يحدد أنَّ سير بيرو هو الذي دبّر لليوناردو أمر "دراسة الرسم" هذا مع فيروكيو، وقد أكد ليوناردو هذا الأمر بنفسه عندما أصبح معلماً وله تلاميذه. وبحسب باولو جيوفو، " فإنّ ليوناردو لم يكن ليسمح للصبية الذين لم يبلغوا العشرين من العمر أن يضعوا أيديهم على الفراشي والألوان، ويسمح لهم فقط بالتدريب مستخدمين أقلام الرصاص، متبعاً بجدٍ أفضل ما وضعه الرواد القدماء، ومحاكياً قوى الطبيعة وملامح الجسد بأبسط الخطوط."[[135]](#endnote-113) ومن المستبعد أن يكون هذا الشيء انعكاساً لتدربه في مرسم فيروكيو التجاري المزدحم- فليوناردو بدون شك كان يرسم ويلون قبل أن يبلغ العشرين- ولكنّه صدىً للدراسة الصارمة لفن رسم التصميمات الهندسية باستخدام سَنٍّ معدنية، الذي تعلّمه من فيروكيو. فقد كان لديه معلم له من الفضل ما سيكون له هو كمعلِّم: ربما كان فيروكيو هو أفضل مصمم هندسي بين مجايليه في فلورنسا. وقد تضمنت مجموعة فازاري الشهيرة بعض أعمال فيروكيو، " منفذةً بأكبر قدر من الأناة والبراعة"، ومن بينها " عدة رؤوس أنثوية ذات شعر جميل وتقاسيم رائعة، والتي كان ليوناردو يحاكيها دائما لجمالٍ فيها". وقد نجت أمثلة كثيرة على تلك التصميمات. وعندما يستخدم فازاري المفردة "دائماً" فهذا ليس مجازاً: فقد انعكس تأثير لوحة لفيروكيو بالطباشير الأسود في المتحف البريطاني بشكل كبير في رسومات ليدا التمهيدية، والتي رُسمت بعد ذلك بثلاثين عاماً.[[136]](#endnote-114) وقد اقتنى فازاري هو الآخر بعضاً من رسومات ليوناردو، بما فيها الدراسات المبكرة لتصميم الأزياء، والتي أجراها على الكتّان، والتي يصفها كجزء من تمارين ليوناردو كمتدرب على الرسم: " لقد صنع نماذج طينية، ولفّ التماثيل بقطع القماش المبللة بالصمغ، ورسمها بعناية فائقة على قطعة من نسيج الريمز أو بطانة معّدَة لذلك الغرض. وقد تم تنفيذ هذه الرسومات باللونين الأبيض والأسود، وبرأس الفرشاة، ولكن كانت النتائج رائعة جداً، كما هو واضح للرائي من خلال الأمثلة التي أوردتها في كتابي حول الرسومات." وقد نجا قدر كبير من الدراسات المبكرة لتصميمات الأزياء. ويمكن أن ينسب بعضها إلى الأزياء التي ظهرت في بشارة أوفيزي، والتي كانت من أقدم لوحات ليوناردو المكتملة على الأرجح (1470-1472 للميلاد).[[137]](#endnote-115) وهنالك رسم يوجد في كلية كنيسة المسيح، في أكسفورد، يمثل دراسة لكمِّ الملاك في لوحة البشارة؛ إنه جزء من صفحة أكبر والتي من المرجح أنّها اشتملت في وقت ما على رسم أوَّليٍّ لرأس (ربما رأس الملاك)، وبعض الآثار لشعر طويل أجعد كان بادياً في الهامش الأيمن. ويمكن مقارنة الكمِّ أيضاً بكمِّ ملاك سان جينارو،وهو تمثال طيني صغير نُسب في الآونة الأخيرة إلى ليوناردو. (لوحة 8 ).

وتمثل عبقرية ليوناردو بهذا الخصوص نبوءة للرسام الذي ينتمي للمدرسة النمطية، والذي ينتج كثيراً من الأزياء. " لقد اعتبرها أكثر من مجرد تمرين أكاديمي" يقول اليخاندرو فيتزوسي: لقد" أخرج كل ما فيه من قوة وتجريد." وتضخيم هذه الدراسات في تصميم الأزياء يبدو مثل نسخ من الصخور والجبال التي تظهر في لوحاته اللاحقة للمناظر الطبيعية. واستمر تدريبه بهذا الموضوع: هنالك فصل في كتابه أطروحة حول التلوين بعنوان: " حول الملابس، والدرابيات والطيات". ويجب أن تناسب السترة الجسم ولا تبدو ككومة من الملابس الجوفاء"- وبالتالي " سترة مسكونة". ويواصل سرده لتوضيح للفروق المرئية:



**واحدة من دراسات ليوناردو للأزياء على بطانةٍ.**

الأقمشة الرقيقة، والسميكة والجديدة والقديمة، وذات الطيات المنقطعة، والطيات الكاملة؛ والكشكشة الدقيقة، والمظللة، والأقل تظليلاً، والمنعكسة وغيرها، السريعة والحائرة، وفقاً لوضعياتها، وألوانها، واقمشتها وفقاً للرتبة، والطول والقصر،والطيران والثبات وفقاً للحركة مثل أن تلتصق بالجسم، أو أن تتحرك إلى الأعلى أو إلى الأسفل.[[138]](#endnote-116)

واحدة أخرى من رسومات ليوناردو الأولى، تشير إلى أنّ لوحة البشارة ما هي إلا دراسة لإحدى الزنابق.(لوحة 3). وقد نُفذت برقة بالطباشير الأبيض والأسود ثم تمت التمشية عليها بالقلم والحبر، مع إعطائها بعض القوة بلمسة من اللون البني هنا وهناك مع الأبيض. فهي تشبه الزنبقة في لوحة البشارة، ولكنها ليست دراسة فعلية لها إذ تميل إلى اتجاه آخر. فهي تبدو أقرب إلى الزنبقة في لوحة فيروكيو السيدة العذراء والطفل مع اثنين من الملائكة (المعرض الوطني، لندن)، ولكن تم قص اللوحة ويبدو فقط الجزء الذي يحتوي على الزهرة.

وفي الرسم بعض الخطوط الشاحبة في الثلث الأسفل من الورقة، والذي تصعب ملاحظته في النسخة المقلدة: تبدو هذه كدراسات هندسية للمنظور، الشيء الذي يصبّ في إطار دعم سياق التلمذة التي تم في ظله تنفيذ هذا الرسم.

وقد كانت النمذجة باستخدام الطين والصلصال، جزءاً آخر من أجزاء منهج التلمذة. يقول فازاري " صنع ليوناردو في شبابه عدة رؤوس لنساء ضاحكات من الصلصال، لا يزال الصمغ المصبوب لها صالحاً، مثلها مثل بعض رؤوس الأطفال التي بدت كما لو نفذها فنان ناضج". ولم يتبق أي أثر لأي من " النسوة الضاحكات"، لكنْ توجد عدة رؤوس للملائكة الصغار في منحوتات فيروكيو التذكارية، ليس هنالك أي شيء يشير بأنّ ليوناردو قد صنع أياً منها.

وقد كانت بدايات مهنة ليوناردو كنحات غامضةً. فهنالك رأس جميل من الطين، والمسيح في صباه [Cristo Giovanotto](انظر صفحة 122)، والذي يعتقد أنّه من أعماله، بيد أنَّ الآراء تتباين حول ما إن كان من الأعمال الأولى أم من أواسط تسعينيات القرن الخامس عشر؟ (لأنّه يرتبط على نحوٍ ما ببعض الدراسات لتلاميذ العشاء الأخير). وقد يكون هو "الرأس الأخير" الذي اقتناه جيوفانّي باولو لوماتسو لاحقاً:

لقد كان لدي أيضاً رأس صغير من الطين للمسيح عندما كان صبياً [fanciullo]، منحوت بيد ليوناردو دا فينشي ذاته، والذي يرى فيه المرء بساطة ونقاء الصبي، معاً بالإضافة إلى شيء ما يضفي بعض الحكمة، والعقل والجلال. لقد كانت له نفحة ربما رقة الشباب، ولكنه بدا كبيراً وحكيماً أيضاً.[[139]](#endnote-117)

كانت للوماتسو أشياء مثيرة للاهتمام ليقولها في حق أعمال ليوناردو كنحَّاتٍ، لأنّه رأى مخطوطة- فُقدت الآن- يتحدث فيها ليوناردو عن علاقة النحت "الأخوية بالتلوين" ويقول، " لقد كانت لي بهجة فيه، وما زالت لي بهجة فيه." مستشهداً بصفته "شاهد" لهذه الجهود المتنوعة كمثّالٍ- "الأحصنة، والأرجل، والرؤوس، والبشر أيضاً [على سبيل المثال الحي] رؤوس سيدتنا-العذراء- والأعمال التي تصور المسيح في طفولته بالحجمين كليهما الكامل والنصفي، والعدد الكبير من رؤوس الشيوخ المسنين."[[140]](#endnote-118) هذه القطعة –(تفترض أنَّ لوماتسو يتحدث عن المخطوطة المفقودة بكثير ثقةٍ) تجعل المرء ينظر بالمقابل إلى القائمة المشهورة في مخطوطة اتلانتكس، المؤرخة في 1482، والتي يسرد فيها ليوناردو عدداً من الأعمال التي أكملها قبل مغادرته إلى ميلانو. وبعض "رؤوس هؤلاء الشيوخ"، "كثير من الأجساد الكاملة العارية،" "كثير من السيقان، والأقدام، والقسمات [attitudini]- ربما كانت منحتوتات، أو نماذج طينية أكثر منها رسومات.[[141]](#endnote-119)



**رسم جانبي بقلم ذي رأس حديدي لمحارب، ربما تم تنفيذه على أساس أحد أعمال النحت الغائر لفيروكيو.**

ولقد تعلم أيضاً أساليب القولبة والنحت الغائر (rilievo). وهنالك زوج من الملائكة من أعمال الطين بطريقة النحت الغائر في اللوفر، والتي كانت من منتجات ورشة فيروكيو دون شك. وقد نسبت في وقت ما إلى ليوناردو بسبب التشابه بينها وبين الملاك المرسوم في لوحة معمودية المسيح. ويذكر فازاري نحتاً غائراً على البرونز بيد فيروكيو، يظهر فيه الإمبراطور الفارسي الجبار داريوس؛ وهي الآن من المفقودات، ولكنها أيضاً من الأعمال المسجلة دون شك في لوحة المحارب الجانبية المرسومة بالسِن الحديدية، وهي الآن في المتحف البريطاني.[[142]](#endnote-120)

ومن أعماله في دراسات رسم الحياة والمنظور والنمذجة بالصلصال، ينتقل التلميذ أخيراً إلى مهنة التلوين. لا يعرف الوقت الذي بدأ فيه فيروكيو نفسه التلوين على وجه التحديد، ولا هوية من قام بتدريبه. فأول توثيق له كرسام يعود للعام 1468، عندما قام بتقديم تصميمات لسلسلة من أعمال التلوين حول الفضائل السبعة لقصر التجارة، بيد أنّه لا يستبعد أن يكون نشطاً قبل ذلك التأريخ.[[143]](#endnote-121) وقد كان إنتاج المرسم الرئيسي من لوحات السيدة العذراء والطفل التي يتراوح حجمها بين الصغير والمتوسط.

كما كانت هنالك الكثير من اللوحات بالأسلوب ذاته والتي أصبحت تدعى الآن الفيروكيّات؛ وتفوقها في العمر لوحته العذبة واللامعة السيدة العذراء للراهب فيلبي ليبي، والتأثير الهولندي من خلاله، فهي تميل إلى الجمال، ولكنها أيضاً ذات حسٍ متين من الحجم والحركة المتأثرين بأعمال فيروكيو كنحّات. أما على أساس أساليبي، فلوحة مادونا والطفل أحد الأعمال النصفية الصغيرة والموجود في برلين، ويعتبر من أقدمها، ويعود تأريخه إلى 1468. الأمثلة الأخرى هي لوحة العذراء تقدّس الطفل المسيح في إدنبرة، والعذراء والطفل واثنان من الملائكة في المعرض الوطني بلندن، وسيدة البحر في الأكاديمية، بفلورنسا، وعذراء الرمان بواشنطن العاصمة، وعذراء الإكليل بميونخ. معظم هذه اللوحات تعود بتأريخها إلى أواسط سبعينيات القرن الخامس عشر. وجميعها أعمال لوحية، منفذة على الخشب؛ ولم تكن الأقمشة مستخدمة بعد في التلوين، وليس هنالك ما يدل على أنَّ فيروكيو وشركاه قد تعهدوا بأية أعمال جصيّة، الشيء الذي كان من اختصاص متجر غيرلاندايو.

ولكن وقبل وقت طويل من وضع ليوناردو الفرشاة على اللوحة كان لينهمك في آليات التلوين الأساسية. فلا بدّ من أنّه كان يعرف شيئاً حول ملاءمة مختلف أنواع الخشب للوحات- الحور، الجوز، الكمثرى، وشجرة الغبيراء، وقد كانت شجرة الحور من بين جميع هذه الأشجار هي عماد المرسم، خاصة النوع الأبيض المعروف في إيطاليا باسم غاتيشي[Gattice]، وهو نوع رخيص، وخشبه سهل الاستخدام، ولذلك يكثر طلبه لدى النجّارين والمشتغلين بالخشب. ولقد تعيَّن عليه تعلّم كيفية إعداد مختلف أنواع الجبس، والطلاء الأبيض المصنوع من الجبس والذي كانت تغلف به الألواح، بحيث يشكل الخلفية التي ستوضع عليها الألوان: الطبقات الأخيرة من الجبس الناعم الرقيق تكون على سطح أملس، أبيض ساطع ذي قابلية ضعيفة للامتصاص. وقد جرّب ليوناردو على مر السنين أنواعاً أكثر تعقيداً حتى من الجبس المصنوع بمواصفات خاصة:

غلِّفْها [اللوحة] بالصمغ والتربنتين الأبيض المقطّر للمرة الثانية... ثم اعطِها طبقتين أو ثلاثاً من ماء الحياة[[144]](#footnote-23) الذي قمتَّ بحلِّه في الزرنيخ، أو أي مذيب آخر للتحليل. ثم استخدم زيت بذر الكتان المغلي بطريقة تضمن نفاذه إلى كل جزء فيها، وقبل أن يبرد تماماً امسحه جيداً بقطعة من القماش لتجفيفه. وفوق هذا قُمْ باستخدام طلاء أبيض سائل باستخدام عودٍ، ثم اغسلها بالبول.[[145]](#endnote-122)

وعليه فإنَّ اللوح المعدّ يصبح جاهزاً للخطوة التالية للعملية: نقل الرسومات التمهيدية إلى السطح الأبيض البكر. وكثيراً ما يُستخدم رسمٌ بالحجم الكامل للعمل كله: "ورق الكرتون"، من الكارتون الإيطالي، وهو فرخ كبير من الورق، حيث الخطوط العريضة للرسم قد "حُفرت" عليها ثقوب صغيرة، يرى المرء هذه الثقوب على عدد كبير من الرسومات. وتثبت قطعة الكرتون بشكل مسطح على اللوح، ويتم تغطيتها بمسحوق الفحم أو الذرور. وهي عملية معروفة باسم "الصقل" (بالإيطالية spolveratura)؛ فالصقل يفسد "الذرور". يمر الغبار من خلال ثقوب الرسم ويترك أثراً على اللوحة، والتي أصبحت الآن جاهزة للتلوين.

التقليد الذي كان يعمل من خلاله ليوناردو في البداية، كان هو التلوين بالصبغة، بيد أنّ التلوين بالزيت سرعان ما أصبح الوسيلة السائدة الجديدة. الصبغة هي أي نوع من عناصر التغطية والتي "تصبغ" مساحيق الألوان وتجعلها قابلة للاستخدام، ولكن هذه المفردة كانت تشير إلى صبغة البيض دون غيرها في القرن الرابع عشر: الألوان الممزوجة بمِحِّ البيض الطازج (أو بياضه لإضفاء بعض الإضاءة على المخطوطة) ويخفف بالماء. صبغة البيض تجف في الحال في أغلب الأحيان، بيد أنَّ العديد من الدرجات تكون أضعف بعد أن تجف، وهي قوية وتدوم طويلاً. ودوائر فلورنسا الجصّية، وأعمال مازاتشو في كنيسة كارمين، وغوزولي في قصر ميديتشي، وغيرلاندايو في كنيسة سانتا ماريا نوفيل- كلها لوِّنت على الجصِّ (على الجصِّ المبلل حديثاً) باستخدام الصبغة. ولا ننسى الدجاج الذي ينتج البيض اللازم لما تنتجه الورشة الدائبة من تصاوير عند ذكر ما يمكن أن نصادفه بالورشة من أصوات وروائح.

كانت لوحات الزيت قد بدأت بالفعل- وهو أسلوب وافد من هولندا- ولكنه ما زال مستخدماً في اللمسات النهائية، وتعديل طبقة الصبغة الباردة بغلاف غنيٍ شفاف أو صقيل. لقد كانت تقنية للزينة تضاف إلى الأعمال المصبوغة.[[146]](#endnote-123)

فليوناردو ذو براعة تقنية فائقة: فقد بدأ من خلال تقليد الصبغة، ولكنه سرعان ما تحمّس لغنى ألوان الزيت، والتي أجاد العمل بها وأتقنه. لقد أدرك الدقة في النمذجة، والظلال التي تقدمها ألوان الزيت. إنِّ سرعة جفاف الصبغة يعني أنّ عليك تصوير الظلال بالخطوط (عن طريق "التظليل" و"التظليل المعارض")، ولكن مع ألوان الزيت كان هنالك بعدٌ جديدٌ للعمل بالفرشاة على طبقات، يتسنى معه تحقيق عمق الدرجة والتعقيد البصري- تلك اللمحة "الدخانية" أو sfumato))، والتي هي واحدة من علاماته الفنية. ولم تكن هنالك أية ضرورة للاستعجال مع أسلوب ليوناردو الذي ينشد الكمال.

يجب أن يكون المتدرب مثقفاً في مجال الألوان أيضاً- والمواد المنتجة لها، وطريقة تحضيرها، والآثار الناتجة عن مزجها. وتأتي بعض الألوان من أنواع التربة المحلية (المغرة الصفراء، البني المصفر، والسيانا)، وتأتي بعضها من النباتات (الأسود النباتي)، وبعضها كانت نتاجاً لتفاعلات كيميائية ضارة ولكنها بسيطة إلى حد كبير(الرصاص الأبيض، سبيكة الرصاص والقصدير الصفراء). وتوفر هذه المواد أسساً عملية للوح ألوان الرسام. المزيج التقليدي لدرجات العضلات كان الأصفر من أكسيد الحديد، والأسود النباتي، والرصاص الأبيض، ويدعو شينينو هذا المزيج "فيرداتشو"[[147]](#footnote-24).

أما التدرجات اللامعة التي يسعى إليها الرسام وعملاؤه، فتحتاج إلى مواد أكثر ندرة. وقد كانت الصبغة السائدة في اللوحات الإيطالية القديمة هي اللون الأزرق المشرق الشاعري المسمى لازورد، ويصنع بطحن الحجر اللازورد: الكلمة اللاتينية Lazulus مشتقة من الفارسية لاجوردي. وهذا الحجر يتكون طبيعياً من الرمل المشبع بالكبريت. كلمة "ultramarine" تبدو كما لو أنّها توحي باللون الأزرق الأكثر قوة من زرقة البحر، ولكنه ببساطة يعني أنّه جاء من وراء البحار. فهو مستورد، وباهظ بشكل مخيف، وعليه أصبح كلمة موازية للقيمة، وبالتالي للفخامة، في لوحة ما. لقد نصّ عقد لوحة غيرلاندايو تبجيل المجوس (1482) على:" ينبغي أن يكون اللون الأزرق وراء-بحري وتعادل قيمته 4 فلورينات للأوقية"- لكنْ هذا النوع من المقاربات كان آخذاً في التلاشي والبدائل الأقل تكلفة مثل الأزرق البروسي والآزوريت أضحت أكثر شيوعاً.[[148]](#endnote-124)

الأصباغ المعدنية المهمة الأخرى، كانت المرمر الأخضر، والذي استخدم بشكل واسع في المناظر الطبيعية والمروج، والأحمر اللامع القرمزي أو [vermiglio] ، والمستخلص من طحن الزنجفر (كبريتيد الزئبق الأحمر). واشتُقت الكلمة من المفردة اللاتينية vermiculus- وهي دودة صغيرة- نسبة للشبه بين حمرة الزنجفر وحمرة الصبغة المستخلصة من هذه الحشرة[دودة القرمز]. وهنالك حشرة أخرى كانت مصدراً للك [lac/lake]، والتي كانت تضاف لمساحيق التلوين لإضفاء لمعة على الطلاء.

وتعجُّ الكتب الدليلية الشائعة مثل كتاب شينيو للفنون، ومداخلات غيبرتي بوصفات إنتاج تأثيرات لونية معينة، وهنالك الكثير منها في مخطوطات ليوناردو.وقد كتبت في جزء من مخطوطة أتلانتكس العبارات التالية بأسلوب مزدان بالزخارف ارتبط بكتابات ليوناردو الأولى:-

" خذ لوناً أخضرَ [المرمر مثلاً] وامزجه بالقار فسيصبح الظل أكثر قتامة. أما للحصول على ظلال أخف، امزج الأخضر مع التراب الأصفر، وللحصول على ظل أكثر خفة، الأخضر مع الأصفر، وللأضواء استخدم الأصفر المحض. ثم خذ الأخضر والعقدة الصفراء معاً، واصقل بها كل شيء. ..لصنع لون أحمر جميل خذ الزنجفر أو الطباشير الأحمر أو أكسيد الحديد المحروق للحصول على ظلال داكنة، وللظلال الخفيفة خذ القرمز والطباشير الأحمر، وللإضاءة الزنجفر النقي، ثم استخدم اللك الممتاز للصقل.[[149]](#endnote-125)

وهذه المواد الخام تفسر انضمام الفنان لعضوية جمعية فناني ميديتشي، الصيدلة وأسواقها، ونقابة الأطباء، والعطارين والبزازين. فالعطار يتعامل مع المواد الغريبة بكافة أنواعها: تذهب له للبهارات، والعقاقير، والأعشاب، والأشربة، والتركيبات الصيدلانية. والصيدليات الإيطالية من الطراز القديم ما زالت تشير إلى نفسها كعطارين، ومحلات عطارة، وحوانيت توابل. ومن بعض هذه المحلات ذات الروائح اللاسعة يشتري الرسام بهاراته البصرية. وكان الإخوة الرهبان من دير سان غيستو الي مور، مصدراً آخراً للأصباغ. وقد ذكرت الوثائق أنَّ فيليبو ليبي، وبوتيشيلي، وغيرلاندايو ومايكل آنجلو كانوا من العملاء، وكذلك ليوناردو الذي دفع في صيف 1481 4 ليرات مقابل " أوقية واحدة من اللازورد [ِazzuro] اشتراها من الدير"[[150]](#endnote-126).

لقد كان كل هذا من قبيل المعرفة التقنية اللازمة للرسام المتدرب، ولكن كانت هنالك أنواع أخرى من المعارف اكثر غموضاً ينبغي عليه تعلّمها. فقد كانت الورشة مثلها مثل مصنعٍ أو معملٍ تعج بالفنانين، منتدىً للنقاش والنميمة، ومنبعاً للأساليب والأفكار الجديدة. لقد كانت هذه هي جامعة ليوناردو غير المتعلِّم.

وقد كان ساندرو بوتيشيلي أحد الرسامين الذين ارتبط اسمهم بنشأة أسلوب فيروكيو. لقد كان فناناً مستقلاً، ولكنْ أعماله الأولى: مريم العذراء والطفل بدت كما لو أنّها مصبوبة في قالب فيروكيو أو ربما كانت لوحات فيروكيو هي التي صُبّت في قالب بوتيشيلي: ليس لدينا أي علم حول تدرُّب فيروكيو على الرسم، فربما كان له استعداد على الأرجح للتعلم من الفنانين الأصغر سناً، والذين تم تدريبهم من قبل فيلبو ليبي العظيم، والذي أصبح بعد وفاة ليبي في 1469 معلماً لابنه غير الشرعي فيليبينو. ولابد أنَّ لبوتشيلي تأثيراً مهماً جداً على ليوناردو الذي بزغ نجمه كرسام في أواخر ستينيات وبداية سبعينيات القرن الخامس عشر. وهو تأثير قد يستدل المرء عليه من الملاك في لوحة البشارة، والذي به شيء من لمحة جمالية جديدة ترتبط في الأذهان بأسلوب بوتيشيلي. لقد كان يفوق ليوناردو عمراً بسبع أو ثماني سنوات. وقد كان رجلاً يميل إلى القوة وقد أصبح من الموالين لسفانارولا، لكنْ فازاري هو الآخر صوّره كشخص كوميدي عادي.

وقد ترك ليوناردو بعض التعليقات على معاصريه من الفنانين، ولكنه لم يعلّق على بوتيشيلي. فقد كانت النبرة ناقدة بشكل صادم. فهو يتحدث بشكل منفِّر عن "المناظر الطبيعية الباردة" لبوتيشيلي، ولا بد أنّه يضع في اعتباره غابات بوتشيلي الأسطورية الخيالية عندما يقول، " لا ترسم- كما يفعل الكثيرون- كل أنواع الاشجار، وحتى إن كانت على ذات المسافة، بالدرجة نفسها من الخضرة." وتوجد مناظرة أخرى في شكوى ليوناردو الكوميدية حول الافتقار إلى "الحشمة" في لوحة البشارة: " لقد رأيت قبل بضعة أيام خلت صورة لملاك ينقل البشارة، وقد بدا لي مطارداً سيدتنا إلى خارج الغرفة، بحركات مسيئة من النوع الذي يجوز أن يظهره المرء تجاه عدو مقيت، وسيدتنا بدت كما لو أنّها كانت سترمي بنفسها في استماتة من خارج النافذة." وتشير هذه العبارات على الأرجح إلى لوحة البشارة التي رسمها بوتيشيلي لمعبد عائلة غاردي حوالي عام 1490، حيث كان من الجائز أن يرى الشخص الملاك وهو يجثم على السيدة بعدائية، لكنْ هذا تأويل يشوبه العوار. وهنالك نقد لاذع مشابه يوجد في مذكرة حول المنظور تبدأ كالتالي: " ساندرو! أنت لا تخبرنا لِمَ هذه الأشياء التي تأتي في المستوى الثاني أكثر انخفاضاً من التي تليها." وهذا القول يشير إلى لوحة ميلاد المسيح الروحي لعام 1500، حيث تبدو مستويات هرمية للملائكة الذين قد رسمت أشكالهم بلا اتساق مع قاعدة المنظور.[[151]](#endnote-127) ويبدو كل هذا اللوم غير مسبوقٍ. ربما كان له جذور تتعلق بعلم النفس: رغبة لإطفاء تأثير مبكر، ولتمييز نفسه من خلال الاختلاف. فقد كانت المحاكاة عند ليوناردو ضرباً من الضعف.

وقد كان بيترو فانوتشي أحد الفنانين الذين ضمتهم الورشة، ويعرف باسم إل بيروجينو- نسبة إلى بيروجيا. والمولود بالقرب من منطقة بيروجيا في أواخر أربعينيات القرن الخامس عشر، والذي درس على يد معلِّم من أمبريا- ربما كان هو بيرو ديلا فرانسشكا- قبل أن يأتي إلى فلورنسا، إذن هو ليس تلميذاً مبتدئاً مثل ليوناردو. ولقد كان حاصلاً على لقب ماغ (المعلم أو الكبير) في الوثائق الفلورنسية لعام 1472. ومثل ليوناردو انتقل بسرعة كبيرة إلى الرسم بألوان الزيت. وقد ارتبط اسم بيروجينو باسم ليوناردو في السجل المقفى الذي كتبه جيوفاني دي سانتيس، والد الرسام رافاييلو أو رفائيل:



الزملاء في فلورنسا، أعلى اليسار بروتريه محتمل لأندريه ديل فيروكيو بريشة أحد تلاميذه. أعلى اليمين بروتريه يرجح أن يكون لساندرو بوتيشيلي من لوحته تبجيل المجوس المؤرخة في 1478. أسفل اليسار: بيترو بيروجينو، لوحة شخصية من عام 1500. أسفل اليمين: لورينزو دي كريدي، لوحة شخصية، 1488.

شابان ندّان في عمر الحياة والحب

ليوناردو دا فينشي والبيروجيني القلب

وبير الكنيسة، الراسم العابد الرب

يصف هذا السجع ليوناردو والبيروجيني على أنّهما "شابان ندّان في عمر الحياة وفي الحب." لكنَّ الثاني هو بيروجيني الذي تم إفراده في العبارة الأخيرة "الراسم الرب".[[152]](#endnote-128)

أما تلميذ فيروكيو الشهير الآخر فقد كان شاباً وسيماً وابناً لصائغ الذهب لورينزو دي كريدي. والمولود حوالي سنة 1457، فقد كان أصغر من ليوناردو وجاء بعده إلى المرسم. وأول أعماله المقبولة كانت السيدة العذراء والطفل مع يوحنا المعمدان والقديس دوناتوس في بيستويا، وكان قد بدأها حوالي عام 1476. وفي واحدة من خطوات قطعة المذبح هذه كانت لوحة البشارة الصغيرة التي كان من الواضح أنها مستوحاة من لوحة ليوناردو التي تحمل الاسم ذاته، وربما كانت عملاً مشتركاً بينهما.[[153]](#endnote-129) في عام 1480 ذكرت الأرملة أم كريدي في إقرارها الضريبي أنَّ لورينزو قد حصل على أجر يبلغ 12 فلوريناً في السنة في المرسم. قد يكون هذا راتباً أساسياً، مضمناً مبالغ لسداد قيمة أعمال معينة بناءً على مهام محددة. وبعد مغادرة فيروكيو إلى مدينة البندقية في أوائل ثمانينات القرن الخامس عشر، كان كريدي يخلفه على الورشة بكل جدارة، وقد سماه فيروكيو وريثاً وقائماً على تنفيذ وصيته.[[154]](#endnote-130) وبحسب فازاري فإنَّ فيروكيو "أحبّ" لورينزو أكثر من تلاميذه الآخرين- ربما قفزت فكرة المثلية الجنسية هنا: كيف يمكننا ألا نعرف على وجه الدقة. إنَّ الإدعاء المتكرر بأنّ ليوناردو قد "تعرّف" على المثلية الجنسية في مرسم فيروكيو، غير مؤكد.

ونحن لا نعلم شيئاً عن علاقات ليوناردو بالبيروجيني ولا بكريدي، فلا جاء لها ذكرٌ في مخطوطاته ولا كان اختيار فيروكيو معلماً له لهذا السبب. إنها السخرية اللاذعة أو الصمت العالي، فنحن لا نجد كثيراً من حس الامتنان تجاه الفنانين الذين تعلم ليوناردو منهم ومعهم بداية صنعته.

وأخيراً أصبح التلميذ جاهزاً للتلوين، والذي يعني في العرف أنّه أصبح قادراً على أداء بعض أعمال التلوين. إنَّ من الأمور البدهية في عصر النهضة، التعاون والتشارك في رسم اللوحات، وأنَّ العمل الذي يكون بريشة فنان محدد، دائماً ما يكون لفنان آخر يد فيه، فيتم تنفيذ بقية اللوحة على أيدي المساعدين والتلاميذ الذين يعملون تحت إشرافه. في بعض الأحيان تكون هنالك عقود تنص على قدر معين من تكريس الجهود للوحة. ولقد نصَّ أحد عقود بيرو ديلا فرانشسكا على أنْ " لا يجوز لأي رسام آخر وضع يده على الفرشاة سوى بيرو نفسه، وعلى فيلبي ليبي أن يوافق على أن تكون لوحته الجصّية على معبد ستروتسي في كنيسة سانتا ماريا نوفيلا ستكون " بيده هو بالكامل، خاصة الشخوص".[[155]](#endnote-131) ولكن كان مقبولاً بشكل عام أنَّ لوحات المرسم أعمال غير حصرية للمعلم.

وإحدى لوحات مرسم فيروكيو الأكثر سحرا،ً هي لوحة توبياس والملاك الصغيرة في المعرض الوطني، بلندن. فقد رُسمت حوالي 1468-1470. وقصة توبياس (بالطليانية Tobiolo) موجودة في كتاب توبياس الملفق: وهي تحكي عن مهمة صبي يسعى لعلاج عمىً بأبيه، وحراسة الملاك رافاييل له أثناء مغامراته. فهي ذات ملامح لأسطورة أو قصة خيالية، ونبرة لا تخلو من سلوى لقيم وتقاليد العائلة، كما أنّها أصبحت سمة صورية شائعة. لوحة توبياس لفيروكيو تعتبر واحدة من الأشكال العديدة في ذلك الوقت: فهنالك روايات متشابهة جداً للأخوة بولايولو وفرانشسكو بوتيشيني، وجميعها تحمل رسماً لسمكة وكلبٍ يمثلان بدورهما جزءاً من القصة. لوحة بولايولو الزيتية هي الأقدم من بين الثلاث، وقد اتبع فيروكيو بنيتها.[[156]](#endnote-132)فقد أُعطي شكلين اثنين أكثر حيوية وحركة- وتقبض الريح ملابسهما، وشرابة حزام توبياس تتأرجح هنا وهناك مع شجرة صغيرة على البعد. ولكن أجنحة الملاك ليست جيدة بما يناسب مستوى الإخوة بولايولو". والخلفية مملة- لم يكن لدى فيروكيو أي مشاعر حقيقية تجاه اللوحة.

وبحسب مؤرخ الفن دفيد ايه. براون، فإنَّ هذه المحددات التقنية على وجه الدقة والتي تمثل دليلاً على ملكية اللوحة المشتركة، مثل الشخوص الإنسانية فيها، تفوق تلك التي تضمنتها لوحات بولايولو.[[157]](#endnote-133) أما الحيوانات، وبعبارة أخرى، هي أيضاً أكثر جودة مقارنة بأعمال فيروكيو. فمقاييس السمكة ذات درجات رمادية وبيضاء مشرقة، لكنها منفذة بأسلوب الصبغ التقليدي، ويظهر فيها بجلاء الحس العبقري بالضوء والسطوح. أما الكلب الصغير الأبيض الذي يقفز على طول الطريق إلى جانب الملاك: فهو من النوع ذاته في كلا اللوحتين- كلب صيد من نوع تيرير البولوني- ولكنه في لوحة فيروكيو يبدو أكثر حيوية وانتباهاً وحركة. وفراؤه الطويل الحريري يتبعثر وينساب، مرسوماً بدقة تجعل الكلب يبدو شفافاً. ويمكنك رؤية خط من اللوحة السابقة أسفل منه. تبدو الحيوانات وهي تتحرك مثل صورة ثلاثية الأبعاد تقع فويق سطح اللوحة: كلب من حكاية خيالية. (اللوحة 4)

ومن المستبعد أن يكون الكلب والسمكة من أعمال فيروكيو نفسه، والذي ظهر أسلوبه القوي الذي يميل إلى النحت في اثنين من الأشكال الأساسية. وهما من عمل أحد المساعدين، وذلك المساعد هو ليوناردو بالتأكيد. ومقارنة فرو الكلب بشعر ملائكة ليوناردو دافنشي من أوائل سبعينيات القرن الخامس عشر تبين أوجه الشبه الدقيقة بينهما. وربما كانت هنالك مساهمة في أغلب الأحوال من ليوناردو بخصوص تجعيدات شعر توبياس، والذي لديه الغرة المبعثرة ذاتها التي كانت لدى ملاك ليوناردو في لوحة البشارة.

كما قد أظهرت التحليلات الميكروسكوبية ضربات فرشاة نفذت من قبل شخص أعسر، وذلك في منطقة التجعيدات فوق أذن توبياس. أما لوحات فيروكيو الأخرى فربما تضمنت ضربات باكرة من فرشاة ليوناردو في بعض طيات أو بزات أو أركان المنظر الطبيعي، ولكن هنالك أولى المساهمات الواضحة – كلب صغير، سمكة، شلال من الشعر الأجعد، وجميعها نفذت بتلك اللمسة الرقيقة واللامعة والتي ستزداد كمالاً مع مَرِّ السنوات، ولكنها تبدو بالفعل علامةً على هذه الدربة العظيمة.



**لوحة فيروكيو توبياس والملاك**

**الأعياد**

في يوم 7 فبراير شهدت فلورنسا مبارزة[giostra] على شرف لورينزو دي ميديتشي الشاب العشريني: وهي بمثابة مراسم دخوله إلى الحياة العامة واحتفالاً بزواجه الوشيك بكلاريس اورسيني(عروس رومانية، وهي ليس بالخيار الشائع بالنسبة لمن هم على شاكلته). لقد جاب الشوارع بفرقة فرسانه من قصر ميديتشي حتى ميدان الصليب المقدس حيث قوائم المشاركين. وقد أهمل الرواة الحديث عن عظمة مؤونته- الحرير والمخمل واللؤلؤ، والدروع المنقوشة، والجواد الأبيض الذي منحه إياه ملك نابولي- ولكن دعنا نُلقِ نظرة للحظة واحدة على الراية التي ترفرف فوقه، لقد تم تصميمها خصيصاً لهذه المناسبة: " رايةً من قماش التفتاه الأبيض". ويصف الشاعر لويجي بولتشي التصميم الذي عليها: لقد كانت " مزدانة بشمس في أعلاها، وقوس قزح في أسفلها، وفي الوسط تقف سيدة في مرجٍ، وهي ترتدي قميصاً من الطراز القديم [حلة اسكندريّة]، موشَّىً بأزهار من الذهب والفضة". وبدا في الخلفية جذع شجرة غار بها عدد من الأفرع الذابلة، وفي وسطها فرع أخضر واحد."[[158]](#endnote-134) وتشير شجرة الغار "لاورو" إلى "لورينزو". كان والده مريضاً- وسيموت بحلول آخر العام- ولكن كان لورينزو الجبار فرعاً جديداً على شجرة العائلة.

لقد كانت الراية من عمل اندريه ديل فيروكيو. وكان قد مضى وقت طويل منذ اختفائها، وهي بالكاد واحدة من أعماله الكبيرة، ولكنها تحمل الكثير من الإشارات حول فخامة الورشة في اللحظة الأشبه بتولية العهد. راية لورينزو، ونكاد نجزم بذلك، كانت هي أفضل ما يشترى بالمال. وتذكرنا أيضاً بمشاركة الفنانين في كل المناحي البصرية للحياة الفلورنسية المدنية- ليس فقط النحت والتلوين والمعمار، ولكن حتى فخامة الأمور العابرة للاجتماعات العامة مثل المبارزة. وقد كانت المفكرة الفلورنسية حافلة بالروائع من كل جنس. فقد كان هنالك كرنفال في الأسابيع السابقة للصوم الكبير، وموكب عيد القيامة المقدس، ثم الاحتفال بعيد أول مايو[[159]](#footnote-25)\* [Calendimaggio]، والذي كان يستمر بشكل متقطع حتى24 من يونيو، وهو يوم عيد شفيع المدينة القديس يوحنا المعمدان. وكان صيد الأسود يعقد في ساحة الشعب، ومباريات كرة القدم[calico storico] في ميدان الصليب المقدس- وهي اللعبة التي تعرف الآن باسم توينتي سيفن اسايد، و" تستخدم فيها الأيدي أكثر من الأقدام"- وكان هنالك سباق خيل سنوي، الباليو، وتحتدم المنافسة فيه بين قوميات المدينة. ويعبر مضمارُ السباق المدينةَ من بوابة براتو إلى بوابة الصليب، ويُقرع الطبلُ ثلاث مؤذناً بالبدء؛ وقد كان كأس الفائز هو رمز الباليو، راية حريرية قرمزية مزينة بشرابات من الذهب والفرو. وقد كان من أشهر فرسان ذلك العصر غوستانزو لاندوتشي، أخ للوقا كاتب المذكرات.[[160]](#endnote-135)



**لوحة نصفية منحوتة للورينزو د ميديتشي بيد فيروكيو**

وقد أدرك آل ميديتشي الأثر المعالِج للاحتفالات الشعبية، وقد لاقت هذه المناسبات دعماً كبيراً في عهد لورينزو. وربما ترددت الأقاويل هنالك فوق "الهضاب" بأنّ هذا الدعم كان بهدف إلهاء الناس بينما تتغول محسوبية ميديتشي على حرياتهم، وتزويرهم الانتخابات، ولكن إن كان هنالك عنصر سياسي في مجتمع الشبع والمتعة، فهنالك أيضاً نكهة لورينزو الاحتفالية الأصيلة تلك. وقد بدأ الكارنفال يتخذ منظراً أكثر اتقاناً عن أي وقت سابق. فقد كانت هناك مواكب السيارات المزينة التي تسير تحت إضاءة المشاعل، والطرز القديمة لمهرجانات الأطواف الحديثة. ولقد جرى التقليد بأن يشارك في هذه الاحتفالات ممثلون من النقابات المختلفة، وتغنى فيها الأناشيد عن المهن والحرف- "أغنية الخياطين"، و"أغنية عصّاري الزيت" وهلم جراً- ولكن أصبح الطابع يميل أكثر في هذه الإيام إلى التقليدية والأسطورية. ويتزايد فيه التبذير وتقل الأصالة، فقد أصبح عمالقة الاحتفالات هؤلاء أقرب إلى الرموز السياسية البطولية: فقد كانت تسمى "انتصارات" [Trionfi]، تنبعث فيها مواكب الانتصار الفخمة في روما الإمبريالية، ولكن الآن أصبحت تمثل قوة ومجد آل ميديتشي. ومثل ما كان قديماً، تُنشد الأناشيد وتُؤدى الأغاني فقط؛ الآن اصبح المتأنقون يطلبون أغنيات معينة مثل " أغنية بائعي اللحم الحلو" و "انتصار أريادني وباخوس"، وكلمات الاغنيتين من نظم لورينزو نفسه، وأغانٍ أخرى من كلمات أصدقائه أنيولو البوليزيانو ولويجي بولتشي. وقد كان باتيستا ديل اوتوناو خبيراً في هذا المجال بشكل خاص.

وروعة مبارزات وكرنفالات ميديتشي الفائقة، كانت هي المسرح الشعبي لذاك العصر، وجميع التجهيزات الاحتفالية التي تدخل فيه- الرايات، الأعلام، الأزياء، الأقنعة، الدروع، الأغطية المزركشة، وعربات النصر- خرجت من ورشة فيروكيو ومن هم على شاكلته من الفنانين.

ولا نعتبر ليوناردو من ذلك النوع البشوش الاجتماعي الذي يمرح في فوضى الكرنفال، أما الجانب المسرحي فيه فاستطاع أن ينفذ إلى وجدانه. وربما وجدنا وجهه دون شك بين الحشود في مبارزة لورينزو- وربما شارك في العمل في الراية؛ فقد كان هو الآخر معجبا بالخيول والفروسية؛ وسوف يشارك هو نفسه لاحقاً في مبارزات التسلية في ميلانو. إنني أتخيل أننا قد نراه أبيضَ وسط الزحام خارج القبة في أحد القيامة، يراقب انفجار العربة الشهير، وهو تجسيد ملتهب لهبوط الروح القدس، تُسحب فيه عربة محملة بالألعاب النارية من بوابة ال براتو من قبل فريق من الثيران البيض، تم إطلاقه بواسطة حمامة صناعية مدفوعة على سلك يمتد بين القبة ومبنى المعمدانية. وربما كانت هنالك ذكرى لهذا الحدث، في رسومات تمهيدية لطائر آلي على سلك في مخطوطة أتلانتكس مسمى " طائر للملهاة". ويتفق كتاب السيرة الأوائل على أنَّ ليوناردو قد صنع آلات طائرة من هذا النمط الأكثر إيهاماً واستعراضيةً: " ولقد صنع الطيور التي بمقدورها التحليق من مواد معينة".[[161]](#endnote-136)

أحد أشكال المسرح الشعبي الأخرى كانت تتمثل في العروض الدينية، أو المقدسة، وهي المكافيء الفلورنسي لمسرحيات المعجزات الإنجليزية. وقد كان الشباب والصبية الذين ينتمون إلى مؤسسات دينية يقومون بتأدية هذه العروض في الأعياد الدينية في الكنائس والأديرة. لقد كان إنتاجاً كبيراً، ومن الواضح أنّه من تمويل آل ميديتشي وغيرهم. كما قد كانت هناك مؤثرات خاصة- أقراص دوارة عملاقة لتغيير المشاهد، وأسلاك وبكرات، يتمكن باستخدامها الممثلون من الطيران في الهواء. ويقول فازاري إنَّ برونيليسكي اخترع العديد من تجهيزات الخدع البصرية، أو ما يسمى بالإيطالية[ingegni]، والتي يتسنى عن طريقها تنفيذ المؤثرات الخاصة.

وقد كانت في سان فليسي تمثيلية للبشارة، تعرض في يوم 25 مارس كل عام (عيد البشارة أو عيد السيدة). كانت الجنة تبدو من بين دعامات السقف، ومنزل السيدة مريم كان على المسرح في صحن الكنيسة، والملاك جبرائيل كان مشرفاً من سحابة خشبية ليبلغ بشارته. وقد كان هناك عرضٌ شعبيٌ آخر يؤدى في خميس العهد بدير كارمين.

وقد جسدت هذه العروض المشاهد الدينية ذاتها التي يقوم الفنان بتصويرها، حيث يتم إشباع تجمعاتها وإيحاءاتها واللوحات التي تنبض حيوية في شكل سرد أكثر رقة عبر اللوحات المعبرة. وقد أشار إلى هذه العلاقة أسقف زائر، كان يعقب على أداء مسرحية البشارة بأنَّ " الملاك جبرائيل كان فتياً رائع الجمال، يرتدي قميصاً في بياض الثلج، موشىً بالذهب، تماماً مثلما يرى المرءُ الملائكة السماويين في اللوحات." وبينما كان ليوناردو يعد العدة لرسم نسخته الخاصة من مشهد البشارة، كان حضور هذه المشاهد جزءاً مما كان يحاول إنجازه."[[162]](#endnote-137)

إن حُبَّ ليوناردو للمسرح بدأ يتبلور لاحقاً بعد رحيله إلى ميلانو، ولكنّه يضرب بجذوره هنا في المبارزات والمواكب، وعروض فلورنسا ميديتشي الدينية. إنّه الرجل الشاب الوسيم المتهكم الذي يقف في آخر الحشد- جزلاً ولكن بانتباه، يراقب ويضع حساباته، ويضع الخطط للتنفيذ.

وفي عام 1471 اشترك فيروكيو ومساعدوه في التجهيزات لنوع آخر من المناسبات الرائعة: زيارة دوق ميلانو الرسمية. وقد تلقى فيروكيو تكليفاً من لورينزو دي ميديتشي لصنع خوذة بزة واقية "على الطراز الروماني" كهدية للدوق، وقد استنفر المرسم أيضاً لإعادة تزيين أجنحة الضيوف في قصر ميديتشي. ويحدد هذا أول وجود معروف لليوناردو في دائرة ميديتشي- كمصمم داخلي، لا أكثر- وأيضاً كأول اتصال له بالمحكمة الميلانية، والتي سوف تصبح مسكناً له في السنوات المقبلة.

كانت الزيارة مثيرة للجدل: لقد كان الدوق المسن، فرانسشكو سفورزا، أحد حلفاء ميديتشي الرئيسيين، ولكن ابنه غاليازو ماريا سفورزا الذي خلفه في عام 1466 وكان في أوائل عشرينياته، لم يكن سوى شاب فاسق وشرير، اشتهر بالبطش والقسوة. ووفقاً لما ورد عن المؤرخ الميلاني بيرناردينو كوريو فإنّه: " قد أتى أشياء مخزية لدرجة أنّه لا يستطيع كتابتها". وبعض الأمور التي قام بها قد سجلت بالفعل (لكنْ مجرد تدوينها لا يمثل دليلاً على صحتها) تضمنت " انتهاك العذارى واغتصاب زوجات غيره من الرجال"، وأنّه قد قطّع أيدي الرجل الذي كان متزوجاً بالمرأة التي أحبها، وأنّه أمر بإعدام صياد مجبراً إياه على ابتلاع أرنب بري كامل بفروه وكل شيء.[[163]](#endnote-138) وقد نادى أعداء آل ميديتشي بإعفاء هذا الدوق الشاب المقيت، وعودة فلورنسا إلى حلفها القديم مع مدينة البندقية، ولكن لورينزو كان قد حافظ على تلك العلاقات الطيبة بميلانو، باعتبارها ضرورية لازدهار فلورنسا. والحقيقة أنَّ كون زوجة غاليازو، بونا من سافوي كانت ابنة لملك فرنسا، أضاف بعداً سياسياً للمسألة.

دلف موكب الدوق المهيب إلى فلورنسا في يوم 15 مارس 1471. وهنالك وثيقة في إرشيف المحكمة الميلانية بعنوان "Le liste dell'andata in Fiorenza" أي قائمة المسافرين إلى فلورنسا، تقدم لنا فكرة عن حجمه- حوالي 800 حصان في مجمله، تحمل حاشية من الخدم، وكهان القصر، والحلاقين، والطباخين، وعازفي الأبواق، والزمّارين، وسائسي الكلاب، والبازيّين، والمنادين، والغلمان، وخزائن ملابس العشيقات، والحرّاس (وكان من بين الفئة الأخيرة واحدٌ اسمه جوهان غراندي أو جون الكبير).[[164]](#endnote-139) وقد أظهرت لوحة شخصية لغازيلو – بريشة بيرو ديل بولايولو، رُسمت على الأرجح أثناء هذه الزيارة، انحناءً في الحاجبين ينم عن تهكم، وفماً صغيراً، وقفازاً محمولاً بيد تبدو حسّاسة للغاية. وقد كان لودوفيكو الأخ الأصغر لغاليازو من ضمن البعثة، وهو معروف بلقب الأسمر[Il Moro] لسحنته الداكنة. بعد مرور عشر سنوات من أول مقابلة له، سوف يرحل ليوناردو شمالاً طلباً لرعايته.

وأمام هذا اللواء المستقبلي، كان ردُّ الفعل الفلورنسي لزيارة الدوق مثيراً للاهتمام، فهو يشير إلى شيء ما، على الأرجح غير مُدركٍ في هذه المرحلة، جذب ليوناردو الشاب. انتقد ميكافيللي مذهب المتعة- كما كنا سنقول " الثقافة الاستهلاكية"- للشباب الفلورنسيين في ذلك العصر، وقد ربطها بشكل خاص بالتأثير الخبيث لزيارة الميلاني هذا:

ظهرت الآن هناك الاضطرابات التي شوهدت على نطاق واسع في أوقات السلم. أصبح سكان المدن من الشباب أكثر استقلالاً، وانفقوا مبالغ طائلة على الأزياء والاحتفالات والمجون. يعيشون في بطالة، يضيعون وقتهم ومالهم على الملاهي والنساء، واهتمامهم الوحيد كان ينصب على محاولة إبهار الآخرين بالرفاهية في الأزياء والتحذلق في الحديث والتفنن فيه. وقد ازدادت هذه العادات السيئة سوءاً بوصول حاشية دوق ميلانو... فإن وجد الدوق المدينة فاسدة بالفعل نتيجة للسلوكيات المخنثة التي تستوجب المقاضاة وتناقض تماماً لسلوكيات الجمهورية، فقد تركها في حالة من الفساد أكثر مدعاة للحزن من ذي قبل.[[165]](#endnote-140)

نحن لا نعلم الدوافع الدقيقة وراء انتقال ليوناردو إلى ميلانو في بدايات عام 1480، ولكنها قد تكون بعضاً من سمات "المجاملة" هذه التي منحها ميكافيلي وجهاً سلبياً- الأزياء الأنيقة، والمزاح الطريف، والأساليب المخنثة- والتي كانت أكثر ملاءمة له من الأخلاقيات البرجوازية الصارمة لفلورنسا الجمهورية.

وقد عُقدت بعض العروض الدينية على شرف الدوق، من بينها نزول الروح القدس إلى الرسل، والتي أُديت في سان سبيريتو، في كنيسة برونيليسكي على اولترارنو [الضفة الجنوبية من نهر آرنو]. في ليلة الحادي والعشرين من شهر مارس نشب حريق أثناء العرض، مما تسبب في نوبة من الذعر وخسائر فادحة. وفي نظر وُعاظ فلورنسا كان هذا عقاباً إلهيًا على حياة المجون والترف التي يعيشها الميلانيون، واحتفالاتهم التي تزامنت مع الصوم الكبير، ولكن كانت هنالك شرارة من ذلك الحريق تبرق في ذاكرة ليوناردو.

**على المنارة**

في عام 1470 أو بدايات 1471 قام الرسام الفلورنسي المغمور بياجو دا انطونيو توكشي برسم لوحة توبيا ورؤوساء الملائكة الثلاثة، وهو شكل آخر في موضوع توبياس ذي الشعبية الكبيرة، وهو من المواضيع التي تناولها فيروكيو وليوناردو أيضاً.[[166]](#endnote-141) من خلف الأشخاص تبدو فلورنسا بمناظرها المعتادة – الأسوار والروابي، وفي وسطها قبة الكاتدرائية العظيمة. إنّه تقليدي لدرجة كبيرة، أما ما رسمه بياجو فهو ما رآه فعلياً، وما رآه كان سقالة أكثر طولاً وتعقيداً حول المصباح الرخامي على قمة القبة. وعليه أصبحت اللوحة تسجيلاً بصرياً فريداً للمسة النهائية التي وُضعت على القبة. البنية الرئيسية للقبيبة كانت قد أكتملت قبل حوالي خمسين سنة على يد برونيليسكي – " تتحدى السماء نفسها" كما عبر فازاري بقوة- ولكنها لم تتوج بالكرة السلطانية والصليب الواردين في التصميم الأصلي الذي وضعه برونيليسكي. وقد تم تكليف فيروكيو ومعاونيه، وإن استطاع المرء أن يستخدم نوعاً من العدسات السحرية المكبرة للنظر إلى لوحة أوتيلي فربما لاحظ بعض الأشخاص المعينين، على قمة السقالة، والتي قد يكون من بينها شخص ليوناردو دا فينشي مساعد فيروكيو.

وقد تم منح هذا العقد المهيب إلى فيروكيو من قبل قسم الأشغال بالكاتدرائية [fabbriceria] في شهر سبتمبر من عام 1468. وفي فصل الربيع من السنة التالية غادر إلى مدينة البندقية و تريفيزو لشراء النحاس جيد النوعية اللازم لصنع الكرة السلطانية. وقد كان قطر الكرة أو كما يسمونها [Palla] يبلغ 8 أقدام، وتزن أكثر من طنين.[[167]](#endnote-142) وبحسب فازاري فإنَّ عملية الصب " تطلبت الكثير من الحرص والإبداعية حتى يصبح بالإمكان دخول الكرة من تحتها، وتحصينها من أضرار الرياح". وعلى الأرجح كان قالبها هو ال"الكرة" المذكورة في قائمة جرد مقتنيات فيروكيو التي تركها بعد موته.

وفي 27 مايو 1471 تم رفع الكرة على قمة المصباح الرخامي الذي يعلو القبة، على ارتفاع 350 قدماً فوق الأرض. وقد ذكرت سجلات الحسابات الخاصة بأوبرا القبة عملية سداد مبلغ ليرتين " لشراء خبز ونبيذ للعمّال عندما يضعون الكرة". فقد استغرقت عملية تركيبها وتأمينها في قاعدتها الحجرية ثلاثة أيام، وفي اليوم الثلاثين من شهر مايو تم وضع الصليب من فوقها. وكان العطار لوقا لاندوتشي يقف بين الحشود التي كانت تراقب في الأسفل: " لقد وضعوا الصليب على الكرة المذكورة، وقد صعد الكهنة ومعهم نفر كثير إلى الأعلى وأنشدوا ترنيمة [لك المجد يا رب "Te Deum"] هناك." وقد ذكرت القصة سداد مبلغ 3 ليرات "لعازفي الأبواق التابعين لقصر الشعب [أو قصر السيادة]... وذلك لما بذلوه من جهد عندما عزفوا على المنارة لحظة وضع الصليب."[[168]](#endnote-143)

أما ليوناردو تحديداً فقد كان له علم بالمشروع والمشاكل الهندسية المتعلقة به. وقد وجدت بين طيات أحد كراساته ملاحظة تتضمن تذكيراً معيناً: " تذكر أدوات اللحام التي استخدمت في تثبيت الكرة على كنيسة القديسة ماريا ديل فيوري".[[169]](#endnote-144) وتعود هذه الملاحظة إلى عام 1515، عندما كان مشتركاً في مشروع لصناعة المرايا الإهليلجية، والتي تصنع عن طريق لحام عدد من الأوجه مع بعضها. لقد كان ينظر إلى الوراء إلى أكثر من أربعين عاماً تجاه ذلك المشروع الفلورنسي المثير للدوار والذي ساهم هو في تنفيذه عندما كان شاباً صغيراً.

وليس من الممكن بكل تأكيد إثبات أنَّ ليوناردو كان جاثماً هناك على تلك السقالة العالية فوق أسطح سقوف مباني فلورنسا، "متحدياً السماء نفسها". ولكن في أي مكان غير هذا نتوقع أن نجده؟

جذب هذا المشروع ليوناردو إلى مقربة من العمل الشخصية الأسطورية لفيلبو أو (بيبو) برونيلسكي، العقل المدبر لمعمارية القبة، والذي فعل الكثير لصنع مكانة جديدة لمهندسي معمار عصر النهضة. لقد كان رجلاً صغير الحجم، دميماً، ومناضلاً: لقد كان "ذا هيئة متواضعة" يقول فازاري " ولكنه ذو نبوغ فائق لدرجة أنَّ بإمكاننا الجزم بأنّه قد أدخل إلى الجنة". وحكاية البيضة الشهيرة لخصت ذوقه المثير للاستفزاز. ففي المنافسة لبناء القبيبة، علمنا أنَّ برونيلسكي رفض أن يفصح عن خططه، ولكنّه فاز بالمنافسة بنوع من الرهان أو الجرأة. فقد قال" كائناً من كان إن استطاع أن يجعل بيضة تقف على أحد أطرافها فوق سطح مستوٍ من الرخام، فإنّه لن يعجز عن بناء القبيبة، إذ أنّه سوف يبين لنا-بذلك- مدى ما حازه من عبقرية". وقد جُلبت البيضة وفقاً للاتفاق، وحاول الخبراء المتنافسون عبثاً أن يجعلوها تقف على أحد أطرافها. عندها تقدم هو و" أخذ البيضة بكل رفق وضغط حافتها السفلى على الرخام وجعلها تقف منتصبةً." احتج الآخرون بأنّهم "كانوا ليفعلون الشيء نفسه،" ولكن ضحك فيلبو وقال " إنّهم كانوا ليصممون القبيبة هي الأخرى لو رأوا نماذجه."[[170]](#endnote-145) وربما كانت هذه الحادثة ملفقة على الأرجح، ولكن المزيج الذي يتخللها من الاستعراضية والأصالة( وهو الشيء الذي قد نسميه جميعاً "التفكير الجانبي") لهو صحيح، كما لو كان هنالك دافع قوي من السرية المهنية. لقد كان مصاباً بالمخاوف- وهذا له ما يبرره في كثير من الأحيان- من القرصنة وسرقة الأفكار- وهي ميزة برونيلسكية أخرى ورثها ليوناردو.

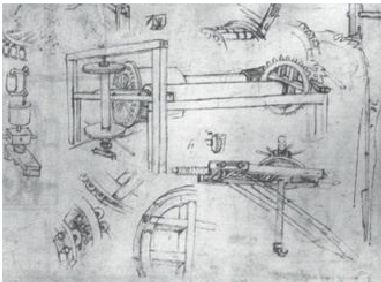
وتظل القبة واحدة من عجائب العمارة الأوربية- فهي ما زالت هنالك، بعد حوالي ستمائة عام، أكبر بناءٍ لقبة في العالم. ووفقاً للتقديرات الحديثة فهي تضم حوالي 4 ملايين لبنة وتزن حوالي 36000 طناً، وقد بنيت بدون "استخدام قالب القنطرة الخشبي" (هيكل من الخشب لدعم البناء). وهي في الحقيقة قبتان، واحدة تضم أخرى: الكبرى تمتد إلى حوالي 180 قدماً من أحد أطرافها إلى الطرف الآخر. وكل قبة تم تشكيلها من ثمانية قطاعات قوسية ذاتية الدعم، وقد تم بناؤها بالتزامن ودعِّمت بإطارات دائرية.[[171]](#endnote-146) وقد كانت إحدى اختراعات برونيلسكي هي حمالات السلامة: وقد سقط واحد فقط من البنائين ميتاً أثناء بناء القبة- وهو رقم قياسي بمعايير يومنا هذا.

أثار وضع كرة أو جسم كروي يزن طنين على قمة القبة، عدداً من المشكلات الهندسية التي لم تختلف كثيراً عن تلك التي واجهها برونيلسكي من قبل- وبشكل أساسي كيفية رفعها إلى هناك. مشاركة ليوناردو في المشروع أتاحت له فرصة التعامل بصورة مباشرة مع ورشة الكاتدرائية، وتصميمات برونيليسكي المشهورة للروافع والنواقل. وقد سجلت الدراسات الأشكال النهائية وبعض تفاصيل أجهزة برونيلسكي التي ضمن حزمة من رسومات ليوناردو في مخطوطة اتلانتكس، وهي تعود بشكل عام في تأريخها إلى أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر، ولكنها على الأرجح عكست هذه المشاركة المبكرة في الهندسة الكاتدرائية. وقد وجدت هذه الآلات ذاتها في مفكرات مهندسي عصر النهضة الآخرين، ولكن الطريقة التي قام بها ليوناردو بعزل وتحليل أجزاء معينة منها يشير بشدة إلى أنّه كان يعمل على الآلات الأصلية مباشرة.[[172]](#endnote-147) وفي إحدى الرسومات يظهر ("العنق الكبير") أو [collo grande]، وهي آلة صنعها برونيلسكي في 1421، وقد عملت كرافعة رئيسية لرفع الأحجار المجهزة، وغيرها من المواد الثقيلة إلى قمة الكاتدرائية. وميزتها بالتحديد هي آلية نقل للحركة الشيء الذي يعني أنّ بمقدور الرافعة أن تقوم برفع أو إنزال المواد بدون أي حاجة للدواب لدى قاعدتها لتغيير اتجاه دورانها. وهنالك رسم آخر يظهر فيه برونيلسكي وهو يدير الرافعة، المصممة لتوفير طريقة دقيقة ومتزنة لوضع الأحجار المعدّة أثناء بناء القبة. ورسم آخر به رسومات تمهيدية دقيقة لرافعة تسير على خطوط دائرية. كل هذه الأجهزة كانت ذات صلة مباشرة برفع ووضع الكرة النحاسية.[[173]](#endnote-148)



**كاتدرائية فلورنسا، منظر للقبة، والمنارة والكرة**

وفي إحدى الصفحات المكتوبة في أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر، وبالتفكير في منظومة هجوم بحري، كتب ليوناردو أنّ عليه " صنع قالب لواحد من البراغي الموجودة في إوبرا سانتا ليبراتا".[[174]](#endnote-149)



**دراسة تقنية لرافعة برونيليسكي القلاّبة**

ويستطيع المرء اليوم أن يقوم برحلة للحج إلى قاعدة منارة القبة. فهنالك سلّم من 463 درجة حجرية تقود إلى الأعلى من مدخل يقع في الجزء الجنوبي من جناح الكنيسة، منفصلاً قليلاً عن حافة القبيبة- حيث يتسنى للمرء السير مروراً بالأقدام التي تنتعل الصنادل وحواشي الثياب المصطفقة في جدارية الدينونة الأخيرة- ثم يلتف ما وراء التكسية الخشبية للقبيبة ليشرف على المدينة من علٍ، وبانبساط سطح سقف المبنى المركزي القديم، والشوارع تبدو كما لو أنّها تشعّ عبرها مثل أسلاك عجلة دراجة تدور ببطء. ويمكن للمرء رؤية خط جادّة غيبلينا حيث كان موقع الورشة، والبرج المدبب الطويل لباديا يشير إلى موقع مكتب السير بيرو، ثم بالنظر شمالاً نجد المكعب الحجري الضخم لقصر ميديشي، ما يزال يبدو كما لو أنّه قد استقر للتو في مكانه.

وهنا يقف ليوناردو في يوم ما في بداية صيف عام 1471. يستشعر المرء عظمة المناسبة بالنسبة له- في جزء منها غبطة مما يشبه تحليق الطيور، وفي جزء آخر شعور بقوى التكنولوجيا البرونيليسكية، والسحر الدقيق الذي تنطوي عليه، والذي يستطيع دفع هذا الجسم المقاوم للجاذبية لغاية منتصف الطريق بين الأرض والسماء. إنّها إحدى لحظات عصر النهضة المفعمة بالإلهام.

أولى اللوحات

في صيف 1472، وفي عمر العشرين، كان ليوناردو قد اكتسب عضوية جمعية رسامي فلورنسا، شركة سان لوقا. وقد بينت سجلات الشركة أنَّ ليوناردو دي سيربيرو دا فينشي الرسام قد دفع 32 قطعة نقدية مقابل امتياز العضوية. وهذا المبلغ يتضمن 16 قطعة نقدية عبارة عن اشتراك سنوي، يتم سدادها على دفعات شهرية من أول يوليو 1472 وعشر قطع نقدية كمساهمة في رعاية الشركة في يوم عيد القديس لوقا، في الثامن عشر من أكتوبر. والقديس لوقا الذي كان من المفترض أن يكون قد رسم لوحة شخصية للسيدة العذراء،هو القديس الحامي للرسامين. وقد حاز على العضوية في تلك السنة أيضاً فيروكيو، وبوتشيلي، وبيروجينو، ودومينكو، وغيرلاندايو، والأخوان بولايولو، وفيلبينو ليبي: نخبة الرسم الفلورنسي في بدايات سبعينيات القرن الخامس عشر.

وبتأسيسها في منتصف القرن الرابع عشر، كانت شركة سان لوقا مجموعة واسعة، أو جمعية للرسامين على اختلاف مجالاتهم. وقد كانت هناك شركات أخرى تأسست في سيانا وميلانو، وكانت هناك أنواع أخرى في باريس وروما ولندن. (آخر هذه المجموعات كانت هي نادي القديس لوقا، والذي يدعى أيضاً نادي المواهب، وقد تم تأسيسه في عام 1638 من قبل أنطوني فان ديك، واجتمع في حانة الورد الكائنة في شارع فليت.)

الشركة الفلورنسية الأصلية كانت ذات صبغة دينية، ولكنها أيضاً كانت بالأساس نادياً للفنانين، وليس هناك أدنى شك بأنّها كانت تمت إلى صناعة الترفيه بصلة ما. لقد كانت مستقلة عن نقابة الفنانين، ونقابة الأطباء والصيادلة، بيد أنّها كانت تتقاسم مع النقابة بعضاً من وظائفها. والكثير من أعضائها كانوا أيضاً أعضاء في النقابة، ولكن هذه العضوية لم تكن ملزمة (كما يبدو من ظهور فيلبي ليبي في سجلات عام 1472، في حوالي الخامسة عشرة من عمره وأصغر من أن يكون عضواً في نقابة ما). وفي الحقيقة كانت سطوة النقابة على الشئون الفنية في تدهور كبير، وقد فضّل كثير من الفنانين ألا ينضموا إليها. ويعزى هذا التراجع بشكل كبير إلى الحركة الزائدة للفنانين سعياً وراء الرعاية المادية: فقد كانت النقابات عبارة عن محاور صارمة للتأثير المحلي، وقد تحول الفن إلى سوقٍ محلي وعالمي. فنحن لا نعرف إن كان ليوناردو قد اكتسب عضوية نقابة الأطباء والصيادلة أم لا- فسجلات النقابة مجزأة- ولكن ليس هنالك بالمقابل أي دليل على أنّه لم يفعل.

كانت سجلات شركة القديس لوقا هي الأخرى لم تخلُ من رقعٍ ورتقٍ، وليس من الواضح لماذا تم تسجيل هؤلاء الفنانين كأعضاء في السنة ذاتها، ربما كانت هناك فجوة في أنشطة الشركة. ومع ذلك فإنَّ ظهور ليوناردو في كتاب الشركة الأحمر لهو مؤشر ملموس للتأريخ الضبابي لتطوره الفني. وبحلول منتصف عام 1472 كان قد أصبح رساماً مزاولاً لمهنته dipintore.

ماهي اللوحات الكاملة التي أنتجها ليوناردو بحلول هذا الوقت؟ هنالك عدة احتمالات ( بخلاف اسهاماته في لوحة توبياس فيروكيو،التي كانت ساحرة ولكنها محدودة)، والأكثر وضوحاً هي البشارة، الآن في الأوفيزي (لوحة5). فهي قد رسمت على الأرجح لدير بارتولوميو في جبل اوليفيتو، في الهضاب الجنوبية الغربية من فلورنسا. وكانت بالتأكيد ما تزال هناك حتى أواخر القرن الثامن عشر، عندما جرى توثيقها لأول مرة.[[175]](#endnote-150) وفي عام 1867 تم شراؤها من قبل متحف أوفيزي؛ وفقاً لديباجة على ظهر اللوحة، وكانت عندئذٍ معلقة في خزانة في سان بارتولوميو. وبنيتها المستطيلة تشير إلى أنّها ربما تم تصميمها لتوضع فوق أثاث الخزانة: وهنالك نسخة تقطيب بالشكل ذاته من لوحة البشارة بريشة غيوليانو دا مايانو في الخزانة الشمالية لكاتدرائية فلورنسا. وقد كان من المعروف أنَّ دير سان بارتولوميو قد أعيد بناؤه جزئياً في 1472- وتنسب البوابة لميكلوزي، وتحمل هذا التأريخ- وربما كانت تنفيذ اللوحة تكليفاً كجزء من عملية إعادة الإعمار. وصار الدير اليوم مستشفىً عسكرياً.

وقبل نقلها إلى أوفيزي كان يعتقد أنَّ اللوحة من عمل دومينيكو غيرلاندايو. وقد نسبت في البداية إلى ليوناردو في دليل الأوفيزي لعام 1869. وقد تم قبول نسبتها إليه على مستوى عالمي تقريباً، بيد أنّه ما زال هنالك واحد أو اثنان من المشككين من دعاة التنقيحية. وما تشير إليه الشكوك بكل وضوح هو صعوبة تمييز أسلوب العمل: إنّه ليوناردو اليافع، ما زال من الواضح أنّه متأثر بورشة فيروكيو، وأساليبها وتقنياتها السائدة. ويلخصها ديفيد ا. براون بجمال:" جمع القطع الابتكارية والغنائية مع الاستعارات والأخطاء، البشارة هي عمل لفنان عظيم الموهبة ولكنّه ما زال يفتقر إلى النضج."[[176]](#endnote-151) وقد كان الاستلاف واضحاً في وجه وتلوين العذراء، وفي الأصبع الصغير المرفوع من يدها- إنّها نمطية فيروكيو في أكثر صورها جلاءً- وفي الزخرفة التي استخدمت لتزيين المنبر، والتي تعكس عمل فيروكيو على توابيت آل ميديشي الحجرية في سان لورينزو، والتي اكتملت في عام 1472.[[177]](#endnote-152) وقد كانت الأخطاء في المقام الأول في مجال المنظور. شجرة السرو اليمنى، على سبيل المثال، كانت تبدو في المستوى نفسه مع أشجار السرو الأخرى، ولكن قراءتها هكذا ستجعل الحائط المنحسر بجانبها طويلاً لدرجة غير معقولة. وعند التعمق في النقد نرى العلاقة المكانية بين العذراء والمنبر غير منطقية. عند النظر من قاعدة التمثال إلى الأعلى، فإنَّ المنبر الأقرب إلينا منها، ينبي أن يكون أبعد منا عند النظر من يدها اليمنى إلى الأسفل. ولقد جعل يدها اليمنى تمتد بشكل غير متناسق كنتيجة لهذا التردد. ويقع هذان الخطآن كليهما على الجانب الأيمن من اللوحة. أما الجانب الآخر- الملاك، والحديقة، والمناظر الطبيعية- تبدو أغنى وأكثر إتقاناً. ولقد خُيل أنها ربما رُسمت في أوقات مختلفة. أما اللوحة ككل فهي ذات أسلوب جاف ومتخشب، وتستمد تأثيرها من جمال الملاك اليافع ومما يسميه مارتن كيمب "قصر نظر تركيزها" على تفصيل منفرد.[[178]](#endnote-153)

كان الموضوع واحداً من أكثر المواضيع شيوعاً في فن عصر النهضة، وربما كان لكل فنان يرسم على الورق نسخة أو أكثر منه. فهو يعظٍّم اللحظة التي زار فيها الملاك جبرائيل مريم الفتاة، وأخبرها أنّها سوف تصبح أم المسيح (لوقا الإصحاح1: العدد 26-38). أما النص فقد كان موضوعاً لكثير من التأويل من قبل المؤرخين والوعّاظ، الذين فسروا "صفات" العذراء الخمس أثناء الحوار الذي أورده لوقا- مضطربة أو [بالإيطالية "conturbatio"] (" كانت مهمومة")؛ و في حالة تأمّلٍ أو [cogitatio] ("فهي حائرة البال لا تعرف أي نوع من التحايا قد يكون هذا؟")، وهي كذلك تتساءل [interrogatio] (" كيف لهذا أن يكون، فأنا أعرف أنَّ ما أرى ليس بإنسان؟)؛ و هي مستسلمة [humiliatio] (" أذكري نعمة ربك يا أمة الله")، و هي أيضاً جديرة أو [meritatio]، وهذا يصف حالتها من الغبطة والتطويب بعد أن غادر الملاك. ويمكن رؤية أنَّ لوحات البشارة المختلفة تركز على "صفات" مختلفة.عليه فلوحة فيلبي ليبي في سان لورينزو تعبر بكل وضوح عن مريم المضطربة، كما تفعل لوحة بوتشيلي في الأوفيزي (التي انتقدها ليوناردو بسبب المبالغة في الإشارات- أي بكلمات أخرى الاضطراب الزائد)، وبينما تركز لوحة فرا انجيليكو في سان ماركو على خضوعها.[[179]](#endnote-154) وتبين هذه اللوحات الارتباط الرائع بين لاهوتية المنابر والثراء البصري للمرسم، ولكن تفسير بشارة ليوناردو يبدو أكثر صعوبة: فرفع اليد اليسرى يشير إلى بقية من ارتباك، بينما القسمات الهادئة لوجه العذراء الأسيل فتشير إلى سريان السكينة. فهنالك إذن بصيص لدينامية نفسية، لتلك الأحداث الذهنية أو كما قال [accidenti mentali] والتي سعى ليوناردو للتعبير عنها في أعمال ناضجة مثل العشاء الأخير، والعذراء والطفل مع القديسة آن. فنستشعر هنا قصة تكشف عن نفسها، وأشياء مضمرة متتالية، جميعها تحدث في حدود اللحظة التي تسجّلها اللوحة. قد جُسِّد هذا أيضاً بتلك اليد اليمنى المرتبكة: إنّها تمسك بذلك الكتاب مفتوحاً، والذي كانت العذراء تقرأ فيه قبل وصول الملاك. فهذا يضفي عامل الفجاءة على هذا الحدث الأصيل: زيارة الملاك ما زالت إحدى المقاطعات العابرة. أما الكتاب نفسه فهو جزء تقليدي من مجموعة صور البشارة: تقرأ مريم نبوءة من العهد القديم حول مقدم المسيح. وكان القصد من مظهر الصفحة أن يشير إلى اللغة العبرية، لكن النصف في الحقيقة ضجة بصرية- تركيبات من الحروف لا معنى لها. فإنْ نظرتَ إليها عن كثب، فقد ترى في أحد السطور بضعة حروف فقط "m n o p q". وكذلك زهور الربيع وأعشابه الصاخبة في مقدمة اللوحة لا تخرج عما هو مألوف. فعيد البشارة كان في يوم 25 مارس، وهو مرتبط بموسم الربيع (الموقع الإنجيلي للمناسبة، الناصرة، يعني في اللغة العبرية "الزهرة"). فالزنبقة في يد الملاك ترمز لهذا، وقد برزت في الفن الفلورنسي بشكل خاص لأنَّ الزنابق تدخل في تصميم البزّة العسكرية لجيش المدينة. وقد كانت معالجة ليوناردو في أحد مناحيها غير نموذجية على ما يبدو بأية حال. وقد تحدث الواعظ فرا روبيرتو كاراكول عن أنّ للفنانين "رخصة لمنح الملائكة أجنحة ليدللوا على تقدمهم السريع في كل الأمور"، ولكن يبدو أنّه قد كانت هنالك قناعات حول هذا الأمر. فقد أعطى ليوناردو ملاكه أجنحة قصيرة وقوية- أجنحة "طيور" حقيقية- ولكن زُيدت أطوالها لاحقاً من قبل شخص مجهول ولم تكن حتى يداً متعاطفة. الامتداد بلون كستنائي باهت، ينفذ إلى طبقة أعمق من سطح من المنظر الطبيعي، وهو الشيء الواضح أثرياً من خلال سطح طلاء الإضافة.

ومن بين لوحات العذراء والطفل التي صدرت من ورشة فيروكيو في بداية سبعينيات القرن الخامس عشر، كانت واحدة يزعم بشكل خاص أنّها بيد ليوناردو. وهي لوحة سيدة القرنفل وهي الآن في المتحف القديم بمدينة ميونخ. فأسلوب رسم السيدة بشكل عام ينتمي إلى فيروكيو- السحنة الشاحبة الشمالية، والنظرة، وعقصات الشعر الأشقر، والعيون الناظرة إلى أسفل- ولكنها كانت تشبه إلى حد كبير السيدة العذراء في لوحة البشارة التي رسمها ليوناردو. فهما ترتديان الثوب الأزرق الداكن في اتزان مع الأكمام الحمراء، والعباءة الذهبية ذاتها. والدبوس ببريقه الزبرجدي ذي الدلالة العميقة، إنّها علامة ليوناردو الدامغة للمستقبل، كما في سيدة بنوا، وعذراء الصخور، وربما كانت السمة الغالبة هي دراما المنظر الطبيعي التي تُرى من خلال الرواق من خلفها- مدىً من القمم الصخرية المسننة الوعرة المختلفة كلياً عن الخلفيات التوسكانية الرصينة التي تظهر في إنتاج الورشة الآخر، ولكن سمة كهذه ظهرت في لوحات ليوناردو اللاحقة مثل لوحة السيدة التي تغزل النسيج، والقديسة آن، والموناليزا.



لوحة ليوناردو دافنشي، سيدة القرنفل

وتظهر آنية للزهور في مقدمة اللوحة، تكاد أن تدفع بعيداً بمرفق الأم. هذا الشيء يساعد على تعريف لوحة ميونخ على أنّها هي التي يصفها فازاري في كتابته عن حياة ليوناردو بعبارة "سيدة جميلة جداً وقارورة ماء(carafe) بها بعض الزهور". فكلمة caraffa تصف بدقة النوع من القوارير الزجاجية المتسعة البطن والذي يظهر في اللوحة. ويتمادى فازاري في مدحه لقطرات الندى على الزهور، والتي هي " أكثر قدرة على الإقناع من الزهرة الحقيقية"، ولكن اللوحة في حال سيئة ولم يعد هذا التفصيل مرئياً. وينسب فازاري اللوحة دون شك لليوناردو، ويصنفها ضمن ما أنتجه خلال سنواته مع فيروكيو. كما أنّه يقول إنّها آلت إلى ملكية البابا كليمنت السابع. فقد كان كليمنت ابناً غير شرعي لغوليانو دي ميديتشي، الأخ الأصغر للورينزو، وكان غوليانو واحداً من رعاة فيروكيو، ومن الجائز أنّ اللوحة قد كانت تكليفاً من قبله. اعتقد كينيث كلارك أنَّ اللوحة "تفتقر إلى الجمال"، ولكنه لم يشك في نسبتها لليوناردو- " في اللوحة حيوية غير محببة لعبقري غرٍّ".[[180]](#endnote-155)

وجوهرياً نجد أنَّ التفاصيل الليوناردية التي تتلاءم مع لوحة البشارة، أول ما أسنده إليه فازاري: تمثل إثباتاً قوياً لسيدة القرنفل كعمل أصيل ليوناردو في بداية سبعينيات القرن الخامس عشر. ثم لوحة أخرى للسيدة والطفل على طراز فيروكيو والتي في بعض الأحيان تنسب إليه وهي سيدة الرمان في المعرض الوطني بواشنطن العاصمة، والتي تسمى أيضاً السيدة دريفوس على اسم أحد ملاّكها السابقين. وهي فعلاً من اللوحات المحببة، ولكن ليس هنالك شيء يدل على أية صلة لها بليوناردو. وقد اعتقد كلارك أنّها عمل قديم للورينزو دي كريدي، فنعومة واستدارة المحاكاة تذّكرنا بأسلوب ليبّي، وتشير مرة أخرى إلى تأثير بوتشيلي في تشكيل الأسلوب الفيروكيوي.

ومن هذه الفترة أيضاً، بدأ التعاون الشهير بين فيروكيو وليوناردو، فلوحة معمودية المسيح الرائعة موجودة الآن في الأوفيزي (اللوحة 7). وقد رسمت لصالح كنيسة سان سالفي- وأخ فيروكيو الأكبر سيمون دي شونه، كان رئيساً لدير الرهبان فيها، وربما كان له دور في هذا التكليف.[[181]](#endnote-156) ويصورها فازاري على أنّها كانت آخر لوحات فيروكيو.

كان اندريه يعمل على صورة لوحة لمعمودية المسيح على يد يوحنا المعمدان، والتي رسم لها ليوناردو ملاكاً يحمل بعضاً من الثياب، وعلى الرغم من عمره الصغير فقد أنجزها بصورة جيدة إلى حد أنَّ الملاك كان أفضل بكثير من الشخصيات التي رسمها أندريه. وقد كان هذا هو السبب في أنَّ أندريه لم يمس الألوان بعدها أبداً- فقد كان يشعر بالعار إذ أنَّ صبياً كان يعرف كيف يستخدمها أفضل منه.

وهذا نوع متحرك من الحكايا، ولا يجب أن يؤخذ على عواهنه. فليوناردو كان على الأرجح في حوالي الحادية والعشرين من عمره عند اكتمال هذه اللوحة، وعليه فهو لم يك "صبياً". ومن المؤكد جداً أنّه قد رسم المنظر البعيد المبهم في الخلفية على الجانب الأيسر من اللوحة كانعكاس لطبوغرافيا لوحة "سيدة الثلوج" الموجودة في الأوفيزي، والتي يعود تأريخها إلى 5 أغسطس من عام 1473- وبصلة وثيقة جداً بلوحة المعمودية.

ولم أك سعيداً للغاية مطلقاً بالفكرة التقليدية، التي سنّها فازاري وأصبحت مذاك تُعاد وباستمرار كثيراً أو قليلاً، أنَّ ملاك ليوناردو الجاثي هو أفضل ما في اللوحة وهو يتفوق به على عمل معلمه ويجعله يبدو أمامه وضيعاً غير ذي بال. فهذه تبدو مبالغة في تقدير عمل ليوناردو، فالشخصيتان الاساسيتان، واللتان هما من صنع فيروكيو حصرياً قويتان جداً- فمظهر المعمدان الرشيق والخشن، والمسيح بقسماته العادية المتواضعة المتوسطة الجمال (يأتي شكل الوجه من هولاندا، مثل السيدات الشقر). لقد أذهلني أيضاً جمال قدمي المسيح، كما تبدو تحت مياه نهر الأردن، أو في الحقيقة هو غدير يجري فوق حوض من الصخور البنية المحمرة. فملاك ليوناردو بديعٌ بلا شك، بشعره الذهبي دقيق التجاعيد، والتفاتته اليقظة. إنّه يظهر بالفعل إتقاناً للمحاكاة والحركة أكثر من معلمه، والذي ظلّ مشدوداً إلى الأنماط النحتية. (لشخصية المعمدان علاقة وثيقة بتمثال فيروكيو البرونزي للمسيح في اورسانميشيله.) ولكن الدراما الإنسانية، والنبوءة المأساوية، وحس القوة العظيم كلها قد وضعت على المحك- وهي جميعها فيروكيوية. وإن افتقرت شخصيات لوحاته إلى شيء من الأسلوب، فما يعوزها بالقطع ليس القوة الأساسية للمشهد. وبجانب ذلك يبدو ملاك ليوناردو لامعاً ولكن ربما يعيبه شيء يسير من السطحية: عمل يستحق جائزة لشاب موهوب.

**التنين**

كانت لوحات البشارة، وسيدة القرنفل، ومعمودية المسيح: مجرد ثلاثة أعمال تكريسية ضمن أعمال كثيرة نبعت من مرسم فيروكيو، ولكن حظيت كل منها بلمسة من ريشة الصبي ليوناردو دافنشي المفعمة بالشغف. الأعمال الأخرى التي تعود إلى الفترة الفلورنسية الأولى، قد أورد كتاب السيرة السابقون ذكرها ولكنّها الآن مفقودة. والحسرة الشديدة لضياع عمل بعينه وصفه المجهول الجادّيّ بعبارته " لوحة لآدم وحواء بألوان مائية". ويقول فازاري بأنّ ليوناردو قد تلقى تكليفاً بعمل هذا بعد رسم الملاك في لوحة المعمودية. ويقول إنّها كانت " لوحة كارتونية لبساط حائطي مزخرف يفترض نسجها من الذهب والحرير في إقليم فلاندرز قبل إرسالها إلى ملك البرتغال، ويظهر فيها آدم وحواء عند اقتراف خطيئتهما في الجنة الأرضية". و أفاد كاتبا السيرة كلاهما بأنَّ لوحة الكارتون تلك التي رسمها ليوناردو الآن- أي في أربعينيات القرن السادس عشر- توجد في منزل أوتافيانو دي ميديتشي. ووصف فازاري لها يبدو كما لو أنّه رآها، وما فتنه كان تصوير جنة عدن:

لهذا رسم بالفرشاة موزعاً الضوء والظل، مع تحديد الضوء بالرصاص الأبيض، وهناك مرج من العشب تمرح فيه بعض الحيوانات، وقد تم رسمه بكثير من العناية والإخلاص للطبيعة التي ليس في العالم شيء في مثل إلهامها أو كمالها. هنالك شجرة تين تبدو قصيرة في اللوحة، وقد تم تصوير أوراقها وفروعها بدقة وشغف إلى حدِ أنَّ الذهن ليطرب من فكرة أن يكون بمقدور الإنسان التحلي بكلّ هذا الصبر. وهنالك أيضاً شجرة نخلٍ، حيث رُسمت أشكال السعف المنتشر ببراعة عظيمة لا تنبغي لشخص لا يملك فهم وصبر ليوناردو.

ويضيف فازاري ملاحظة مثيرة للاهتمام بأنّ اللوحة قد تم تسليمها لأوتافيانو دي ميديتشي بواسطة عم ليوناردو. ولا يمكن أن يكون هذا العم هو فرانشسكو (الذي توفي في عام 1507، والذي يستبعد أن يكون ذا أية صلات مباشرة بميديتشي على أية حال)، ولكنّه قد يكون اليساندرو أمادوري، كاهن فيزولي الذي كان أخاً لأولى زوجات أب ليوناردو، ألبيرا، وقد كان ليوناردو ما يزال يعرفه لوقت طويل بعد وفاة البيرا في 1464، وفي أواخر سني حياته كان يتساءل" عما إذا كان الكاهن اليساندرو أمادوري ما يزال على قيد الحياة أم لا).[[182]](#endnote-157) وإنّه لمن الجائز أنَّ ليوناردو قد منح لوحته الكارتونية عن آدم وحواء لأمادوري عندما غادر فلورنسا في 1482، تماماً كما أعطى لوحة تبجيل المجوس غير المكتملة إلى صديقه جيوفاني دي بينشي، فأسلوب الكارتون المرسوم بالفرشاة بتقنية الظل والضوء وإضفاء الإضاءة بالرصاص الأبيض- يشبه كثيراً ذلك المستخدم في لوحة التبجيل، والتي تظهر فيها هي الأخرى شجرة نخلٍ مرسومة بإتقان.

وفي ذلك الوقت أيضاً كان ليوناردو قد رسم "لوحة بألوان الزيت يظهر فيها رأس ميداس مكسياً بثعابين ملتفة": على ما يبدو هي أول أعماله التي نفذها بطابع كلاسيكي. ولقد ذكرها المجهول الجادّيّ وفازاري (بيد أنّ ذلك جاء فقط في الطبعة الثانية من كتابه الحيوات)، وربما ورد ذكر العمل في مجموعة ميديتشي حوالي عام 1553 باعتباره " صورة على الخشب للغضب الجحيمي، وبيد ليوناردو دافنشي ودون زخرفة"[[183]](#endnote-158) لم تترك اللوحة أي أثر لها، بيد أنّه كان هناك ولفترة طويلة لبس بينها وبين لوحة طوافة قنديل البحر لكارافاجيو.

وهنالك عمل آخر مفقود من أعمال ليوناردو الأولى وقد نجا فقط في قصة طويلة يسردها فازاري. تبدو القطعة مثل حلقة من رواية إيطالية، ومن الممكن جداً أن تكون اللوحة التي تشير إليها محض خيال، ولكن القصة تحكى في إسهاب وبقدر كاف من التفاصيل الظرفية، ولا يستطيع المرء أن يغالب شعوره بأنّه قد يكون هنالك شيء ما من الحقيقة فيها. فهي تبدأ بصورة مقنعة جداً: " بدأت القصة عندما كان سير بيرو دا فيننشي في منزله في الريف، وزاره أحد العاملين بمزرعته..." لقد صنع الفلاح "درعاً" أو ترساً مدوراً (rotello) من شجرة تين كان قد قطعها، وكان يتساءل عما إذا كان السير بيرو يستطيع أخذها إلى فلورنسا ليتم طلاؤها. وكان السير بيرو سعيداً بإسداء ذلك المعروف إلى الرجل " الذي كان حاذقاً جداً في اصطياد الطيور والأسماك، وكثيراً ما استعان به السير بيرو في تلك الأمور". وجلب الدرع كما هو متفق عليه إلى فلورنسا وطلب من ليوناردو تلوينها ببعض الطلاء. ففحصها ليوناردو بإزدراءٍ- لقد كانت " ملفوفة ومصنوعة بشيء من الخشونة"- ولكن بعد أيام قلائل بدأ العمل عليها:

لقد قام بتسويتها في النار، وسلمها إلى شخص يعمل في خراطة الأخشاب والذي قام بصقلها وتشذيبها، فتحولت إلى شيء ناعمٍ، ولم يكتف بذلك بل طلاها بطبقة من الجصً، وجهزها وفقاً لطرقه الخاصة، وبدأ يفكر في ما يمكنه وضعه عليها من ألوان، حتى تصبح مرعبة لكل من يقف قبالتها، مثل فعل رأس ميداس في إحدى المرات. ولهذا الغرض جمع ليوناردو العظاءات، والأوزاغ، والصراصير والفراشات، والجراد، والخفافيش، وغيرها من المخلوقات الغريبة من نوعها، وجلبها إلى غرفة خاصة به لا يستطيع غيره الدخول إليها، وأخذ يؤلف أجزاء مختلفة من هذه المخلوقات حتى حوّلها إلى أكثر الوحوش فظاعة ورعباً..ثم رسمه وجعله يبدو كما لو أنّه خارج من شق مظلم في إحدى الصخور، وهو ينفث السم من فمه، والنار من عينيه والدخان من منخريه.

لقد انهمك لفترة طويلة جداً في العمل حتى إنَّ الرائحة المقززة لبقايا الحيوانات الميتة في الغرفة أصبحت فوق الاحتمال، ولكن " لم يلاحظ ليوناردو هذا الشيء نسبة لانكبابه على فنّه." ولكن عندما انتهى، كان والده والمزارع قد صرفا النظر عن الأمر برمته. فأرسل ليوناردو إلى أبيه يخبره بأنّه جاهزٌ:

وعليه ذهب سير بيرو فوراً إلى غرفة ليوناردو تلك ليأخذ الدرع، وطرق الباب، فجاء ليوناردو إلى الباب وطلب منه الانتظار للحظة، ثم دخل إلى الغرفة وقام بوضع الدرع على حامل للوحات، وأسدل الستائر على النافذة، حتى يصبح الضوء خافتاً، ثم دعاه إلى رؤيتها. وقد أخذته المفاجأة من النظرة الأولى كليةً، لقد تلقى السير بيرو مفاجأة شديدة، لم يكن يظن أنّها هي الدرع وما رآه كان مرسوماً عليها، فقد بدأ يتراجع، ولكن ليوناردو أوقفه، وقال له، " لقد أدى العمل الغرض المفترض به، إذاً يمكنك أن تأخذها وتذهب بها، لأنها أدت وظيفتها." واعتقد سير بيرو أنَّ العمل ككل كان رائعاً، وامتدح بصوتٍ عالٍ خيال ليوناردو العجيب.

وتظل هذه القصة الرائعة دون إثبات ولكن أساسياتها محببة للغاية. فهي قصة فلورنسية- ضمن ما سرده فازاري وهي موضوعة جنباً إلى جنب لوحة معمودية المسيح، وآدم وحواء الضائعة، وسيدة القرنفل: عليه كان هذا في مطلع سبعينيات القرن الخامس عشر في ورشة فيروكيو. فالسياق مثير للاهتمام. ونحن في الورشة يباشر ليوناردو تقويم الدرع رديئة الصنع " في النار"، ثم يجهّزها بالجصً " وفقاً لطرائقه الخاصة"- ولكن ليوناردو هو الآخر كان لديه مرسمه الخاص: " غرفة له لا يستطيع أي شخص غيره أن يدخلها". وتعكس هذه المعلومة على الأرجح بدقة كافية التدابير المرعية في الورشة- وعلى أية حال بحلول منتصف سبعينيات القرن الخامس عشر عندما حصل ليوناردو على لقب مساعد معلم. فالقصة هي الأخرى تحمل دلالة عظيمة على كون ليوناردو خيالياً، يؤلف مخلوقه القوطي هذا - الانيمالاتسو كما يدعوه فازاري- وراء أبواب غرفته المغلفة. ويستحضر المرء تعليق في أطروحة التلوين: " إن أراد الرسام أن يصور المخلوقات أو الشياطين التي في الجحيم، فعليه أن يصبَّ فيها الكثير من الابتكار."[[184]](#endnote-159)

ولقد زادت حبكة القصة ببعض الدراسات للتنانين في ويندسر، ورسمٍ لقتال تنانين في متحف اللوفر، ويعود كلاهما لسبعينيات القرن الخامس عشر، وكذلك بقطعة في الأطروحة يوصي ليوناردو فيها بدقة بنوعٍ من أساليب التركيب التي نسمع عنها في الحكاية الفازارية:" لا تستطيع اختلاق أي حيوان ليس له أعضاء معروفة من حيوانات أخرى. فإن كنت تريد أن تصنع تنيناً فيمكنك أن تعطيه رأس كلب ضخم من نوع الداروس أو الساطر، ولعينيه تلك التي للقطة[ألخ.]."[[185]](#endnote-160) ويتحدث لوماتسو عن لوحة رسمها ليوناردو لتنين ينازل أسداً، " لقد رسمها بشيء من الفن لا يستطيع أي شخص ينظر إليه أن يعرف أي منهما هو المنتصر". ويضيف، " ولقد كانت لديَّ لوحة مأخوذة من هذه الصورة التي كانت عزيزة جداً عليَّ." هنالك رسم مهيب عن هذا الموضوع فقط في الأوفيزي، ويعتقد البعض أنّه نسخة من إحدى لوحات ليوناردو الأصلية.[[186]](#endnote-161) ودراسات التنين هذه- بعضها حقيقي والآخر مشاع- لا يمكن اعتبارها دليلاً على أنَّ قصة فازاري عن الدرع الملون قد حدثت على الإطلاق، ولكنها تبين أنّ ليوناردو ليس ببعيد عن رسم التمارين من حيث النظرية والتطبيق.

وقد أشارت القصة أيضاً إلى العلاقة التنافسية الشائكة بين الرسام وأبيه. ويستمتع ليوناردو بوضع سير بيرو في المقالب: فهو قد جعله يجفل خوفاً عند إماطته اللثام عن التنين. فالأب بالمقابل يرد المقلب بآخر خفيّ، لأنّ القصة تنتهي به وهو يبيع الدرع خلسة: " لقد اشترى درعاً آخر من أحد الباعة الجائلين، ومنقوش عليه بالألوان شكل قلب مثقوب بسهم، وأعطاها للفلاح، الذي كان ممتناً طيلة الأيام الباقية من حياته. وقام لاحقاً ولكن في السرّ، ببيع درع ليوناردو لبعض التجار في فلورنسا مقابل مائة قطعة ذهبية [دوكات]." والرابح مادياً هو سير بيرو، كعادته، ولكنه من جهة أخرى خاسر: لقد خرج من القصة مثل متهكم أوسكار وايلد، " الذي يعرف ثمن كل شيء ولا يعرف قيمة أي شيء". فالخدعة الخفية الحقيقية التي لعبها سير بيرو في ذاك الوقت هي أن يعود لدوره كأبٍ لليوناردو. وفي 1475 تزوج للمرة الثالثة، وفي السنة التالية، قبل أسابيع قليلة من عيد ميلاده الخامس عشر، تبددت غمّة العقم الزوجي التي أظلتهم لفترة طويلة بميلاد ابن. وقد تم تعميد الطفل بحسب العرف باسم انطونيو، تيمناً بذكرى والد سير بيرو، وتأكيداً لوضعه كابن ووريث لسير بيرو- أول مولود له من ناحية شرعية وليس بيولوجية.[[187]](#endnote-162) وكان لهذا الأمر وقع الصدمة بالنسبة لليوناردو. لقد رسّخ عدم شرعيته كإبن. وكان حتى ذلك الوقت قد تمتع بحماية وتشجيع أبيه الذي تم التعبير عنه بشيء من الخشونة على أية حال: ربما كان يأمل أنّه في حالة عدم إنجاب أي طفل لسير بيرو فسيصبح وريثه في النهاية.

وبميلاد انطونيو سير بيرو دا فينشي في 1476 تم حرمان ليوناردو من الإرث. ولقد اصبح مرة أخرى ابناّ منبوذاً، ومواطناً من الدرجة الثانية. وإلى حدٍ ما، بدون قصد في الحقيقة، تتناول قصة فازاري هذا- الأب المخادع، والنعمة المزدراة سراً، والإرث الضائع الذي يصل إلى مائة قطعة ذهبية [دوكات]. يسير السير بيرو في الشارع حاملاً اللوحة تحت إبطه، سعيداً بخروجه من تلك الغرفة المعتمة التي تنبعث منها رائحة العظايا النافقة.

**جنيفرا**

**"ما أعذب كل نسمة تحفها، أينما التفتت القت بأنوارها المحببة."**

**أنجلو بوليزيانو، قاعات المبارزة**

لقد ورد ذكر لوحة ليوناردو لوجه جنيفرا دي بينتشي (اللوحة 6) للمرة الأولى في بدايات القرن السادس عشر، على لسان أنطونيو بيلي ومن بعده المجهول، وفازاري، ولكن دام الاعتقاد بأنَّ اللوحة مفقودة لفترة طويلة. ولم يتم التعرف عليها إلا في بداية القرن الماضي، وهي لوحة نصفية لسيدة، ثم أصبحت بشكل غامض ضمن مجموعة أمير ليختينشاين في قلعة فادوز.[[188]](#endnote-163) أما السيدة الجالسة، فمن الملاحظ أنها تجلس ونبات العرعر من ورائها- بالإيطالية [ginepro]، وعليه فلا يخلو الأمر من جناس لفظي بين الكلمتين. وقد أثبتت الدراسات الأخرى اللاحقة أنّ هذه اللوحة هي جنيفرا ليوناردو بالفعل. وهي موجودة الآن في المعرض الوطني للفنون بمدينة واشنطن- وتعتبر الوحيدة من بين أعماله الكبرى التي تقيم خارج أوروبا. إنّها أولى لوحاته الشخصية. وقد أدعوها أيضاً أول تحفة فنية من عمل يده.

إنّها لوحة صغيرة- يقل طولها عن 15 بوصة بقليل، بيد أنّها كانت أكبر حجماً- ولكنّها تتميز بكثافة غير عادية في المشاعر التي تحرّكها. وجهها شاحب، ومستدير ومكتئب، إنّه يشّع باتجاه شجيرات العرعر القاتمة، مثل قمر يبزغ من بين الغمائم، وحقاً يلمع الضوء الذي يقع على الخلفية الأبعد، فوق المياه ويمسُّ الأشجار الرقيقة التي تبدو مثل الأطياف، والذي قد يكون هو ضوء القمر أيضاً إذ أنّه من المفترض أنَّ الوقت الذي تظهر فيه اللوحة هو الغسق.

يظهر على جفني السيدة الجالسة التثاقل، وعلى نظرتها التجريد، ومهما كان ما تنظر إليه هاتان العينان الجميلتان، فلا يبدو أنّ بمقدورهما الرؤية. إنّها تنظر إلى بعيد لا يمكن معرفة مدى بعده. إنّها- كما يجوز القول- على بعد أميال. شعرها، أشقر أو كستنائي اللون، وحيث تم تصفيفه بعناية باتجاه الرأس، يبدو ناعماً ولامعاً- وفي هذا إشارة لاستخدامها زيتاً معطراً لتثبيت الشعر- ولكنّه يشكل سلسلة من الحلقات والدوائر الصغيرة في محيط وجهها.

وفي وسط هذا السكون السحري للوحة تمنحنا تلك التجعيدات الدائرية الملتفة والمبرومة إحساساً مباغتاً بالتحرر من القيود والإلقاء بها بعيداً. إنها دفعة من الحيوية في غمرة طابع اللوحة الجامد إلى حدٍ يكاد يصل إلى الكبت. وهي أيضاً، بالفعل واحدة من العلامات المسجلة لليوناردو (انظر إلى توبياس وملائكته): إنّها ما يريده منه المشتري الحصيف.

وأنا أعتبر هذه اللوحة هي أولى أعمال ليوناردو الأصلية: وهي مفردة موضوعية وقاصرة على نحو كبير، ولكنها أفضل ما يعبر عن رعشة الفتنة والغموض التي تستثيرها اللوحة. وهي بكل تأكيد قد رسمت خلال تدريبه لدى فيروكيو. فبها شبه قريب إلى تمثال الرخام للسيدة التي تحمل باقة من الزهور (بارجيلو، فلورنسا)، والتي قد تكون هي الأخرى لوحة شخصية لجنيفرا. ولكن مافي اللوحة من بيان لا ينبع مما تعلمه لدى فيروكيو: إنه مما جادت به قريحة الرسام وحساسيته. إنّها أول لوحة لليوناردو يشعر فيها المرء بالنظر إلى ما وراء اللوحة، كما ينظر من خلف نافذةٍ ما إلى أحد الأماكن الساحرة. إنّها تخبرنا عن العالم حينما يُرى بنوع من النشوة. فللنعومة المرمرية لوجه جنيفرا دور في هذه السمة الحالمة: إنّها ليست من البشر-تماماً. كان هذا هو التأثير المنشود- فقد تم صقل سطح طلاء الوجه بيد ليوناردو نفسه.



**تمثال فيروكيو لامرأة من الرخام تحمل باقة من الزهور، 1476**



يحتمل أن تكون هذه دراسة لذراعي جينفرا دي بينشي في الجزء المفقود من لوحتها

وقد كانت جينفرا دي بينتشي- أو "البينشية" كما يدعوها بوليزيانو- شابة ذكية وغنية وجميلة.[[189]](#endnote-164) وقد كتب عنها الشاعر اليساندرو براتشيسي، " Pulchrior hac tota non cernitur urbe puella/ Altera nec maior ulla pudicitia"- " ليس في كل هذه المدينة فتاة أجمل، ولا أطهر." لقد ولدت في صيف عام 1457 وعلى الأرجح في إقليم بينشي في أنتيلو، جنوب فلورنسا. وقد برزت العائلة على حساب شعبية آل ميديتشي، والذين عملوا كصيارفة ومستشارين. فقد كان جد جينيفرا جيوفاني، ينتمي في الأصل إلى الطبقة الوسطى الأدنى، وقد كان مقرباً من كوزيمو دي ميديتشي في مجال العمل. ووالدها اميريغو دي بينشي كان مديراً لبنك آل ميديتشي في جنيف.

وقد كان للأسرة قصرٌ جميلٌ في ميدان الصليب المقدس، والذي أصبح الآن شارع بينتشي. وفي تعداد عام 1457 السنة التي ولدت فيها جنيفرا كان ثراء أميريغو يقدر ب 26000 فلورين، مما جعل عائلة بينتشي هي الأغنى في فلورنسا بعد عائلة ميديتشي (الذين كانت تقدر ثروتهم بأربعة أضعاف ذلك المبلغ). وكان أميريغو هو الآخر يعتبر جامعاً للأعمال الفنية وراعياً للفنون. ولم يكن هو من كلّف ليوناردو بعمل تلك اللوحة، فقد توفي في 1468 وهو ما زال في الثلاثينيات من عمره- ولكنْ مع ذلك فكونه من أوائل رعاة الفيلسوف الفلورنسي مارسيلو فيشينو، فقد نفحه بمخطوطة يونانية نادرة من مخطوطات أفلاطون.

في يناير 1474 ، وفي عمر السادسة عشر، تزوجت جنيفرا من تاجر أقمشة يدعى لويجي دي بيرناردو نيكوليني. وقد كان هنالك اعتقاد بأنَّ لوحة ليوناردو كانت بمناسبة الزفاف، وقد جاء تكليفه بها من قبل زوجها، ولكن جنيفرا ارتبطت وبشكل لا يخفى على أحد بالدبلوماسي الفينيسي اللامع ولكن في إثارة الصخب بيرناردو بيمبو، ويشير أحد الأدلة الحديثة إلى أنّه كان هو من كلّف ليوناردو برسمها. وقد وصل بيمبو إلى فلورنسا كسفير من مدينة البندقية، وفي يناير 1475 كان في بدايات أربعينيات عمره، وله زوجة وولد في الثانية من العمر، وعشيقة وابن منها في مكان آخر من حياته، ولكنه سريعاً ما ألقى بنفسه في علاقة إفلاطونية علنية مع جنيفرا. وقد كان هذا النوع من العلاقات جائزاً: لم يكن خارجاً على تقاليد ذلك العصر، موظفاً متعجرفاً، بيد أنّ هنالك دلائل تشير إلى أنَّ علاقتهما كانت تجاهد وقوفاً على حدود العفة. وقد كتب كريستفورو لاندينو قصيدة حول ذلك، متندراً بأنَّ "تماهيها في شخص حبيبها لا يحتاج سوى تغيير حرفين من اسمها،" " ولما كانت في يوم من الأيام تدعى بينشا، فسيصبح اسمها بيمبا". كما كان الشاعر براكيزي يخفف آلام البين من خلال" جمعه لأزهار البنفسج التي كانت تسقطها عمداً من صدرها حتى يتسنى له أخذها سراً إلى برناردو". (وربما تشير الأزهار في منحوتة فيروكيو إلى هذه اللعبة الغرامية، بيد أنّها عادة ما تعرف بأزهار الربيع) وتصفها ملاحظة بخط يد بيمبو نفسه على أنّها" المرأة الأجمل، وتشتهر بفضيلتها وأخلاقها". كانت جنيفرا هي الأخرى شاعرة، واستجابت دون شك شعراً لاهتمام بيمبو الذي لا يخلو من شهامة. وقد نجا من شعرها سطر واحد فقط تقول فيه " الرحمة هي ما أرجو، فما أنا سوى نَمِرةٍ برّيةٌ" – 'Chieggo merzede e sono alpestro tygre'.

وعلى الجانب الآخر من اللوحة رسم ليوناردو جهازاً رمزياً يبين مرة أخرى الجناس البصري للعرعر: غصن من نبات العرعر محاط بإكليل من الزهور مكون من أغصان اللاورو وسعف النخيل، وشعارٌ على لفافة يقول "يزّين البهاء الفضيلة"، في تعبيرٍ عن الفضاء المشترك للإفلاطونية البتراركية حيث يجسد الجمال الظاهري الفضيلة الروحية الداخلية".[[190]](#endnote-165)

هذا الجهاز يزخر بالمعلومات بشكل غير متوقع. ولنبدأ به، فهو أصلي، رأسياً وأفقياً، وفي الوقع هنالك جزء مفقود من الحافة الجانبية للوحة. هذا يبين بوضوح أنَّ اللوحة قد اقتصت إلى حدٍ ما، على افتراض أنَّ الجهاز كان متوضعاً في الوسط على ظهر اللوحة، ولابد أن يكون اللوح أوسع ببضع بوصات على الجانب الأيمن (بعبارة أخرى على الجانب الأيسر من اللوحة نفسها)، وأطول بحوالي الثلث، والجزء المفقود يكون في أسفل اللوح. ولهذا الشيء مضامين رائعة بالنسبة للرسم نفسه، والذي في أصله كان يصور جنيفرا حتى وسطها على الأغلب. وفي مجموعة ويندسر دراسة بديعة لأيدي- في الحقيقة زوج من الرسومات التمهيدية، تركّز كلٌ منهما على إحدى اليدين. اليد اليمنى تمسك بشيء ما، بيد أنّه غير واضح بما يكفي لمعرفة ماهيته. وربما تشير الخطوط إلى سيقان حزمة من الأزهار. وقد يكون هذا الرسم أيضاً دراسة لأيدي جنيفرا دي بينشي كما تبدوان في الجزء السفلي المفقود من اللوحة.[[191]](#endnote-166) وقد ذُكرت يدا جنيفرا الحقيقيتان الجميلتان و "أناملها البيضاء مثل العاج" على لسان كلٍ من لاندينو وبراتشي.

أما الجهاز على ظهر الورقة فيؤكد صلة اللوحة بالتحديد ببرناردو بيمبو، لأنّ بيمبو اعتاد على استخدام شعار اللورو والنخيل –على نحو دقيق كما يظهر هنا قرب غُصين العرعر. وقد وجد في مخطوطتين تتعلقان ببيمبو مؤخراً في إنجلترا. وإحدى نسخه، بخط يد بيمبو نفسه، في نسخته الخطية لكتاب مارسيليو فيشينو " في الحب" [De amore] (مداخلات حول منتدى أفلاطون، كُتبَت في بداية ستينيات القرن الخامس عشر، ونُشرت في 1469)؛ وفي هامش هذه المخطوطة، كتب بيبمو الكلمات عن جنيفرا والتي قمت باقتباسها آنفاً. وهناك نسخة أخرى لإكليل الزهور في مكتبة كلية إيتون، في نسخة مخطوطة " رحلات بيمبو" [Bembicae Peregrinae]، وهي قصيدة تصف رحلته إلى إسبانيا في الفترة من1468-1469.[[192]](#endnote-167) إذن فجهاز ليوناردو قد صوّر جينفرا مرتبطة ببيمبو من خلال الشعارات. ويؤكد هذا الشي أنَّ اللوحة قد رُسمت بتكليفٍ – ليس من زوجها، كما يُفترض حتى اليوم، في مناسبة زواجهما في 1474، ولكن من قبل حبيبها العذري بعدها بسنة أواثنتين. وكان بيبمو سفيراً في فلورنسا في فترتين- بين يناير 1475 وأبريل 1474، وبين يوليو 1478 ومايو 1480. وبحسب الدليل الأساليبي فإنَّ الرحلة الأولى تقدم تأريخاً أقرب للصحة بالنسبة للتكليف برسم اللوحة.

وأول ظهور لبيمبو في فلورنسا يسجل وجوده في بطولة جوليانو دي ميديتشي في 28 يناير 1475، وربما قابل جنيفرا هنا لأول مرة على الأرجح، وانجرف بموجات الحب العذري الذي كان ولحد كبير هو الطابع الغالب على بطولة جوليانو، كما يمكن استنتاج ذلك من قصيدة بوليزيانو الأنيقة الشهية، Stanze per la giostra، غرف البطولة، والتي خلدتها. ويعطينا المقطع الذي اقتبسته في بداية هذا الفصل مثالاً على تلك النبرة- "ما أعذب كل نسمة تحفها، أينما التفتت ألقت بأنوارها المحببة."[[193]](#endnote-168) وإنّه لمن المحتمل جداً أن يكون الرسم التمهيدي لفيروكيو عن فينوس وكيوبيد في الأوفيزي: عبارة عن تمديد مثلث في شكله يشير بقوة إلى أنّه دراسة لنموذج. ففينوس ليست سوى أنثى فيروكيو الأنيقة البضة. أما كيوبيد، وبحركاته السريعة المندفعة- بيد واحدة تمسك بالسهم من كنانته، والأخرىتمتد بكل وقاحة إلى صدر الرّبةِ العاري- وقد نُسبت إلى ليوناردو.[[194]](#endnote-169)

أما أيقونة الجيوسترا فقد كانت هي عشيقة جوليانو الخاصة، وهي سيمونيتا كاتاني جميلة جينوا الشابة، وزوجة ماتيو دي فيسبوتشي. (كانت عشيقة جوليانو بذات النحو الإفلاطوني اللعوب الذي كانت عليه جنيفرا عشيقةً لبيمبو، بيد أنَّ فيسبوتشي لم يكن يستمتع بدوره كديوث أفلاطوني، ولذلك حدثت بعض التوترات بين فيسبوتشي وآل مديتشي كنتيجة لذلك)

وضمن التصوير الرمزي للجيوسترا تم ربط سيمونيتا بفينوس، ربّة الهوى: وهنالك شيء غير قليل من شعر بولزيانو البديع حول هذا الموضوع. وبالمقابل يتصل هذا بخبر قديم مفاده أنَّ سيمونيتا كانت نموذجاً لفينوس في لوحة بوتيشيلي ميلاد فينوس، وللشخصية الفينوسية بالقدر ذاته على الجانب المقابل لليد اليسرى في لوحته البرايمافيرا. وكانت تحدق في الأخيرة باهتمام باتجاه رجل شاب داكن السحنة يشرئب إلى تفاحة- ومن المعقول أن تكون هذه صورة شخصية لجوليانو. فقد جاء التكليف برسم هذه اللوحات في بدايات 1480 من قبل قريب جوليانو لورينزو دي بير فرانشسكو دي ميديتشي من أجل قصره في كاستيلو.[[195]](#endnote-170) وعندما اكتمل رسم اللوحتين كان كلٌ من سيمونيتا وجوليانو قد توفيا- هي بالسلّ وهو بطعنة من خنجر غدرٍ في 1478. وقد نفذت صورتها بحنين، فهي ذكرى للحظة مفعمة بالشغف من لحظات الجيوسترا.

هل من الممكن؟ إنني أتساءل، هل ذلك الطابع الشعري الفينوسي الذي انبثق من بطولة عام 1475، والذي تم استحضاره لاحقاً في لوحات بوتيشيلي الشهيرة تلك، قد يكون هو الآخر سمة لأجواء جنيفرا ليوناردو تحديداً؟ وتشير قطعة قصيرة من عمل مارسيليو فيشينو إلى أنّ الأمر كذلك. وفي هذه (الرسوم التي تصور الحياة في الجنّة) [De vita coelitus compranda]، والمكتوبة في بدايات سبعينيات القرن الخامس عشر، محادثات فيشينو حول ما يمكن أن يلخص ضمن سحر الإفلاطونية الحديثة، وفي واحد من أقسام مقالاته يتناول تصميم التعاويذ. واحدة من هذه التعاويذ، والتي تمنح "الصحة والقوة"، وصفت بأنها " صورة لفينوس كامرأة شابة[Puella]، تحمل تفاحاً وأزهاراً وترتدي ثوباً باللونين الأبيض والذهبي".[[196]](#endnote-171) وأعتقد أنَّ لوحة ليوناردو قد تم تصوّرها، نزولاً على طلب بيمبو، كنوع من التعاويذ، صورة فينوسية لجنيفرا. فهي لا تحمل تفاحاً (على حد علمنا)، ولكنّها على الأرجح تحمل أزهاراً، وثوبها ذهبي، وصدريتها بيضاء، وشعرها ووجهها يعكسان هذا الطابع اللوني. وفي هذه القراءة، صورة ليوناردو تبدع لنا جنيفرا كما لو أنّها فينوس، مثلها مثل لوحات بوتشيلي- لاحقاً، وعليه ربما –اشتقاقا- تبين لنا سيمونيتا كاتاني كفينوس. بالنسبة لفيشينو، بالطبع، ترمز فينوس للحب الروحي أكثر منها للحب الجنسي- كما في كتابه **في الحب**De amore، والذي نعلم أنَّ بيمبو قد اقتناه، حيث يقال إنّ "نشوة[فضيحة] فينوس" تحوّل روح الرجل إلى إله بفعل حرارة الحب".[[197]](#endnote-172) وفي عيني بيمبو وليوناردو يلحق هذا النوع من المعاني باللوحات: تعويذة الحب الفلسفي.

علاقة بيبمو مع الفيلسوف فيشينو في تلك السنوات كانت موثقة على نحو جيد. فقد درس بأكاديمية فيشينو الإفلاطونية في كاريجي، وكانت بينهما مراسلات، وقد كتب غزله في جنيفرا في نسخته الخاصة من كتاب فيشينو دي اموري "في الحب". أما علاقته كلها بجنيفرا فقد تمت في أجواء من الأفلاطونية الحديثة للهواة. كان آل بينشي هم أيضاً جزءاً من وسط فيشينو. ونحن نعلم أنَّ والد جنيفرا منح فيشينو نسخة نادرة من مخطوطة يونانية لإفلاطون؛ ونعلم أيضاً أن اثنين من أنسبائها توماسو وجيوفاني دي لورينزو دي بينشي كانا مساعدين أكاديميين لفيشينو.

وبهذه الأساليب، قرَّبت لوحة جنيفرا بين ليوناردو و مدرسة فيشينو للفلاسفة والشعراء. فالمفوّض وموضوع اللوحة كلاهما ينتميان إلى ذلك الوسط، واللوحة نفسها تشع بالبريق الفيشيني للحب والسحر. ربما كان ليوناردو على الهامش- مجرد يد ترسم، وحِرَفِيّ أجير، ولكنّه شخص لا يصعب إدراك عبقريته الفذّة. لم يكن ليوناردو أفلاطونياً: فقد كان لتمليذ التجربة برنامج مختلف، و"الأسباب الأولى" التي يبحث عنها لا تنبع من "ذهن العالم" الإفلاطوني. وكان يعد بحسب التنصنيف الفلسفي الفضفاض في عصره أرسطياً، منغمساً في أعمال العالم المادي أكثر من غيبية الروح. ولكن بالنسبة لفنان منتصف سبعينيات القرن الخامس عشر- الشاب الطموح، لا بد أن يكون فيشينو ذا شخصية جذابة، ورغبته في تبادل الأفكار المعقدة بأسلوب نثري هاديء ومهذب وباللغة الإيطالية أيضاً: وقد ترجم كتاب **في الحب** [De amore] إلى الإيطالية في عام 1474، " حتى يصبح هذا المنُّ الشافي في متناول الجميع"- وربما أعجب هذا الشيء ليوناردو. وأنّى له بمقاومة موجز فيشينو حول طموحات أفلاطون الفلسفية: بأنَّ عقول أولئك الذين يمارسون الفلسفة سوف " تستعيد أجنحتها من خلال الحكمة"، وبالتالي تصبح قادرة على " الطيران مرة أخرى إلى مملكة السماء؟"[[198]](#endnote-173)

وهنالك إشارات مبعثرة على أنَّ لليوناردو صلة بمجتمع فيشينو في صفحة من مخطوطة أتلانتكس، والتي تحتوي على قائمة من الأسماء بخط يد ليوناردو، وعلى رأسها بيرناردو دي سيموني، وعلى الجانب الآخر من الورقة يبدو الاسم مرة أخرى في عدد من الخربشات أو ما يشبه تجربة القلم مكتوبة بالطريقة المرآتية: "bernardo di sim/ di di disimon/ ber bern berna".[[199]](#endnote-174) والمرشح المنطقي لهذا الرجل في ذهن ليوناردو هو برناردو دي سيموني كونيجياني، والذي كان واحداً من تلاميذ فيشينو. وبالحكم على المخطوطة والرسومات التكنولوجيا الأولى على ظهر الورقة، فتأريخ كتابة تلك الصفحة تقديراً يعود إلى الفترة من 1478-1480. وقد وجدت مقتطفات من النص في الصفحة. ليوناردو في حالة كآبة، أو في غمرة مزاج فلسفي: 'Chi tempo ha e tempo aspetta prede l'amico' (" من كان لديه الوقت وينتظر أن تحين اللحظة سيخسر صديقه")؛ و ' Come io vi disse ne di passati, voi sapete che io sono sanza alcuni degli amici' ("كما أخبرتك قبل أيام خلت، أنت تعلم أنني بلا أي أصدقاء)؛ وهذه الملاحظة الصغيرة المؤرقة:

Essendomi sollecitato

S'amor non e che dunque

[ قد أُضطرِمت فيَّ النار الآن، فإن لم يك ثمّة حبٌ، فماذا بعد؟]

وفي لوحة جنيفرا نفسها شيء من هذه الكآبة، ونبرة الحب المهمل. فعلى الرغم من تعابير المرأة الشابة الملائكية، إلا أنّ الرائي ليجد فيها أيضاً حقيقة أكثر إنسانية، وهي أنّ وراء هذه الحالة الأفلاطونية الملهمة قلوباً حقيقية تتفطر. وفي إقرار عام 1480، كان زوج جنيفرا، لويجي- والذي أميل إلى تسميته بالزوج المعذَب- يتحدث عن تكاليف تحملها بسبب "مرضها". ولا يمكن أن يعتبر هذا حقيقة واقعة (بسبب الرغبة في الحصول على إعفاء ضريبي)، ولكنّه تزامن مع مغادرة بيمبو الأخيرة لفلورنسا، في مايو 1480، وقد عقب ذلك انتقال جنيفرا إلى العيش في الريف. وقد خاطبها لورينزو دي مديتشي باثنتين من الأهازيج [السونيتات][[200]](#footnote-26) يشير فيهما إلى ذلك الأمر. ويمدح فيهما قرارها بترك آلام وشرور المدينة، وإشاحة نظرها عنها إلى الأبد. وليس لدينا علم عما إذا كانت قد كرّست نفسها لحياة تنسك وتعبد في عزلة ريفية، كما توحي هذه القصائد، ولكن لم يسمع عنها الكثير بعد علاقتها الوجيزة والرائعة مع بيمبو، وهذا الشيء اليسير من خبرها بعد ذلك يبدو أنّه قد صدر بأثر رجعي: جمال آسر لعمر انقضى. لقد ماتت، أرملة بلا أطفال حوالي عام 1520.

**قضية سالتاريللي**

أألاعيب حب إفلاطوني أم عاطفة حقيقية؟ السؤال الذي يدور حول لوحة جنيفرا يقترب الآن أكثر من قصة حياة ليوناردو.

وفي بداية أبريل 1476 تم نشر إدانة من مجهول في واحد من الظروف الموضوعة حول المدينة لهذا الغرض والمعروفة باسم tamburi أي [الطبول]، أو بشكل أكثر تصويرية جحور الحقيقة [buchi della vertia]. وقد نجت نسخة موثقة من هذا الإعلان ضمن سجلات مكتب العدل- ضباط الليل والمحافظين على الأخلاق من الأديرة الذين كانوا يحرسون ليل فلورنسا، بيد أنّه يجوز وصفهم أيضاً بإدارة الآداب. وقد كان فحواه كالتالي:

إلى ضباط مجلس الشعب. إنني أشهد هنا بأنَّ جاكوبو سالتاريللي أخ جيوفاني سالتاريللي، يقيم معه في متجر صائغ في فاكيرشا مقابل الحفرة، كان في زيِّ أسود اللون، وفي السابعة عشرة من عمره أو نحوها. ويعقوب هذا يمارس عدد من الأنشطة المنافية للأخلاق ويعمل على إرضاء أولئك الأشخاص الذين يطلبون منه فعل أمور محرمة. فقام بهذا الأسلوب بكثير من الافعال إلى حد أنّه قدم مثل هذه الخدمات إلى عشرات الأشخاص الذين أعرف عنهم قدراً كبيراً من المعلومات، وفي الوقت الراهن أسمِّي بعضهم. وهؤلاء الرجال مارسوا اللواط مع جاكوبو المذكور وأنا مستعد لأداء القسم.

لقد سمّى المخبر أربعة من عملاء أو شركاء جاكوبو المزعومين وهم:

* بارتولوميو دي باسكينو، صائغ يعيش في فاكيروشا.
* \* ليوناردو دي سير بيرو دا فينشي، يعيش مع أندريه ديل فيروكيو.
* باكينو صانع السترات، يعيش قرب أورسان مايكل، في ذلك الشارع بجانب متجرين كبيرين لجزّ الصوف والمؤدي إلى رواق آل سيركي، وقد افتتح متجراً جديداً للبزات.
* ليوناردو تورنابوني، والمعروف أيضاً بسم "إل تيري"، يرتدي زياً أسود اللون.

وقد دونت عبارة "absolute cum conditione utretamburen-tur". وهذا يشير إلى أنهم كانوا طلقاء لحين إتمام التحريات حولهم، وأنّه قد تم إلزامهم بحضور المحكمة عند استدعائهم. وقد مثلوا أمام المحكمة بعد ذلكالإعلان بشهرين، في السابع من يونيو. ويبدو أنَّ القضية المرفوعة ضدهم قد أسقطت رسمياً.[[201]](#endnote-175)

وقد تم نشر هذه الوثيقة الفضائحية أول مرة في عام 1896، ولكن من المؤكد أنّ أمرها كان معروفاً قبل ذلك التأريخ، ففي الجزء الرابع من توثيق فازاري لحياة ليوناردو والمنشورة في عام 1879، أشار جايتانو الميلانيّ إلى "تُهم معينة" ضد ليوناردو، ولكنه أحجم عن ذكر ماهيتها. جان- بول ريختر، وأشار غوستافو إوزيللي، بالطريقة ذاتها إلى جريمة غير محددة: أسماها إوزيللي "إشاعة ماكرة". وعندما نُشر الشجب أخيراً من قبل نينو سميراجليا سكوناميغليو، كان يتألم وهو يقول إنَّ ليوناردو كان "فوق الشبهات" بخصوص المسألة، وكان " بعيداً عن أي شكل من أشكال الحب المخالف لقوانين الطبيعة"[[202]](#endnote-176)

وتبدو فترة الإنكار هذه غريبة منذ فرويد، والدراسات التي تلته مثل إيروس و ليوناردو لغيوشيبا فوماغالي ، فترة الإنكار الأولى هذه تبدو غريبة. فاليوم أصبح مقبولاً وعلى شكل واسع أنَّ ليوناردو كان ذا ميول جنسية مثلية. على الأقل كان أحد كاتبي سيرته الأوائل، جيوفاني باولو لوماتسو صريحاً بهذا الشأن: ففي كتابه أحلام وأفكار لعام 1564، تخيّل الحوار التالي بين ليوناردو وفيدياس، النحات العظيم من العصور القديمة. يسأل فيدياس ليوناردو عن واحد من "تلاميذه المفضلين":

فيدياس: هل سبق لك أن شاركته أبداً تلك "اللعبة الخلفية" التي يعشقها الفلورنسيون كثيراً؟

ليوناردو: مراتٍ كثر! يجب أن تعلم أنّه كان شاباً غاية في الجمال، خاصة وهو يقترب من سن الخامسة عشر.

فيدياس: ألا تشعر بالخزي عندما تتحدث عن ذلك؟

ليوناردو: كلا. لم عليّ أن أشعر بالخزي؟ فهذا مدعاة للفخر إلى حد كبير بين الأعيان...[[203]](#endnote-177)

ويشير لاماتسو بالتحديد إلى علاقة ليوناردو مع تلميذه الميلانيّ غياكومو كابروتي، والمعروف باسم "سالاي". كان فازاري أكثر تكتماً، ولكن وصفه لسالاي يؤدي إلى الفكرة ذاتها: " لقد كان جميلاً ومليحاً فوق العادة، وله شعر مجعّد محبب كان ليوناردو يعشقه." الصفة التي استخدمها فازاري- vago: أي مليح، وسيم، فاتن، تحمل معنىً يشير إلى الأنوثة. ويسير غيره من الرجال اليافعين خفية بطريقة توحي بالمثلية الجنسية- صبيٌ يدعى باولو، شاب صغير اسمه فيورافانتي: سوف نلتقي بهؤلاء لاحقاً. وبينما يُرجح أنَّ احتواء دفاتر رسم ليوناردو على رجال عراة لا يخرج عن إطار التقليدية، ولكن بعضها يعبر بصراحة عن شهوانية مثلية. وأوضح مثال على ذلك هو ما يعرف بالملاك المتجسد والذي يظهر بانتصاب كامل. (انظر صفحة 468). وهذا الرسم بالمقابل يتعلق بلوحة يوحنا المعمدان المحفوظة في اللوفر، وعلى الأرجح آخر لوحاته: دراسة تذوب شعراً لرجل شاب يظهر عليه التخنث، ويسترسل شعره في تجعيدات " يعشقها" هو في سالاي، وهي إحدى ثوابت عمله منذ أول لوحاته في مرسم فيروكيو في بدايات سبعينيات القرن الخامس عشر.

يود البعض أن يحفظوا الميول الجنسية لليوناردو في هذه الوضع الشاعري الأبوي للملائكة الصغار المتمايلين مشكلي الجنس، ولكن يتعين عليهم أن يتنافسوا مع تلك المستندات مثل الصفحة 44 من مخطوطة أرونديل، والتي هي نوع من قوائم الكلمات التي تحتوي على مفردات مجانسة للمفردة cazzo، وهي لفظة مبتذلة تدل على القضيب؛ أو الرسم في واحدة من كراسات فورستر التي أطلق عليها كارلو بيدريتي لقب إل كازو في كتابه (القضيب الراكض)، أو النسخة التي تمت استعادتها مؤخراً من جزء من مخطوطة أتلانتكس، ويظهر فيها قضيبان، ذوا رجلين فأصبحا يبدوان مثل الحيوانات الكارتونية، يوميء أحدهما بأنفه على نحو دائري، أو شكل حفرة، وفوقه تظهر خربشة لاسم "سالاي". والأخير منحوتاً ليس من قبل ليوناردو ولكنه يشير إلى ما صدر من تعليقات تسودها روح الدعابة بين تلاميذه ومتدربيه.[[204]](#endnote-178)

والمسألة برمتها- في النهاية- مسألة تفسير. ومثلي مثل معظم دارسي ليوناردو اليوم، فأنا أفسره على أنّه مثليّ- بيد أنَّ هنالك دليلاً ما لا يخلو من حرافة، والذي سوف أقوم لاحقاً بإلقاء نظرة عليه، وهو أنّ مثليته هذه ليست محضة. فالتهمة المنسوبة إليه في 1476 معقولة بما يكفي، بيد أنّ هذا لا يعني الجزم بصحتها.

ماذا يعني أن يكون المرء مثلياً في فلورنسا القرن الرابع عشر؟[[205]](#endnote-179) من المتوقع أن تكون الإجابة معقدة ومبهمة. فمن ناحية كانت المثلية الجنسية منتشرة بشكل واسع، كما يشير حوار لوماتسو، حيث "اللعبة الخلفية" أو اللواط بشكل أكثر تحديداً يرتبط بمدينة فلورنسا، وقد ذهب الألمان إلى أبعد من ذلك، إلى حد استخدامهم الكلمة Florenzer التي تعني فلورنسي ليشيروا إلى اللواط. وقد كان هنالك تصالح علني في أوساط آل ميديتشي مع المثلية الجنسية: فقد كان عرف عن كل من النحات دوناتيلو، الشاعر بوليزيانو، المصرفي فيلبي ستروتسي أنّهم مثليين. بوتشيللي هو الآخر كان مشهوراً بذلك، وكان مثل ليوناردو محلاً لشجبٍ من مجهول، ومن بين الفنانين المثليين الذين جاؤوا بعدهم كان هنالك مايكل آنجلو وبيفينوتو سيليني. والأخير كان خلطياً نهماً على ما يبدو: فهو يستعيد ذكر فتوحه الجنسية المغايرة باستمتاع في سيرته الذاتية، ولكن في الحقيقة أنّه قد خضع لعقوبة الغرامة في عام 1523 من قبل قضاة فلورنسيين على "الأعمال الفاجرة" مع شخص يدعى جيوفاني ريغوغلي. وقد اتهمه النحات باندينيللي بأنّه "لوطيٌّ قذر"، وأجاب سيليني في زهو: " أتمنى من الله لو أنني عرفت كيف أمارس مثل هذا الفن النبيل، لأننا قرأنا في الكتب أنّ جوبيتر كان يمارسه مع جانيميدي في الجنة، بينما مارسه أعظم الأباطرة والملوك هنا على الأرض.[[206]](#endnote-180) وهذا الشيء يمس الفكرة ذاتها التي يسقطها لوماتسو في حواره على ليوناردو: أنّ المثلية الجنسية هي "مدعاة للفخر" بين "الرجال المحترمين".

وهنالك عامل آخر هو هوس الفلورنسيين بالأفلاطونية. فنموذج أفلاطون للحب بين الرجال والصبية كان معروفاً جداً، وقد جاء الكثير حول هذا الموضوع في كتاب فيشينو **في الحب**، بيد أنَّ فيشينو قد أظهره إلى حد كبير عفيفاً وجنسياً في آن، فمن الواضح أنَّ فكرة الحب "الإفلاطوني" أو السقراطي" خدمت كمسوغ للمثلية الجنسية شائعٌ في ذلك العصر. وقد وجدنا ليوناردو على درجة من القرب لوسط فيشينو: هيئة مقبولة للشهوانية الذكورية المهذبة والتي قد تكون واحدة من جوانب جاذبيته.

أضفى هذا كله بريقاً جديداً على المثلية الجنسية في فلورنسا سبعينيات القرن الخامس عشر، ولكنها ليست من ذلك النوع الذي يعترف به ضباط آداب الليل. فاللواط كان جريمة كبرى اسمياً، وتستوجب العقوبة (نظرياً ولكن لم يتم تطبيقها على الإطلاق في أغلب الأوقات)، وعقابها الحرق على الوتد.

ويبين أحد الاستطلاعات الإحصائية التي أجراها مكتب نيابات الليل، أنَّ أكثر من 10.000 رجل قد اتهموا باللواط- خلال فترة خمسة وسبعين عاماً ما بين 1430-1505، أي ما متوسطه تقريباً 130 عاماً. وقد كانت نسبة المدانين منهم واحداً في كل خمسة متهمين. وقد تم إعدام القليل منهم، ونفي البعض الآخر، والوسم أو التغريم، أو الإهانة على الملأ.[[207]](#endnote-181) إذن فإنَّ رفع العقوبات عن ليوناردو في 1476 لم يكن بالشيء الغريب، ولا كان من قبيل العبث. فهو بدون شك تم اعتقاله على الأغلب، وكان عرضةً لخطر العقوبة الوحشية. فالهوة عميقة بين وجد الحب الإفلاطوني وزنازين اعتقال ضباط الليل. كما أنّ الإدانة كانت تمثل النهاية الحاسمة للاستنكار العام لتلك الجريمة وسط الأغلبية المؤمنة بالله. فقد تم شجب المثلية الجنسية ورفضها بشكل مستمر من المنابر، ولكن لم يصل كل ذلك إلى ما وصل إليه الواعظ برناردينو دي سيينا، الذي حرض المؤمنين على البصق في أرضية سانتا كروس والهتاف " "Al fuco! Bruciate tutti I sodomiti! "إلى النار، أحرقوا جميع السدوميين!". وساءت الأمور بدرجة أكبر في عام 1484، عندما جرّمت إحدى النشرات البابوية المثليين بشدة واعتبرتهم أتباعاً للشيطان: فانحرافاتهم الهرطقية كانت لا تقل عن "ممارسة اللواط مع الشياطين" مثلما كان يقال عن الساحرات. وكان بمقدور متعاطي الأدب منهم أن يقرأوا عن العقوبة الأدبية التي يلقاها المثليون في جحيم دانتي. ففي الدائرة الجحيمية السابعة يوجد " العنف ضد الله، والطبيعة والفن"- وهم على التوالي اللاعنون، السدوميون، والمرابون. فالسدوميون هم "فريق التعساء" (turba grana) أو الحثالة القذرة (tigna brama)، ومدانون بالتسكع والدوران في دائرة لا نهائية في "الصحراء الحارقة". وكلٌ من دائرتي الصحراء وإكمال النفس ("fenno una rota di se): قد صنعتا من نفسيهما عجلة) وهي صورة من صور العقم، فاللواط محرمٌ- باعتباره تعدياً على الطبيعة- لأنّه غير منتج.[[208]](#endnote-182) وفي هذه القراءة الدانتوية الأكثر قوة- أكثر منها في هتاف الوعاظ المصابين بفوبيا المثلية- يكمن القلق الحقيقي.

عرف ليوناردو عمل دانتي هذا، واقتبس منه في كراساته. كما قد يكون أيضاً قد تعرف على رسومات بوتيشيلي للملهاة الإلهية- يعود تأريخ أقدم هذه الرسومات على الأرجح إلى سبعينيات القرن الخامس عشر، وقد تم تضمين بعض النقوش المستوحاة منها في طبعة لاندينو لكتاب دانتي، والذي تم نشره في فلورنسا في 1481. ولكننا لا نملك سوى الطبعات الأحدث، والتي صدرت في منتصف تسعينيات القرن الخامس عشر لصالح لورينزو دي بييرفرانشسكو دي ميديتشي،[[209]](#endnote-183) ولكن صورته للسدوميين العراة المعذبين بالوسم بالنار والمسحوبين في الأنحاء في دائرة مثل سلسلة من عصابة لا حد لها، تنبئنا بمدى الذنب والوعيد الذي قد يكون بانتظار شاب صغير قيد الاعتقال بسبب اللواط.

هذه هي خلفية الإدانة المقدمة للسلطات في أبريل 1476. ولا نعلم أي شيء حول دوافعه على وجه التحديد ما عدا هذا: فقد كان المقصود بمكيدة الإدانة العلنية هو جاكوبو سالتاريللي، والرجال الأربعة المتهمون بمشاركته الجرم. وقد كان عملاً إجرامياً- أو في أول مراحل الشروع به على أية حال.

فمن كان جاكوبو سالتاريللي؟ يخبرنا الشخص الذي اتهمه بأنّه كان في حوالي السابعة عشرة من العمر، ولديه أخ اسمه جيوفانني، والذي كان يعيش معه ويعمل في متجر صائغ ذهب على الفاكيروشا. وفي الإقرار الضريبي الفلورنسي وجدنا أنَّ آل سالتاريللي طائفة كثيرة العدد تتركز في منطقة معينة، هي عربة الراية في ميدان الصليب المقدس: ومن العائلات السبع المدرجة في سجلات عام 1427، هنالك ستة من حاملي لقب الغونافالوني. وأكثر هذه العائلات ثراءً هي عائلة جيوفاني دي رينزو سالتاريللي، والتي قُدرت ثروتها ب 2918 فلورين، وقد ذُكر كفرَّاء أو بائع فرو، وخاصة فرو السناجب الرماديّ المزرق والمسمى فايو vaio.

وفي عام 1427 كان لجيوفاني سبعة من المكفولين، وفي الجيل اللاحق، أي في تعداد 1457، وجدنا أنَّ ثلاثة من أبنائه، بارتولوميو، وأنطونيو، وبيرناردو، مازالوا يعيشون في الحي ذاته.[[210]](#endnote-184) ويبدو أنَّ جاوكوبو سالتاريللي كان ينتمي لهذه العشيرة، فإن صح ذلك، فهو الآخر قد نشأ على الأرجح في حي الصليب المقدس، حيث كان ليوناردو يقيم ويعمل.

ويلاحظ المرء الشدة التي غلبت على هذه الفئة من الإدانات الباروكية ومرجعياتها. وكان يعيش سالتاريللي وباسكينو- اثنان من المتهمين- ويعملان في فاكروشا. ( ولا يتضح من العبارة ما إن كانا يعيشا ويقيما في متجر الصائغ ذاته، أم إلى جواره.) والمخبر هو الآخر من السكان المحليين، لأنَّ المتجر الذي يعمل فيه جاكوبو موصوف كما يبدو للواقف على قبالة تلك الطبول أو الجحور، ويفترض أنّه يعني ذلك الذي أودعه التقرير. فالفاكيروشا شارع قصير وواسع يؤدي إلى الركن الجنوبي الغربي لميدان مجلس الشعب. أي على بعد مربعين شمالي جادة سيماتوري، حيث يعيش متهم آخر هو باكينو صانع السترات. ويبدو أنَّ الإدانة في مستوى جار فضولي أثارت حمية حركة المتهمين المميزة في الجوار. أو ربما كان الجار منافساً لهما. فهنالك متجر آخر للذهب يملكه الفنان أنطونيو ديل بولايولو، فهو يعلن عنه ضمن عدد من "الملكيات الصغيرة" في إقراره الضريبي لعام 1480. ويديره باولو دي جيوفاني سوجلياني، والموصوف باعتباره "رسام ومساعد" بولايولو.[[211]](#endnote-185)

ومن الجائز أنَّ من قام بتعليق الوثيقة هو سوجلياني، إذ أنّ من شإنها جلب المتاعب على اثنين من الصاغة المنافسين، سالتاريللي وباسكينو، ولفنان منافس، ليوناردو؟

استخدام صيغة المجهول في إعلان الإدانة ضد منافسين في العمل، يظل سمة في الحياة الإيطالية إلى يومنا هذا.



**عذابات المثلية الجنسية. تفصيلة من الرسم الإيضاحي للدائرة السابعة من الجحيم في جحيم دانتي، من أعمال بوتشيللي.**

ولم يذكر صاحب الإعلان عنوان إقامة أو عمل الرجل الذي يبدو اسمه غريباً في قائمة المذنبين: ليوناردو تورنابوني، أو "إل تيري". ربما لأنَّ كل شخص في فلورنسا يعلم أنّك قد وجدت تورنابوني في قصر تورنابوني، على الشارع الشهير الواسع الذي يمتد من جسر سانتا ترينيتا. وكان آل تورنابوني من أبرز العائلات في المدينة. حلفهم الطويل مع آل ميديتشي كان راسخاً منذ أوائل أربعينيات القرن الخامس عشر من خلال زواج بيرو دي ميديتشي بلوكريزا تورنابوني. وقد كانت موضع إعجاب المؤرخين وكُتَّاب التأريخ: شاعرة وسيدة أعمال حاذقة ورقيقة العاطفة- ذلك النوع من المرأة الفلورنسية التي مهدت الطريق لنساء مثل جنيفرا دي بينشي من الجيل اللاحق. وكان جيوفاني شقيق لوكريزا هو مدير بنك آل ميديتشي فرع روما، ولكنه أيضاً كان ذا صلة بخصوم آل مديتشي القدامى آل بيتي من خلال زواجه بلوكا بيتي ابنة فرانسسكا. وقد كان جيوفاني هو من أمر بإنشاء اللوحات الجصية لغيرلاندايو في كنيسة سانتا ماريا نوفيلا. ويمكن رؤية العديد من آل تورنابوني هنالك، إذ التقطتهم كاميرا غيرلاندايو، وربما كان بينهم ليوناردو تورنابوني.

كان آل ترونابوني عائلة كبيرة، وليوناردوا هذا لم يكن معروفاً بشكل دقيق، ولكن حقيقة أنّه يمتُّ بصلة قرابة إلى والدة لورينزو دي ميديتشي، قد أضافت بعداً جديداً للمسألة على مايبدو. وقد تساءل البعض عما إذا كانت هنالك أية تقاطعات لتيارات سياسية في العمل. وهل تم القبض على ليوناردو في أي نوع من حملات تشويه ضد ليوناردو تورنابوني، وآل ميديتشي من خلاله؟ ومثلما افتريت على مدير متجر بولايولو، يظل هذا الشيء غير مؤكد.

الشيء الذي ربما بدا أكثر شبهاً بأنَّ علاقة تورنابوني-ميديتشي قد أضافت بعداً جديداً للتأثير بعد الحادثة: إلى حد أنّه ربما تم الهمس ببعض الكلمات في آذان بعينها لتأكيد أنَّ العلاقة قد تم التعامل معها بسرعة وسرية. فمفردة "تبرئة" المستخدمة بجانب اسم ليوناردو تشير إلى إسقاط التهم التي سيقت ضده. وهي لا تدل على أنّه كان بريئاً منها، ووجود الحماية على الميديتشية على صفحة الاتهام تقوي من احتمالية أنّ نفوذه هو ما كفاه العقوبة وليس براءته.

ووفقاً للمخبر، فإنَّ جاكوبو سالتاريللي قد كان راضياً في تقديمه لتلك الخدمات الجنسية للعشرات من الأشخاص. وليس من الواضح تماماً ما إذا كان جاكوبو قد مَثُل باعتباره يافعاً مثلياً رديء الأخلاق أم باعتباره بغياً ذكراً. هذا التمييز ليس دقيقاً، ولكنه يبدو مهماً: ليوناردو يرافق محباً أم يزور صبياً بغياً؟ والمسألة برمتها تبدو قمة في الترف: فاكيريشا تعتبر عنواناً فخماً، حيث يعمل سالتاريللي موظفاً بأجر كبير كصبي لصائغ ذهب أو مساعداً له. وهنالك أيضاً تلك اليد الخفية الشائعة جداً في تقارير المخبرين- فهنالك "عشرات" مزعومة من الزوار، ولكن الاسماء والوجوه التي ذكرت تحديداً لا تزيد على أربعة. أربعة عشاق لا يمكنهم أن يجعلوا من صبي مومساً، حتى إن كان يتلقى منهم هدايا بعينها عقب كل لقاء.

وعندما نشر سميراغليا سكونياميليو الإدانة على الملأ لأول مرة في عام 1896، خيّل إليه أنَّ ليوناردو قد أُتهم ظلماً بسبب استخدامه لساتاريللي- بكل عفوية- كمثال. ويبدو هذا معقولاً دون شك، بيد أننا الآن نقبل حقيقة توجهات ليوناردو المثلية إلى حد أننا نفكر في علاقة الفنان بالمِثال باعتبارها سياقاً أكثر منها تبرئة. واحتمال أنَّ جاكوبو قد خدم ليوناردو كمِثال تدعمه الملاحظة المشفرة التي كتبها ليوناردو، ومن ثم قام بكشطها، على ورقة في مخطوطة أتلانتكس. فالصفحة تعود في تأريخها إلى حوالي عام 1505، والكلمات التي كتبها ليوناردو هي: "Quando io feci domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande voi mi farete pegio"- " عندما رسمت المسيح الطفل وضعتني في السجن، والآن إن رسمته كبيراً سوف تفعل بي ما هو أسوأ."[[212]](#endnote-186) وهذا أمر يصعب تفسيره، ولكن أحد التأويلات قد تكون أنَّ يسوع الطفل كان عملاً لعب فيه جاكوبو دور المثال؛ وأنّ هذا قد سبب له المشاكل مع سلطات الكنيسة عندما تم وصم جاكوبو بالمثلية الجنسية؛ وأنَّ نوعاً مماثلاً من المشاكل يختمر الآن حول رسم أو نحت يظهر فيه المسيح "راشداً". العمل الوحيد الموجود لليوناردو والذي ينطبق عليه وصف "المسيح الطفل" هو الرأس الفخاري للمسيح الشاب، والذي يعود تأريخه إلى سبعينيات القرن الخامس عشر. هذا هو جاكوبو، بشعره الطويل، وعيناه المسبلتان المتجهتان بنظرهما إلى الأرض، وذلك "الطقس"- بحسب تعبير جيوفاني باولو لوماتسو- "والذي ربما كان من أثر طراوة الشباب، ولكنّه يبدو كبيراً أيضاً".

وهنالك شاب آخر يفاجئني، وربما ظهرت صورة جاكوبو في إحدى الرسومات بمكتبة بيربونت مورغان في نيو يورك (صفحة 123). وهذا بالتأكيد أحد آثار مجتمع فيروكيو، ولقد نُسِب إلى كلٍّ من فيروكيو وليوناردو. وهو يظهر شاباً ذا وجه غاية في الجمال والاستدارة، وله شعر تلتف خصلاته السميكة في حلقات، وفي شفتيه الممتلئتين بعض امتعاض، إلى درجة أنّهما مع العينين المسبلتين في فتور يضفيان علي مظهره حنقاً وطابعاً من الغرور. والرسم، صورة ثلاثية الأرباع، ذات شبه غريب بعذراء لوحة البشارة لليوناردو، حيث تتميز كلاهما بذات النوع من التقاطع بين الشهوانية المثلية والمواضيع الدينية مثل المسيح الشاب. وفي برلين رسم لفيروكيو على الأرجح يظهر المثال ذاته. وهو الآخر يُنسب إلى ليوناردو، وقد كُتب اسمه بخط جميل في الركن الأيمن الأسفل من اللوحة التي ثُقِّبت للنقل، وربما كانت دراسة مبكرة للملائكة في نصب فورتيغويري، والذي جاء التكليف بتنفيذه في 1476.

وهو على أية حال من نوع المثال الذي يجلس للفنانين في جادة غيبلينا، ويبدو أنّه قد يوافق إن عرضت عليه "أشياء محرمة" بعينها.



**رأس فخاري للمسيح شاباً، ينسب إلى ليوناردو**

والفكرة تكمن في أنَّ تعليق ليوناردو المحير حول المسيح الطفل، يشير إلى قضية سالتاريللي، ويشير إلى أنَّ إدانة عام 1976 سوف تقود إلى فترة من السجن. وربما كانت أيضاً فترة قصيرة- ليس سوى الاعتقال والاحتجاز من قبل ضباط الليل- ولكنّها ربما تركت أثرها في نفسه. وهي تضيف ميزة معينة إلى بعض البدع الغريبة التي قام ليوناردو برسمها ووصفها لإطلاق سراح الرجال من السجن.

ولقد وجدت في مخطوطة أتلانتكس- آلة لنزع القضبان عن النوافذ، وأخرى عليها ديباجة تقول " لفتح السجن من الداخل".[[213]](#endnote-187) (صفحة 147) وتعود بتأريخها إلى عام 1480. وهي بين أولى اختراعات ليوناردو، وربما لها علاقة بتجربة الأسر هذه في 1476، وما زالت في عقله بعد ذلك بثلاثين سنة: " لقد وضعتني في السجن." الحرية- كتب ليوناردو ذات مرة- هي " أهم مواهب الطبيعة"[[214]](#endnote-188)، وجميع ما نعرفه عنه يشير إلى أنَّ أي نوع من التقييد سواءً أكان جسدياً أم مهنياً أم فكرياً أو عاطفياً حقاً- كان شاقاً عليه.

فمشكلة سالتاريللي هي الأولى ولكنها ليست الإشارة الوحيدة لمثلية ليوناردو خلال سنواته الأولى بفلورنسا. فهنالك مذكرة مشفرة أخرى يجب أن نضعها في الاعتبار- جاء التشفير بسبب أنّها غير شرعية إلى حدٍ ما- والتي عُثر عليها في صفحة من الرسومات والأشكال في الأوفيزي.[[215]](#endnote-189) ومن ضمن الرسومات هنالك زوج من الرؤوس، واحد منها ربما كان صورة شخصية قديمة له (انظر صفحة 175). والكتابة مطابقة لخط ليوناردو "العدلي" القديم، ومليئة بالزخارف الملتفة والحلزونية؛ وفي بعض الأجزاء كانت تبدو كما لو أنّه يخربش أو يجرِّب قلماً جديداً. وكتب ليوناردو شيئاً في أعلى الورقة عن رجل شاب يدعى فيورافانتي دي يومينيكو يعيش في فلورنسا. وهي صعبة القراءة، بل وتستحيل تماماً قراءة ما هو مكتوب حيث توجد لطخة في الركن العلوي الأيسر من الورقة. وهكذا قام جي. بي. ريختر بنسخ السطور في عام 1880:

Fioravanti di deomenicho j[n] Firenze e co[m]pere

Amantissimo quant'e mio…



**لوحة شخصية بالقلم والحبر لرجل شاب، 1475، من مرسم فيروكيو.**

وهو يترجم هذه العبارة إلى: " فيورافانتي دي دومينيكو في فلورنسا، أحب أصدقائي إلى نفسي، كما لو أنّه [أخي]، الكلمة الأخيرة هي تخمين للخربشة غير القانونية في نهاية السطر الأخير. وفي دراسته لليوناردو في عام 1913، يقدم جينس ثيس قراءة أكثر اختلافاً:

Fioravanti di domenicho j[n] Firenze e che aparve

Amantissimo quanto mi e una vergine che io ami

لتصبح الترجمة: " فيورافانتي دي دومينيكو في فلورنسا الشخص الذي يبدو أنّه يحبني جداً. وهو البكر الذي قد أحب."

يفضل كارلو بيدريتي قراءة ريختر، ولكنه يرى أنَّ السطر الثاني التالي لكلمة "mio" لا يعدو كونه "تعرجات خطية لا معنى لها". ويصعب بالتأكيد حشد كل التفاصيل الدقيقة التي يدعي ثيس أنّه يراها هناك، وعليه فلا يستطيع المرء أن يجزم بأنّ الملاحظة تتجه إلى المثلية العلنية، ولكن من الواضح أنّ ليوناردو كان يحمل مشاعر حميمة للغاية تجاه "محبوبه" فيورافانتي. الصيغة الأبوية القياسية للاسم تنفي أي احتمال للتعرف عليه على الإطلاق.[[216]](#endnote-190) ومن الجائز أنَّ صفاته أو ملامحه قد سجّلت في صفحة ما من رسومات ليوناردو التمهيدية في فلورنسا، ولكنّه سيظل مبهماً مثل جاكوبو سالتاريللي- ليس وجهاً بل نغمة معينة، أو نزوة.

**أصحاب في بيشتويا**

ربما كان مما يبعث على بعض الراحة، في صحوة قضية سالتاريللي، أنْ ينشغل فيروكيو بتنفيذ بعض الأعمال المهمة في مدينة بيستويا. وفي الخامس عشر من مايو 1476- وعلى وجه التحديد أثناء تلك الفترة الحاسمة بين الاتهام والتبرئة- أُسندت إليه مهمة عمل نصب تذكاري هائل من الرخام في كاتدرائية بيستويا، تخليداً لذكرى الكاردينال نيكولو فورتاغويري. وقد كانت هنالك بعض الخلافات، حيث خصص قنصل بيستويا 300 فلورين لأداء العمل بينما كان فيروكيو يطلب 350. وفي بدايات عام 1477 قدم بيرو ديل بولايولو نموذجاً والذي قام القنصل بإعداده للقبول، ولكن تم الاحتكام في هذا الخلاف إلى لورينزو دي ميديتشي، الذي اصدر حكمه لصالح فيروكيو[[217]](#endnote-191).

وفي تلك الأثناء تقريباً، كان فيروكيو قد كُلف بصنع قطعة لتزيين المذبح في ذكرى أسقف بيستويوي سابق، هو دوناتو دي ميديتشي، وهو يمت للورينزو بصلة قرابة من بعيد. وقد كانت هذه اللوحة تتضمن رسماً للعذراء والطفل على طريقة فيروكيو، وحولهما القديسين دوناتوس ويوحنا المعمدان، وقد قام بتلوينها لورينزو دي كريدي- وهي أولى أعماله المؤكد تأريخها. وقد بدأ العمل عليها بحلول عام 1478، ولكن مرة أخرى كانت هنالك خلافات مالية، ولم يتم إنهاؤها قبل عام 1485 على الأغلب.كما كانت هنالك إشارات قوية على أنَّ ليوناردو قد اشترك في تصور الفكرة الأصلية لهذه اللوحة. حيث أنّ إحدى الدراسات الصغيرة الحديثة في الأصباغ بالنسبة لشكل القديس دوناتوس(الشخص الذي سُمّي أسقف آل ميديتشي تيمناً به، والذي تخلده اللوحة)، قد ذهبت إلى أنّه بريشة ليوناردو. كما أنّ هنالك رسماً للقديس يوحنا المعمدان بقلمٍ ذي سنٍّ فضية في متحف ويندسر، والذي يشبه إلى حد كبير رسم القديس يوحنا في لوحة كريدي الكنسية.[[218]](#endnote-192)

كما أنّ لوحة البشارة الصغيرة المحفوظة في متحف اللوفر، والتي هي في الأصل إحدى اللوحات الدرجية( لوحات ملونة غير عريضة في القاعدة) في مذبح بيستويا، والتي على ما يبدو قد تم رسمها على طراز لوحة البشارة الليوناردية. ويقال أحياناً أن تلك النسخة من الدرجيات هي الأخرى من تنفيذ ليوناردو، ولكن من المحتمل أكثر أن تكون من أعمال كريدي تحت إشراف ليوناردو.

وهذه العلاقات بين الصور تشير إلى اشتراك ليوناردو في أولى مراحل تنفيذ مشروع لوحة مذبح بيستويا. وقد كان بحلول ذاك الوقت أكثر الفنانين بروزاً في مرسم فيروكيو، وإنّه لمن الطبيعي أن نجد زميله الأصغر كريدي يعمل تحت إشرافه. فربما كان ليوناردو مشتركاً في المراحل الأولى للنصب التذكاري لآل فورتاغويري، وهنالك نموذج طيني للضريح في متحف فكتوريا وآلبرت والذي يعتقد البعض أنّه قد قام بتنفيذ جزء منه على الأقل. وهذه المشاريع البشتوية في الأعوام 1476-1477 قد قدمت لليوناردو التغيير المنشود في المشهد عقب تداعيات قضية سالتاريللي.

وقد كانت بيستويا مدينة يعرفها ليوناردو من قبل: في الحقيقة يقيم فيها بعض من أفراد أسرته- فعمته فيولانتي قد تزوجت رجلاً من بيستويا. وقد كانت ليست سوى إحدى شواطيء المحافظة المنعزلة التي قد يلوذ بها الرجل الشاب- والذي قد مُني بطرده من العمل في غمرة عاصفة الفضيحة الفلورنسية.

وفي ذات الورقة من المذكرات والرسومات التي تضم تلك الإشارة الشغوفة إلى فيورافانتي دي دومينيكو ما يؤكد على ذلك الأمر. ففي عقب الصفحة جملة متقطعة. وقد تمزق الجزء الأول منها، وبقيت عبارة "e chompa in pisstoja" " و صاحب من بيستويا". (Chompa مفردة مناقضة للمقارنة، وهي كلمة مفعمة بالعاطفة، تعني الزميل أو الخليل.) وجزء آخر على الصفحة يحمل تأريخ 1478. وأحياناً قبل ذلك، على سبيل الاستنتاج، صادق ليوناردو بعض الأشخاص في بيستويا. ويجوز أن يكون ذلك الفيورافانتي نفسه واحداً منهم؛ كما يمكن أن يكون واحدا منهم، الشاعر البيستويوي أنطونيو كاميللي، والذي يبدو أنّه كان في رفقة ليوناردو بعد بضع سنوات من هذا التأريخ. وتعد هذه الخربشة التي تستعصى على القراءة دليلاً أقوى على أنَّ ليوناردو اغتنم الفرصة ليبقى على مسافة ما من فلورنسا في الفترة التي عقبت فضيحة سالتاريللي.

وعلى بعد أميال قليلة إلى الغرب من بيستويا تقف قرية سان جينارو على قمة ربوة صغيرة، بكنيستها الرومانية، أو أبرشيتها التي قام بتأسيسها اللاجئون النابوليون الذين هربوا من انفجار فيزوف في بدايات القرن السادس عشر. وقد عرف ليوناردو القرية بالتأكيد وتدل على ذلك علامة تركها على موقعها في إحدى خرائطه لإقليم التوسكان الأوسط، وقد ارتبطت بمشروع لشقِّ قناة من نهر آرنو عبر بيستويا وسيرافالي[[219]](#endnote-193).

وداخل هذه الكنيسة، قاعدة منخفضة بجانب الباب الغربي، وهي عبارة عن تمثال صغير من الطين لأحد الملائكة. وقد تعرض للتجاهل على مدى قرون عدة، تم التعرف عليه قبل حوالي الخمسين سنة كأحد مخرجات " مدرسة فيروكيو، وقد قُبل الآن كأحد الأعمال التي نفذها ليوناردو بالكامل (لوحة 8). وهي قطعة بديعة، نابضة بالحياة، ومفعمة بالحركة. وبعض الأجزاء تم صنعها بدقة، والأخرى يبدو عليها الإهمال والعجلة والتي تناسب تمثالاً رديئاً غير متقن الصنع أكثر منها لمنحوتة مكتملة.

إنَّ يد الملاك اليمنى هي انعكاس مذهل لتمثال لوحة البشارة، والشعر الطويل الأجعد هو البصمة المميزة لليوناردو. ولكم راعني مدى ما تنطوي عليه القدم اليمنى من إتقان وواقعية، والتي تمتد فويق الرصيف- المفاصل التي ضُبطت بدقة، والنعل الملائم لها، وانثناءة الأصبع الصغير باتجاه الأرض. وضعية الملاك تم عكسها في بعض الأشكال على صفحة من دفتر رسوم فرانشسكو فيرروتشي التمهيدية- وهو الدفتر ذاته الذي يشتمل على رسم مثال داؤود في لوحة فيروكيو، وهي شخصيات لم يرسمها ليوناردو، ولكنْ هنالك سطر مكتوب على الصفحة يبدو أنّه يعود إليه.

ليس هنالك شيء معروف حول مصدر هذه القطعة. ولكنْ من المؤكد أنّها كانت في سان جينارو بحلول القرن الثامن عشر، وقد ظهرت لأول مرة في السجلات في 31 يوليو 1773، عندما وقع سُلَّم أحد العمال عليها وكسر الجزء الأعلى إلى عدة أجزاء. وقد تم ترميمه بشقِّ الأنفس على يد رجل من السكان يدعى بارسوتي. وما يزال بإمكان الناظر التعرف على خدش دقيق مثل ندبة حادث على جبين الملاك. وآثار اللون- أصفر، وأخضر، وأحمر- والتي يمكن رؤيتها على المنحوتة هي لمن قام بالترميم على الأرجح ولكنها قد تشير إلى لوحة أصلية كان ينقل منها: أي بعبارة أخرى أنّه كان في الأصل منحوتة متعددة الألوان، كما هو متعارف عليه في التماثيل الكنسية متى ما كانت المادة المستخدمة طيناً أو خشباً[[220]](#endnote-194). ويظل السؤال حول ما أتى بمنحوتة ليوناردو دا فينشي إلى هذا الركن المهمل دون حراسة في كنيسة ريفية بالقرب من بيستويا لغزاً محيّراً. وربما كانت إحدى الإجابات أنّه كان موجوداً هناك منذ البداية- وذلك يعني منذ صنعه، حوالي عام 1477، على يد فنان فلورنسي صغير لجأ إلى تلك المنطقة مؤقتاً، وكان سعيداً بتلك المهمة المحلية الصغيرة، ومغتبطاً بخضرة روابي التوسكان الفسيحة.

في يوم من أيام أبريل عام 1477 دخل ليوناردو في عامه الخامس والعشرين. ويخال لي أنّه يحدّق في انعكاس وجهه في المرآة- وهو عمل سيحتار حول تعقيداته البصرية تحت بداية موضوع، " هب أنَّ ب وجه يرسل صورة زائفة إلى المرآة ج-د."[[221]](#endnote-195) فهو يتساءل حول مدى إعجابه بما يرى. ولم يعد، بمقاييس توقع العمر في القرن الرابع عشر في فلورنسا، ذلك الرجل الشاب. فقد أصبح ذلك الرجل الذي سيكون عليه دائماً من وجهة نظر أخرى.

وبالنسبة للآخرين، فذلك الوجه الذي يطلُّ من المرآة على درجة عالية من الجمال والعبقرية الشفيفة. وقد أجمع كتّاب السيرة الأوائل على هذا الشيء. باولو جيوفيو، والذي كان يعرفه شخصياً قال: " لقد كان لطيفاً للغاية بالطبيعة، ومهذباً وكريماً، وكان وجهاً جميلاً بشكل يفوق العادة". وقال كاتب فرنسي في التزلف إلى لويس الثاني عشر، جان لوماير متحدثاً عن "جمال" ليوناردو "الخارق لقوانين الطبيعة"- وهذا في قصيدة نُشرت في 1509، وهي على الأرجح انطباع لرؤيته بشكل مباشر.[[222]](#endnote-196) ويقول المجهول الجادّيّ، " لقد كان فاتناً للغاية، متناسق الملامح، جميلاً ومليحاً،" بشعر جميل، مصفف على شكل حلقات، " ينسدل حتى منتصف صدره". ولم يشر أي من هذه المصادر إلى لحية طويلة والتي هي إحدى الأساطير التي حيكت حوله، والتي ربما كانت إضافة حديثة إلى مظهر ليوناردو.

وقد كان فازاري مصرّاً إلى درجة المبالغة على أنَّ ليوناردو كان رجلاً ذا "جمال آخاذ"، و"بهاء لا حدَّ له" – " لقد كان ساحراً ووسيماً، ويبعث حضوره العظيم على الراحة في أكثر النفوس اضطراباً وحزناً... لم يك يملك شيئاً، قد يذكره المرء، ولم يعمل سوى قليلٍ، ولكنه دائماً كان يحتفظ بالخيول والخدم." فلو كان فازاري يكتب اليوم، ربما لخَّصَ ذلك " الحضور العظيم" الذي قد يسمو بأرواح الناس، وتلك النعماء الفطرية والتي "حاز بها على حب الجميع"، بالكاريزما. فازاري هو الآخر قدّم ليوناردو على أنّه: رجل ذو قوة ومهارة بدنية: لقد كان "قوياً جداً وقادراً على احتمال أي درجة من العنف، بيده اليمنى يستطيع ثني حلقة حديدية في جرس الباب، أو حدوة حصان، كما لو أنّها صنعت من الرصاص". وللمرء هنا أن يعزو بعض هذه المبالغة إلى نزعة فازاري لإضفاء البطولة على ليوناردو؛ فنرى هنا انعكاساً لشدة باتيستا البرتي البدنية المزعومة، والتي يجب أن تؤخذ أيضاً مع ذرة ملح. فهذا مجاز، وتعبير بلاغي يصور ليوناردو كبطل في كامل هيئته. وربما يشير هذا إلى رغبة فازاري لتصحيح نبرة الخنوثة التي وردت في أوصاف كُتَّاب السيرة الأوائل لجمال ليوناردو.

وسواءً أكان قادراً على ثني حدوات الحصان بيديه العاريتين، فما قد أجمع عليه الجميع، هو أنّ ليوناردو كان مليحاً، طويلاً، وعظيم الجثة، فارساً محنكاً، ومشاءً لا يملُّ ولا يكلُّ. وقد كان أيضاً كما نعرف، مهندماً بشكل مميز- في بعض الأحيان بصورة تأسر الألباب. وشعره مصفف بعناية. وكان يرتدي القمصان الوردية القرنفلية، والمعاطف المحاطة بالفرو، وخواتم اليشب، وأحذية مصنوعة من جلد مجلوب من قرطبة. وفيه لمسة من التأنق الاحترافي: " خذ بعضاً من ماء الورد الطازج ورطِّبْ به يديك، ثم خذ زهرة خزامى وافركها بين كفيك، عندها ستصبحا زكيتين."[[223]](#endnote-197) وفي واحدة من مقارناته بين الرسّام والنحات يصور الآخير مضمخاً بالعرق ومتسخاً من العمل " وجهه مغطىً بغبار الرخام، فيبدو مثل الخبّاز". أما الرسام فعلى النقيض، فهو يعمل في "راحة"؛ وهو "مهندم"، و"يحرك فرشاة خفيفة مغموسة في ألوان رقيقة" و" يزّين نفسه بما يتمناه من ملابس."[[224]](#endnote-198)

ولكنّه لا يستطيع فهم هذا الرجل اليافع الأكثر حباً للظهور بدون رؤية ضغوط المجهول، والوحدة وعدم الرضا في الوجه الذي يطلّ من خلال المرآة، فهو يشعر بالغربة وعدم الانتماء حياله: غير شرعي، غير متعلم، محرّم جنسياً. وسوف تتوارى هذه الأمزجة بشكل أكثر استغلاقاً في هالة من الانطواء واللامبالاة. وقد لوحظت هذه الأشياء في عبارات متقطعة من مخطوطاته- وميضات في العتمة: " إن كانت الحرية عزيزة عليك، فلا تقل بأنّ وجهي هو سجن الحب.."[[225]](#endnote-199)

الاستقلال

1477-1482

يا له من مسكين، التلميذ الذي لا يتفوق على معلمه

مخطوطة فورستر 3، صفحة 66

**مرسم ليوناردو**

في حوالي عام 1477 أعدّ ليوناردو مرسمه الجديد في فلورنسا. وقد كان هذا تطوراً طبيعياً: فلقد أمضى عشرة أعوام مع فيروكيو كتلميذ، ومتدرب، ومساعد. ولوحة وجه جنيفرا تشهد له بالخروج من القمقم- وقد كانت علاقتها بحقبة فيروكيو واضحة للعيان، ولكن نبرته الشاعرية بدت جديدة تماماً. فهو يدخل الآن إلى أول فترة استقلال لا يمكن وصفها بالسهلة: معلم صغير في سوق مزدحم وتحتدم فيه المنافسة.

إنَّ أولى إشارات استقلاله الجديد الجلية كانت عقداً وقَّعه في 10 يناير 1478، ولكن كانت هنالك وثيقة أخرى، تم اكتشافها مؤخراً، والتي تعطينا دليلاً عجيباً على جو ورشة ليوناردو. إنها خطاب من جيوفاني بينتيفوغليو، لورد بولونيا، إلى لورينزو دي ميديتشي، وهو يخصُّ رجلاً شاباً يُذكر اسمه في الخطاب على أنّه " باولو دي ليوناردو دي فينشي الفلورنسي".[[226]](#endnote-200) وقد عمت الصحافة الإيطالية لمسة من حماس عندما ظهر هذا الخطاب في تسعينيات القرن العشرين، ولا عجب فقد كانت صيغة اسمه تشير إلى أنَّ باولو كان حتى تلك اللحظة ابناً لا ريب في بنوته لليوناردو دا فنشي. وهو الاحتمال الذي سوف يتلاشى بعد أول لحظة من التفكير: وذلك لأسباب تستشف ضمناً من الخطاب، فولادة باولو لا يمكن أن تكون قد حدثت بعد عام 1462 بوقت طويل، عندما كان ليوناردو في العاشرة من عمره. والاحتمال الأرجح أنّه كان صبياً لليوناردو. وكما ورد آنفاً فإنّ من المتعارف عليه بين المتدربين أن يدعوا بأسماء معلميهم، كما فعل فيروكيو.

وعليه فيبدو أنّ لدينا هنا اسماً واحداً من تلاميذ ليوناردو الأوائل، ومع الاسم تأتي قصة. فمن خطاب بينتيفوغليو، والمؤرخ في 4 فراير 1479، نعرف أنَّ باولو قد ابتعث خارج فلورنسا في "وقت ما قبل ذلك"، بسبب "الأسلوب الوقح الذي كان يتبعه في حياته هناك". وقد كان هذا المنفى "لإصلاحه" و"إبعاده عن رفقاء السوء الذين انضم إليهم". وكان يبدو أنَّ لورينزو دي ميديتشي شخصياً متورط في هذا الأمر، وذلك لأنّ باولو كان قد احتجز لدى وصوله إلى بولونيا، ويقول بينتيفوغليو إنّ ذلك قد حدث بناء على طلب من لورينزو تحديداً: " ووفقاً للخطابات التي وردت إلينا من فخامتكم تم حبسه." لقد أمضى باولو ستة أشهر في السجن، ولكن بعد إطلاق سراحه، " مطّهراً نفسه من خطاياه، كرّس نفسه لفن تطعيم الخشب، والذي كان قد بدأ تعلمه هناك بالفعل[ يعني في فلورنسا]، ولذلك أصبح حرفياً ماهراً، ومارس ذلك الفن كمهنة له." وهو الآن قلقٌ من الرجوع إلى فلورنسا، وقد كتب إخوته إلى بينتيفوغليو ينشدون عودته. كان هذا هو الدافع لكتابة خطاب بينتيفوغليو التماساً "لسماح لورينزو الكريم، وعفوه النبيل" حتى يستطيع باولو العودة. فهو الآن أكثر صلاحاً من ذي قبل، ويقول بيتيفوغليو، لقد وعد "بأن يكون رجلاً مستقيماً، ويسلك حياة نظام والتزام" من الآن فصاعداً.

وهي قصة مثيرة، تقودنا مرة أخرى إلى ليوناردو، الذي أصبح حليفاً عائلياً باعتباره معلماً لباولو، وباعتبار أنّه كان في السجن في بولونيا لستة أشهر، وقد أصبح مذاك متدرباً ومعتمداً على نفسه من خلال ممارسة فن تطعيم الخشب أو النقش عليه، وبإمكاننا القول إنَّ تأريخ الخروج المخزي لباولو من فلورنسا لابد أنّه كان يسبق تأريخ الخطاب بسنة على الأقل إن لم يزد على ذلك- أي أواخر 1477 أو بدايات 1478. وعليه فيمكننا إعادة ترتيب الوضع بأثر رجعي كما يلي: في 1477 كان لليوناردو، متدربٌ فلورنسيٌ أو خادمٌ يدعى باولو. وكان على الأرجح مازال في سني مراهقته. كان له إخوة ذوو مركز اجتماعي مرموق: ذكرهم بينتيفوغليو مرتين في خطابه. وربما لم يكن له أبٌ، فالأخوة يقومون بذاك الدور على ما يبدو في هذا الشأن- وهذا سيرتبط بوضعه كابن "متبنى" لليوناردو داخل المرسم. وقد كان الصبي قد تلقى بالفعل تدريباً في مجال تطعيم الخشب، وفي فن النقش على الخشب الذي كان يتطلب مهارة عالية وقدرة فائقة. وعاش، على أية حال، حياة " لا تخلو من الوقاحة"، وكان له "رفقاء سوء" أو كما عبر عنها بالإيطالية (mala conversatione)، و بحلول أوائل عام 1478، كان قد اضطر إلى الخروج من المدينة. لم يتم الإفصاح عن طبيعة "الوقاحة" المذكورة في الحقيقة، ولكنها على الأرجح كناية عن المثلية الجنسية. وهنالك تهمة بعد فوق ذلك- مجرد تهمة، ولكن من الصعب الإفلات منها- وهي أنّ صحبة السوء التي يتعين إنقاذ الصبي باولو من براثنها كانت تشمل معلمه، ليوناردو دا فينشي. وعليه زد على اسماء جاكوبو سالتاريلي، وفيورافانتي دي دومينيكو، عشيقاً آخرَ لليوناردو دا فنشي. وأنّه كان في حدود تقاليد الورشة "ابن" ليوناردو، وهو شيء كان فرويد ليسعد بدراسته وتحليله. إذن فلفحات الفضيحة لم تستثن مرسم ليوناردو الناشيء. وبعد سنة أو أكثر قليلاً من احتكاكه بضباط الليل، طالته تهمة المثلية مرة أخرى. وربما انتبه لورينزو دي مديتيشي للفضيحة الأولى، إذ أنها طالت أيضاً عضواً من أسرته لأمه، وقد كان متورطاً في إقصاء باولو دي ليوناردو بشكل أكثر تحديداً.

وعلى الرغم من هذا الطابع الميمون، فقد تلقى ليوناردو أول تكليف موثق له كرسام في العاشر من يناير عام 1478.[[227]](#endnote-201) ولقد كان تكليفاً من مجلس السيادة بصنع لوحة كبيرة للمذبح لتعلق في كنيسة القصر القديم، كنيسة سان برناردو. ولم يكن بالتأكيد هو الخيار الأول لمجلس السيادة لأداء هذه المهمة- لقد تم رفض التكليف في الشهر السابق من قبل بيرو ديل بولايولو. وكان يبدو عرضاً فائق الفخامة، وقد عُزز بمُقدَّمٍ نقدي يصل إلى 25 فلورينا، تم دفعها في منتصف مارس، وعليه فمن الغريب أنَّ ليوناردو لم يقم على الإطلاق بتسليم العمل. إنّه أول مشاريعه غير المكتملة، وأول تراجع له عن اتفاق مبرم الشيء الذي سوف يضر بموقفه المهني.

قطعة المذبح الجميلة كانت لتحل محل لوحة سابقة لبرناردو دادي والتي تسجل ظهور العذراء للقديس بيرنارد، وتشير الاتفاقية إلى أنَّ ليوناردو كان ملتزماً بإنتاج لوحة تتناول الموضوع ذاته. لا يوجد بين رسومات ليوناردو أي أثر لأي رسم تمهيدي أو دراسة لرؤيا القديس برنارد، ولكن ربما أمكن سماع رجع بعض الصدى لهذا العمل الغامض في لوحة لفيليبينو ليبي. وبحسب المجهول الجادي، فقد بدأ ليوناردو العمل على اللوحة بالفعل، وأنّها اكتملت لاحقاً من رسوماته التمهيدية التي أجراها فيلبينو. كما أنَّ هنالك قطعة لتزيين المذبح بالفعل بريشة فيلبينو تظهر رؤيا القديس برنارد: وهو عمل رائع يوجد الآن في دير فلورنسا. ولقد تم رسمها في أواسط ثمانينيات القرن الخامس عشر لكنيسة آل بوغليز العائلية في مارينيول، بالقرب من فلورنسا؛ أما المتبرع، فهو بيرو ديل بوغليز، يبدو أسفل اليمين. هل كان المجهول الجادّي محقاً؟ هل تلك اللوحة الكارتونية لليوناردو من عام 1478؟ أمن الممكن، وعلى الرغم من أنَّ أحد الملائكة، ذو شبه كبير بذلك الذي في لوحة البشارة لليوناردو، فلا توجد هنالك أي حاجة بعد للوحة وهمية مفقودة من أجل تفسير بصمة ليوناردو عليها[[228]](#endnote-202).

على تلك الصفحة من الرسومات والمذكرات جملة مطموسة جزئياً يرد بها ذِكرُ فيورفانتي دي دومينيكو وتقول: ""[…]mbre 1478 inchomincai le 2 vergini marie'. ". ربما كان التأريخ سبتمبر، أو نوفمبر، أو ديسمبر 1478. أيٌّ "المريمين العذراوين" أو السيدتين اللتين بدأ ليوناردو العمل عليهما في ذلك الوقت؟ وهل هما السيدتان ذاتهما اللتان تظهران في قائمته لعام 1482، والتي تورد عدة أعمال كان قد نفذها في فلورنسا وهو بصدد أخذها معه إلى إلى ميلانو؟ إنهما موصوفتان في قائمته على أنّها " اكتملت السيدة"، و"أخرى على وشك أن تكتمل، وهي التي تظهر في الصورة الجانبية".

يعتقد كينيث كلارك أنَّ السيدة التي في اللوحة الشخصية هي العذراء المرضعة، والموجودة الآن في سان بطرسبيرج. أما اللوحة المكتملة فقد جاءت لاحقاً بالتأكيد: إنّها من أعمال مرسم ليوناردو في ميلانو، وعلى الأرجح منذ بداية ثمانينيات القرن الخامس عشر. ولكن يحتج كلارك بأنّها كانت قد بُدئت في فلورنسا، وتم جلبها إلى ميلانو بذات الحالة من عدم الاكتمال التي ذكرت في قائمة عام 1482. وفي صيغتها المكتملة ظهرت فيها لمسات غير ليوناردية، مثل رأس الطفل المستبدل الغريب: هذه هي من عمل أحد تلاميذه الميلانيين، جيوفاني انطونيو بولترافيو، أو ماركو دوغ جونو. ولكن هنالك رسم برأس فضي من رسومات المرسم لرأس السيدة، تم تنفيذه على قطعة ورق خضراء، وهو بالتأكيد بيد ليوناردو.[[229]](#endnote-203)

سفر التكوين الفلورنسي الخاص بلوحة السيدة المرضعة يظل يعوزه الدليل. ونحن على ثقة أكبر بخصوص لوحة أخرى لليوناردو في الصومعة- السيدة العروس(لوحة9). ومن ناحية أساليبية فهي تنتمي إلى حقبة ليوناردو الفلورنسية الأولى. فهي على الأرجح واحدة من العذراوين اللتين بدأ العمل بهما في 1478، بيد أنّ تحديد اللوحة المكتملة للسيدة والمذكورة في قائمة عام 1482؛ شيء ينقصه التأكيد: فبعض نواحي اللوحة بالفعل ما زالت قيد الإنهاء.

هذه اللوحة الزيتية الصغيرة (19×12بوصة) ، تم نقلها على نحو يفتقر إلى الخبرة إلى حدٍ ما وتنفيذها على قماش في القرن التاسع عشر، وهي واحدة من أكثر أعمال ليوناردو إهمالاً. وفيها طلاوة، ربما بسبب كل عيوب تفاصيلها، وهي طازجة ومليئة بالحركة التي تعلو بها عن وضعية وأناقة سيدات فيروكيو بشعورهن الشقراء وأصابعهن الصغيرة المرفوعة. فهذه السيدة على ما يبدو طفلة، ليست بالجميلة حتى. فشعرها الكستنائي الطويل المصفف على شكل جدائل، ينسدل إلى ما تحت كتفها الأيسر، ويوحي للوهلة الأولى بهيئة سيمونيتا كاتاني- ولكن فقط لهنيهة قصيرة: ومرة أخرى يعتري المرء حس لدور النماذج البشرية الذي كان يرفضه ليوناردو بوضوح. فهي تناقض سيدات بوتشيلي الضعاف، الجميلات، ذوات الأعين اللوزية. أما بيرنارد بيرينسون العظيم- والذي طالما كان يؤثر لوحات ليوناردو على لوحاته هو- فقد اعتبرها صريحة القبح: " امرأة ذات جبين أصلع، وخد منتفخ، وابتسامة بلا أسنان، وعينين دامعتين، وعنق متغضن".

كما أنّه من الغريب على فيروكيو مظهر اللوحة القاتمة الجديد، والدرجة المخملية للرسم. فالأشكال مضاءة بشكل كبير وسط الألوان الرمادية والخمرية الموحية للخلفية. فالسمة العامة صامتة، متواضعة، أليفة. والاختبار الفني يبين وجود رسم تمهيدي في الأسفل باللون البني المصفر الداكن، والألوان تمتد فوقه " على شكل ترسبات مثل قطرات الندى".[[230]](#endnote-204)

وهنالك غموض في التفصيل. فقد أعيد رسم بعض أجزاء اللوحة: فعنق السيدة ويد الطفل اليمنى تُظهران علامات صقل بالفرشاة في وقت لاحق، كما أنّ الجزء السفلي من البزّة هو الآخر قد تعرض لإزالة شيء منه. ولكن الفم هو ما يثير المشاكل لدى الناظر إلى اللوحة في معظم الأحيان. فالعذراء تبدو، مثلما يؤكد بيرينسون في حزم، بلا أسنان. ووفقاً لدي ليبارت، والذي أخضع العمل للدراسة في1909، فإنَّ ثغرها نصف المفتوح كشف عن "وجود أسنانها المرسومة بدقة عالية على الرسم التمهيدي باللون الأسود في الطبقة السفلى من اللوحة"، ولكن يبدو أنّ هذه البقايا قد اختفت الآن بالكامل نسبة لتأكسد الطلاء.[[231]](#endnote-205) كما أنّ منظر النافذة الخالي هو الآخر مدعاة للانزعاج. هل تمت تغطية شيء أكبر هنا، أم أنّها إحدى خدع ليوناردو الأصلية؟

إنَّ حرمانها من المنظر هو المتوقع، لأنّ العين تعود حسيرة بحس متجدد لباطن المشهد. الارتفاع الذي تم وضع النافذة عليه يعطي الاثنين حساً بالعزلة. فليس ثمة مرأى للعالم: وإنّه لامتياز أن نحظى منهما بتلك اللمحة. ويعزز من هذا الشيء غياب التقاء الأعين- فلا يتجه نظر الأم ولا نظر الطفل إلى اتجاه المتفرج، فالمشهد كله ينحصر بينهما، وهو يرتكز على الزهرة التي يتأملها الطفل. فهذه الزهرة البيضاء الصغيرة ليست- كما يقال في بعض الأحيان- غُصيناً من ياسمين، والتي هي خماسية البتلات( وقد رسمت كذلك في لوحة ليدا المحفوظة بالأوفيزي)، ولكنها تنتمي إلى عائلة الزهور رباعية البتلات والمعروفة بالصليبية (Cruciferae). وبحسب عالم النبات ويليام إمبولدين، فهي على الأرجح الجرجير المر، Eruca sativa، والتي ترمز بشكل تقليدي إلى آلم المسيح، من خلال شكلها الصليبي ومراراتها معاً.[[232]](#endnote-206) وكما في السيدة التي تغزل، يتأمل الطفل رمزاً لعذابه المستقبلي. فالأم التي كانت تمد يدها بالزهرة تفعل ذلك في غفلة؛ فهي محجوبة عن إدراك كنه مستقبلها المأساوي، وكذلك الطفل.

واللوحة( كما كانت في الأصل) لديها قصة من التقلبات الرومانسية. فلم يكن مكانها معروفاً حتى بدايات القرن التاسع عشر، بيد أنّها ربما كانت لوحة السيدة والطفل الموصوفة في 1591 باعتبارها "لوحة صغيرة بألوان الزيت بيد ليوناردو"، والتي كانت آنذاك في منزل عائلة آل بوتي في فلورنسا. وفي عام 1820 ظهرت بشكل غير متوقع في محافظة القرم التابعة لاستراخان. وبحسب إحدى الشهادات فقد وصلت هناك ضمن متاع موسيقيٍّ إيطاليّ متجول. وبحلول عام 1824 أضحت في حيازة عائلة آل سابجنيكوف؛ فقد كان في هذا التأريخ، بحسب سجلات العائلة، أنه قد تم نقلها إلى قماش بواسطة مرمم لوحات يدعى كوروتكوف، وأنَّ الرسم أصبح لاحقاً في فرنسا، في مجموعة الفنان ليون بينوا، والذي كانت زوجته تنتمي إلى عائلة سابجنيكوف. وبعد وفاته عادت إلى سان بترسبرغ. سيدة آل بنوا، كما تسمى الآن عُرضت هنالك للمرة الأولى في عام 1908، وتم شراؤها لصالح الصومعة بواسطة تسار نيكولاس الثاني في 1914.

وهنالك ثلاث لوحات ترتبط بشكل وثيق بسيدة آل بينوا: رأس طفل في الأوفيزي، والذي يصوّر عزم الطفل بينما يتفحص الزهرة، والسيدة والطفل وطبق الفاكهة الموجودة في اللوفر، وصفحة من الدراسات في المتحف البريطاني. [[233]](#endnote-207) وقد أدت هذه اللوحات بالمقابل إلى رسومات تمهيدية أخرى تتعلق بالسيدة والطفل (أو على أي حال الأم والطفل) والتي تعود لتلك الفترة. وفي رسم جميل ومغمور في كلية الفنون الجميلة في أوبورتو شيء من لمسة البينوا، فهو يظهر الطفل جالساً في حجر الأم بينما هي تغسل قدميه في أحد الأحواض. وحتى وقت قريب كان هذا العمل يُنسب إلى رافاييلينو دا ريجو، وهو من أتباع تاديو زوكارو في منتصف القرن السادس عشر. وفي عام 1965 تم تحديد نسبتها لليوناردو من قبل فيليب باونسي، والذي لاحظ بعض آثار كتابات ليوناردو تظهر عليها من الخلف. بينما كانت اللوحة موضوعة على الأرض وظهرها للأعلى، ولم يكن بالإمكان إزالتها من حاملها دون المخاطرة بسلامتها، فكان أن تم فقط فك شفرة جزءٍ من نص ليوناردو على الجزء الخلفي من اللوحة. (في عالم مرايا ليوناردو، بالطبع، يمكن قراءة الكلمات التي تظهر على المرآة من اليسار إلى اليمين). إنّها قائمة من المفردات. يمكن قراءة سبع كلمات منها، كلها تبدأ بحرف ال A [affabile, armonia, etc.][[234]](#footnote-27). وهذا يربط بين لوحة أوبورتو بلوحة أخرى في ويندسر، والتي تظهر طفلاً بديناً يجلس على ذراعي أمه المنحنيين والتي كانت بها هي الأخرى قوائم من الكلمات المرتبة هجائياً على الجزء الخلفي منها.

وجزء آخر من هذه السلسلة من اللوحات التي تعود إلى أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر هو رسم تمهيدي للسيدة والطفل مع القديس يوحنا الطفل، وهو الآخر في ويندسر. وربما يكون هذا الأخير قد أنهي رسمه في لوحة كاملة من الكرتون، أو ربما حتى تم تلوينه بالكامل، إذ أنَّ لوحة السيدة والطفل قد أعيد رسمها بالكامل تقريباً بريشة اندريه دا ساليرنو في نابولي. وقد تم ضغط الأشكال الثلاثة في الرسم على هيئة هرم، وهو وحدة إنشائية عاد إليها ليوناردو في جماعة القديسة آن بعد عشرين عاماً. هنالك إشارة لمنظر يقع خلف الشخوص البادية في اللوحة، والتي تظهر حُبَّه غير المسبوق للهضاب المتحدرة. وهذا الرسم هو النسخة الأولى من مجموعة ظلت انعكاساتها تظهر في أعمال ليوناردو- أجتماع المسيح ويوحنا المعمدان كطفلين (حلقة لم توجد إلا في الأبوكريفا أو الأسفار التي اعتبرتها الكنيسة محرّفة). وهي تعود لتظهر في سيدة الصخور، ولاحقاً في رسم على الكارتون للسيدة العذراء والطفل والقديسة آن والقديس يوحنا المعمدان والمحفوظ في المعرض الوطني. ويعد هذا النوع من التجميع، نادراً في الفن الإيطالي في ذلك الوقت: فليوناردو يبتكر، أو يجترح أسلوباً آخر، ويأتي إليه التجميع من مكان ما غير ما تعارف عليه في فن التصوير. وباستحضار الظروف التي حفت طفولته، فقد يتساءل المرء إن كان هذا الطفل "الآخر" الذي ظل يتردد في لوحات ليوناردو، هذا الغريب الذي يتأمل في الثنائي المكمّل لذاته والمتجسد في شخصي السيدة العذراء والمسيح، إنّه انعكاس لليوناردو بالتحديد، والذي تبدو علاقته بوالدته مشحونة بالخوف من الرفض.

ولكن لم يكن الرفض طابعاً لدراسات الأم والطفل الفلورنسيين هذه بل الاحتفاء: التدليل، الإطعام، والغسل، و- إن كانت السيدة المرضعة هي حقاً جزء من هذه المجموعة- إرضاع طفلها. والأكثر مدعاة للفرح من كل ذلك هي سلسلة السيدة والطفل والقط. فكما في سيدة آل بنوا، هنالك تركيز على شباب الأمّ العذراء- المرأة الصغيرة تكاد تكون فتاة ما زالت. (قد يفكر المرء بمريم الفلاحة المراهقة في الأنجيل وفقاً لرواية متى لبازوليني). هذه الرسومات التمهيدية تعتبر من أكثر أعمال ليوناردو الفلورنسية حيوية. فما تتسم به من سرعة وحنان يجعلها تكاد تقفز قفزاً من الصفحة: فهي تنتمي إلى واقع اللحظة التي رُسمت فيها- بطريقة لا تتوفر في اللوحات المكتملة. فهؤلاء الأشخاص حاضرون بالفعل، في المرسم أو في غرفة ما. هنالك أربع صفحات من الرسوم التمهيدية التي أنجزت بسرعة فائقة: خليط من القلم، والفحم والرؤوس المعدنية. وتتداخل الشخوص- باليه من الحركات- بينما تنهمك نية الرجل الشاب في الخربشة، يهرع قلم الحبر إلى التقاط صدق لحظي لأجسادهما وإيماءات حياتهما. وعندها تأتي أربع داراسات أكثر اكتمالاً، تم تتبع واحدة منها إلى الجزء الخلفي منها، حيث يقوم ليوناردو بتجريب موقع مختلف لرأس الأم: والأكثر اكتمالاً ودقة وسكوناً من بينها جميعاً، هو الرسم المخفف قليلاً بالقلم والحبر في الأوفيزي.[[235]](#endnote-208)



**أمهات وأطفال، 1478-1480 أعلى اليسار رأس طفل، على الأرجح من رسم تمهيدي للمسيح الطفل في لوحة سيدة آل بينوا. أعلى اليمين رسم أوبورتو والمعروف ب إل بانيتو [وقت الحمام). أما أسفل اليمين فهو رسم لطفل وقطة. وأسفل اليمين دراسة للسيدة والطفل والقطة.**

وليس ثمة ما يدل على أنَّ هذه الرسومات الرائعة قد أفضت إلى أية لوحات على الإطلاق، ماعدا كونها تعتبر حتى الآن مراحل باتجاه أعظم لوحاته الفلورنسية الأولى: تبجيل المجوس، حيث كان الطفل المشرئب من حجر والدته به كثير من الشبه بالرسم التمهيدي. ولكن القطة اختفت، وأخذت معها الحيوية، ملاحظة حول الرسم لا تخلو من دعابة.

**الرجل المشنوق**

قبل منتصف يوم الأحد 26 أبريل 1478 بقليل تعكر صفو احتفال القداس بكاتدرائية فلورنسا إثر اضطراب مفاجيء. ففي اللحظة التي رفع فيها الكاهن القربان، وقرعت أجراس القدس، سحب رجل يدعى بيرناندو دي باندينو بارونسيلي مديةً من ردائه وغرسها في جسد جوليانو دي ميديتشي، الأخ الأصغر للورينزو دي ميديتشي. وبينما كان يتدحرج إلى الوراء طُعن جوليانو بضراوة ولعدة مرات من قبل رجل آخر هو فرانشسكو دي باتسي: وقد وجد أنَّ هنالك تسعة عشر جرحاً في جسده. كان لورينزو هو الآخر هدفاً لمحاولتي اغتيال أخريين في الأبرشية- الكهنة الساخطون- ولكنهم أفسدوا المهمة. فحُشر في الغرفة المقدسة الشمالية وهو ينزف بغزارة من جرح في عنقه. كانت الأبواب البرونزية الضخمة موصدة عليه، بيد أنّ أحد أصدقائه وهو فرانشسكو نوري قد تلقى طعنة خطيرة في ذلك الاشتباك، من مدية بيرناردو دي باندينو ذاتها.

كان هذا هو يوم مؤامرة آل باتسي[[236]](#endnote-209)، وقد سمي أيضاً مؤامرة أبريل، وهي محاولة يائسة للانقلاب على حكم آل ميديتشي، بتحريض من عائلة آل باتسي من التجار الفلورنسيين الأغنياء، والتي تلقت دعماً سرياً من البابا سيكتوس الرابع، وتورط فيها عدد من المصالح المناهضة لآل ميديتشي بما في ذلك مطران مدينة بيزا. وهنالك شهادات معاصرة للمؤامرة سردها الشاعر أنيولو بوليزيانو الذي كان بالفعل في الكاتدرائية عندما وقع الهجوم؛ و كاتب المذكرات لوكا لاندوكشي، الذي شهد الانتقامات المروعة التي تلت الحادثة، وكذلك المؤرخون الفلورنسيون مثل ماكيافيللي وفرانسسكو غويتشيارديني. بنية الواقعة التي أوردتها هذه المصادر، والتي كانت قد سلمت إلينا حتى الآن هي بعيدة كل البعد شكلاً ومضموناً عن التعاطف مع آل ميديتشي، ولكنْ ثمة آفاق جديدة فتحها كتاب لاحق من تأليف لاورو مارتينز. لقد كانت دوافع المتآمرين متشابكة، ولكنْ هنالك شكوى أصيلة من سخرية سياسات قوى ميديتشي- التي يدعوها مارتينز "اغتصاب" لورينزو "التدريجي" لحريات فلورنسا السياسية التي ملأ ذكرها الأشداق بالرشوة، وتزوير الانتخابات وسرقة الأموال العامة.[[237]](#endnote-210) فاغتيال دوق ميلانو قبل سنة أو نحوها كان سابقة- يفجر الموت صدمته بشكل مماثل أثناء قداس كبير في كاتدرائية المدينة- وقد كان إعدام مغتاليه البربري عبرةً.

وفي غمرة ذلك الارتباك في الكاتدرائية يفر الجناة، ولكن فشل النصف الآخر من الخطة- الاستيلاء على قصر الشعب بواسطة فرقة من المرتزقة البيروجينيين- وعندما اندفع جاكوبو دي باتسي إلى الميدان هاتفاً: "Popolo e liberta!" " من أجل الشعب والحرية" وجد أبواب القصر مغلقة. وكان صوت جرس الإنذار المعروف بلا فاكا يدوي من برجه، وكان المواطنون المسلحون يتدفقون إلى الشوارع، فقد أحبطت الثورة. جاكوبو عميد الأسرة في فلورنسا، كان في البداية متهكماً حيال الانقلاب الذي روّج له ابن اخته فرانسسكو، رئيس بنك آل باتسي في روما. " سوف تكسر رقابك،" لقد حذّر المتآمرين. ولكنه في النهاية اقتنع، بيد أنَّ نبوءته قد أثبتت صحتها، وكانت عنقه بين تلك الرقاب التي كُسرت.

والآن بدأ الانتقام الدموي. تم تعليق بروتوكولات الإعدام العلني الفلورنسي السوداء: الليلة الأولى لم تكن سوى إعدامات جماعية خارج القانون. ووفقاً لشهادة لاندوتشي، كان هنالك أكثر من عشرين متآمراً معلقين خارج نوافذ قصر السيادة والبارجيلو. وألحقوا بستين آخرين على الأقل، ماتوا في غضون الأيام القليلة التالية. في اليوم الأول وبينما كانت فرق الانتقام تجوب الشوارع ظهر لورينزو من شرفة في قصر ميديتشي، وهو يلف عنقه المجروح بشالٍ: المنتصر. وبحسب فازاري، كان فيروكيو قد تلقى تكليفاً بأن تُصنع له ثلاثة تماثيل شمعية بالحجم الطبيعي، وهو في ذات الهيئة التي ظهر بها في لحظة النصر المرير ذاك. لم يتبق أثر من تلك التماثيل، ولا من لوحات بوتشيللي الشخصية للخونة المتدلين من المشانق، والتي تلقى عليها الرسام 40 فلوريناً في منتصف شهر يوليو.[[238]](#endnote-211) وعليه فإنَّ المرسم كان يخدم سادتهم السياسيين.

في 28 أبريل تلقى لورينزو زيارة سرية من لودوفيكو سفورزا، الراعي المستقبلي لليوناردو- والأخ الأصغر للدوق المغدور، جالياتسو ماريا. بيد أنّ ابن الأخير ذا السنوات العشر، جيان غالياتسو، كان دوقاً شكلاً، بينما أصبح لودوفيكو الآن رجل ميلانو القوي. فقد كان هو المسيطر على خيوط اللعبة، وسوف يحتفظ بها، بشكل ملحوظ لأكثر من عشرين سنة. لقد قدم تعازيه ووعوده بالدعم والولاء للورينزو.

وقد تم القبض على ثلاثة من منفذي الاغتيال الأربعة في الكاتدرائية. تم شنق فرانسسكو دي باتسي في الليلة الأولى للمؤامرة واثنين من الكهنة الذين فشلوا في تنفيذ الاعتداء على لورينزو قضوا في الخامس من مايو- ويقال إنّهم قد تعرضوا للإخصاء قبل شنقهم. الرجل الرابع، القاتل المزدوج بيرناردو دي باندينو، كان أكثر ذكاءً، أو ربما أكثر حظاً، أو الاثنان معاً. اختبأ في غمرة الهرج الأول بعد قتل جوليانو، على بعد أمتار قليلة من مسرح الاغتيال، في برج جرس الكاتدرائية. وعلى نحوٍ ما بالرغم من المراقبة التي فرضت عليه، فقد تمكن من الخروج من فلورنسا، واستطاع الوصول إلى الساحل الإدرياتيكي في سينيجاليا، ومنها غادر إيطاليا على متن إحدى البواخر.

لقد اختفى. لكن عيون وآذان آل ميديتشي كانت في كل مكان، وفي السنة التالية وردت الأخبار بأنَّ باندينو كان في القسطنطينية. تم إرسال الممثلين الدبلوماسيين بواسطة القنصل الفلورنسي، لورينزو كاردوتشي، كان المبعوثون محملين بالهدايا، وتم اعتقال باندينو على يد ضباط السلطان. وتمت إعادته إلى فلورنسا مكبلاً بالسلاسل، وأُخضع للتحقيق ومن دون شك للتعذيب، وفي 28 ديسمبر 1479 عُلق من شرفات قصر البارجيلو.[[239]](#endnote-212)



**برناردينو دي باندينو بارونسيلي مشنوقاً**

كان ليوناردو موجوداً هناك، لأنّ الرسم الأولي الذي نفذه وكان يظهر جسد باندينو المعلق كان بلا شك في الموقع. الملاحظات التي أظهرت اهتماماً بالشكليات في الركن العلوي الأيسر للورقة سجلت بدقة ما كان يرتديه باندينو لتلك المناسبة. " قبعة صغيرة داكنة اللون، صدرية ضيقة من قماش الصوف الأسود، وسترة طويلة مبطنة: ومعطف أزرق مبطن بفرو الثعالب [بفرو أعناق الثعالب تحديداً] وياقة السترة مغطاة بالمخمل المرقط، بالأحمر والأسود، وجوارب سوداء". تعطي هذه الملاحظات حساً من التقريرية للرسم: لحظة تأريخية قصيرة تُشهد. كما تشير أيضاً إلى أنَّ ليوناردو قد اعتزم إكمال الرسم وتحويله إلى لوحة تشبه تلك التي قام بوتشيلي برسمها السنة الماضية. ربما كان قد كُلف بذلك العمل، أو ربما كان تحت تأثير صدمة هذا المشهد الذي يقع مباشرة على عتبة دار سير بيرو[[240]](#endnote-213).

وبينما يتدلى الجسم في مهانته الأخيرة، مقيد اليدين حافي القدمين، يلتقط ليوناردو حساً غريباً بالراحة.

في وجه باندينو النحيف وفمه المائل إلى الأسفل نظرة مفعمة بالأسى، كما لو أنّه من وجهة النظر الجديدة جذرياً هذه، في تأمل لما اقترفه من أخطاء. وفي الركن الأسفل الأيسر يقوم ليوناردو برسم الرأس مرة أخرى، مع قليل من الضبط للزاوية، مضفياً عليها تلك الإمالة من الاستسلام المرهق والتي كثيراً ما تُرى في تصاوير المسيح المصلوب.

**زورواسترو**

إنه وقت إنقاذ واحد من أكثر الشخصيات غرابة وأعظمها دوراً في حاشية ليوناردو من الغموض الذي يلفه: توماسو دي جيوفاني ماسيني، والمعروف بشكل عام بلقب "زوراسترو". وقد ذكره المجهول الجادّي باعتباره واحداً من مساعدي ليوناردو أثناء رسم اللوحة الجصية لمعركة الانجياري في القصر القديم، وقد أكدت هذا الأمر الوثائق التي سجلت المبالغ المدفوعة له في أبريل وأغسطسمن عام 1505؛ فهي تصفه كصبي ليوناردو، والذي كانت وظيفته "طحن الألوان."[[241]](#endnote-214) وقد نتج عن هذا الذكر الدقيق له، ومكانته التي شابها تقليل والمبينة في الوثيقة، معظم كتّاب السيرة إلى افتراض أنّه متدرب يافع لدى ليوناردو في عام 1505. ولكن في الحقيقة لقد كان بالفعل جزءاً من مجتمع ليوناردو في ميلانو في عام 1490- فقد ذكر "باسم جيرواسترو" في قصيدة ميلانية مجهولة الشاعر أهديت إلى ليوناردو في حوالي عام 1498- وهنالك دليل آخر يشير إلى أن علاقتهما تعود إلى عهده الفلورنسي الأول.

وقد ولد توماسو في حوالي عام 1462، في قرية بيريتولا، في السهل الذي يقع بين فلورنسا وبراتو. وقد توفي في روما في عام 1520 عن عمر 58، وقد دفن في كنيسة القديسة أغاثا دي غوتي.[[242]](#endnote-215) وقد وجد رسم تمهيدي قصير وملون عن حياته في كتيبات شيبيوني أميراتو والمنشورة في فلورنسا في عام 1637.

كان اسم زوراسترو هو توماسو ماسيني، وهو من بيريتولا، التي تقع على بعد ميلٍ واحدٍ خارج فلورنسا. ولقد كان ابناً لبستانيّ، ولكنه أدعى بأنّه ابناً غير شرعي لبيرناردو روشيلاي، صهر لورينزو الرائع. ولقد ضم نفسه إلى ليوناردو فينشي [si mise com: تعني حرفياً أنّه الحق نفسه ب]، الذي صنع لنفسه رداءً من جوز العفص ولذلك أصبح يعرف ولوقت طويل ب"جوز العفص" Il Gallozzolo". عندما ذهب ليوناردو إلى ميلانو ومعه ذهب زورواسترو، وهناك لُقِب [العرّاف] لأنّه كان يمارس فنون السحر. وذهب إلى روما لاحقاً، حيث عاش مع جيوفاني روشيلاي، الذي كان يعمل آمر قلعة سانت أنيولو، ومن ثم مع فيسيو، السفير البرتغالي، وأخيراً مع ريدولفي. ولقد كان خبيراً عظيماً في تقنيات التنجيم... وعندما توفي تم دفنه في سانتا أغاثا بين مقبرة تريسينو وجيوفاني لاسكاري. وعلى قبره كان هنالك ملاك له زوج من الألسنة ومطرقة، يهجم على هيكل عظمي لرجل ميت، يرمز لإيمانه بالبعث بعد الموت. ولم يكن ليقتل ذبابة لأي سبب كان. لقد فضل على أن يرتدي الكتّان حتى لا يضع على جسده شيئاً ميتاً.[[243]](#endnote-216)

وهذا الأمر رغم ما يكتنفه من غموض إلا أنّه يعطينا فكرة ساحرة عن زوراسترو كشيء ما بين المهرج، والساحر، والمهندس- وأيضاً النباتيّ، كما عرف عن ليوناردو أنّه كان يتبع نظاماً غذائياً مماثلاً. فالرداء المصنوع من جوز العفص كان عجيباً، ولكنه لم يعدم ما يوازيه في بعض الملاحظات حول أزياء الحفلات التنكرية، حيث كان يصف ليوناردو زياً مصنوعاً بحبات ملتصقة من الدخن الأبيض والأسود على قماش مغطىً بالتربنتين والصمغ.[[244]](#endnote-217) على أية حال، لم يشر اميراتو إلى سياق مسرحي: فيبدو أنّه يعني أن ليوناردو قام بصنع هذا اللباس الموشى، ربما كان عباءة، وتوماسو كونه رجل شاب مزهواً بنفسه قام بتجربتها، وبذلك حصل على اللقب.

على الأرجح أن زوراسترو هو "المعلم توماسو" الذي أشار إليه ليوناردو في بعض ملاحظاته الخاصة بالحسابات عامي 1492-1493:

الخميس 27 سبتمبر: المعلم توماسو يعود[إلى ميلانو]. لقد عمل على حسابه الخاص حتى اليوم قبل الأخير من شهر فبراير. وفي اليوم قبل الأخير من شهر نوفمبر قمنا بجمع حساباتنا ...للمعلم توماسو تسعة أشهر مستحقة السداد. فدفع عندها 6 شمعدانات.[[245]](#endnote-218)

فهذا يضعه في مكانة الحرفي المستقل الذي يعمل تحت مظلة مرسم ليوناردو بميلانو. إنّه عامل معادن، الشيء الذي يربطه مع ما أورده اميراتو من اهتمامه بالتعدين. وفي مصدر آخر أقرب معاصرة- مخطوطة فينيسية اشتملت على بضعة نسخ من آليات ليوناردو- فهو موصوف فيها بالحدّاد.[[246]](#endnote-219) وفي 1492-1493 اشترك ليوناردو في مشروع أكثر طموحاً- صبّ تمثال فروسية عملاق يعرف باسم جواد سفورزا- وبلاشك كان خبير المعادن ماسيني مشتركاً في ذلك العمل أيضاً، وفي عدد من المشروعات الأخرى: العسكرية، والمعمارية وكذلك المتعلقة في الحقيقة بالطيران.

كان لزوراسترو خاصية زئبقية: فمكانته صعبة التحديد. لقد كان "المعلم توماسو" بالنسبة لليوناردو، ولكن بالنسبة للمحاسب الذي يسجل تكاليف لوحة الانغياري الجصية لا يعدو كونه الصبي، أو المساعد الذي يقوم بخلط الألوان. كما أنّه على الأرجح هو ذاته " توماسو خادمي" – "mio famiglio"- الذي يقوم بشراء أغراض ليوناردو في عام 1504. فإن كان الأمر كذلك فلدينا عينات من خط يده محفوظ ضمن أوراق ليوناردو في مخطوطة أرونديل: نص مستدير مخطوط بعناية.[[247]](#endnote-220)

وهنالك شهادة مباشرة أخرى حول زوراسترو ظهرت مؤخراً. إنها في خطاب من دوم ميغيل دا سيلفا، أسقف فيزو- رجل برتغالي مثقف ونافذ جداً وقد كان واحداً من المتحدثين في كتاب **رجل البلاط** لكاستيجليون. وقد كان الخطاب مؤرخاً في 21 فبراير 1520، وموجهاً إلى جيوفاني روشيلاي، ابن بيرناردو. (وهذا الأمر يعزز صحة شهادة اميراتو حول زوراسترو، والذي يذكر كلاً من دا سيلفا وروشيلاي.) وفي وقت ما قبل الخطاب، عرفنا أن زوراسترو كان يقيم في فيلا روشيلاي الريفية، في كواراتشي، خارج فلورنسا. دا سيلفا يكتب عن زيارته المنزل، حيث كان مسروراً ليجد كل شيء مرتباً كما لو أن زوراسترو ما يزال هناك- الكثير من أواني الطبخ الجميلة بالمعاجين الجافة، والقطع الأخرى من الأواني التي كانت بالفعل في النار، والتي تقع العين عليها أينما اتجهت في المكان". "أواني الطبخ" هذه تفهم على أنّها دوارق كيميائية، وأوعية تقطير، وأمبيقات، ...،ألخ- وبينا يواصل خطاب دا سيلفا سرده يبين:

زوراسترو الآن في منزلي [في روما] ويحكمني بالكامل. لدينا بعض الغرف السرية الخاصة، وركن من غرفة مربعة لطيفة، في مكان كان يستغل في السابق ككنيسة صغيرة، قد أعددنا مطبخاً ممتازاً [معملاً]، حيث لا أقوم فيه بشيء سوى النفخ بالكير وصب السيل الدافق من مصهور الرصاص. لقد صنعا كرات ذات لمعان وبريق، وتظهر فيها أشكال بشرية بقرون في رؤوسها وأرجل سرطانات وأنف مثل القريدس. وفي مدفأة قديمة صنعنا فرناً، وبنينا فوقه بالطوب، ثم عقمنا وفصلنا عناصر كل شيء عن بعضها، وبها قمنا باستخلاص النار من وحش بحري [dactilo marino] والذي يحترق ويبرق للابد. في وسط الغرفة كانت هنالك طاولة كبيرة، مكتظة بالقدور والقوارير من كل نوع، والمعجون والصلصال والقار والزنجفر، وأسنان الرجال المشنوقين، والجذور. هنالك عارضة مصنوعة من الكبريت ومصقولة باستخدام مخرطة. وعليها تصطف دوارق من عنبر أصفر، خالية إلا من أفعى رباعية الأرجل، والتي كنا نعتبرها معجزة. زوراسترو يؤمن أن إحدى العنقاوات حملتها عبر الجو من ليبيا وألقت بها على جسر مامولو، حيث عثر عليه هو وقام بترويضها. جدران غرفته ملطخة جميعها بوجوه غريبة ورسومات على الورق، من ضمنها واحد لقرد يحكي قصصاً أمام حشد من الجرذان التي كان تصغي السمع، والف شيء غيره يلفها الغموض من كل جانب.[[248]](#endnote-221)

هذه الشهادة النابضة بالحياة تقدم لنا زوراسترو الخيميائي، يرشِّح ويستخلص أشربة غريبة عن طريق الإغلاء؛ زرواسترو راعي الزواحف الغريبة، وحقاً هو زوراسترو الفنان، الذي يلطخ جدران معمله الروماني بالوجوه الغريبة والحيوانات الناطقة. إنّه يكاد يكون كوميدياً، ونسخة شعبية من ليوناردو دا فينشي. اهتمامه بالكيمياء أو الصيدلة (النشاط ذاته بشكل واسع في ذلك الوقت ولكنه ينتهي بوجهات نظر مختلفة) تلتقي مع عمله كخبير معادن. لا استطيع إلا أن أنسب إليه الوصفة التي كتبها ليوناردو على الأرجح في أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر. والتي يكتبها تحت عنوان "الدخان المميت" "Fumo mortale"، ويبدو على ورقة ذات علاقة بالحربية البحرية، ومكوناتها هي:

الزرنيخ ممزوجا بالكبريت ورهج الغار،

ماء الورد الطبي

لعاب كلب مسعور

مستخلص مقلي توت القرانيا

عنكبوت ذئبي من تارانتو[[249]](#endnote-222)

هذا يبدو لي محض زوروآستر؛ وإنها لتكاد تكون قصيدة قصيرة.

عقب أشهر قليلة من كتابة ميغيل دا سيلفا خطابه هذا كان زوراسترو ميتاً. والنقش على ضريحه في سانت اغاثا كان يخلده بصفته "زورواسترو ماسينو، رجل خالد لنزاهته، وبراءته، وتحرريته، ولكونه فيلسوفاً حقاً نظر في عتمة الطبيعة إلى ما يستحق الحب من مزايا الطبيعة ذاتها." ليوناردو ما كان ليمانع أن يكون له النقش ذاته: "إنّه يختص بطبيعة الظلام..."

وتبقى ذكرى زوروآسترو تتبختر. وقد ضّمن الكاتب الساخر انطون فرانسسكو غراتسيني (المعروف باسمه المستعار Il Lasca "الصرصور") ساحراً "مجنوناً" يدعى زورواسترو في مجموعته Le Cene "العشاء") غراتسيني كان قد ولد في فلورنسا في عام 1503، وقد عكف على كتابة العشاء في منتصف ذلك القرن. فمن الجائز أن تكون الشخصية قد قامت بشكل عام على زورواسترو الحقيقي، بيد أنّها غير مفيدة كمرجع لسيرة توماسو نظراً لأنّها مرسلة وتفتقر إلى الدقة. أما زورواسترو غراتسيني فقد كان ساحر كتاب كوميدي، مغرق في النمطية ولا سبيل لمعرفة صفاته الجسدية- "طويل، ذو بنية قوية، شاحب اللون، ذو وجه مكفهر، وفيه زهو، وله لحية سوداء كثيفة لم يمشطها يوماً"- هذا الوصف يتفق ووصف توماسو ماسيني.[[250]](#endnote-223)

لقد قلل دارسو ليوناردو من شأن توماسو: فقد كان يبدو دائماً مجرد حاشية سفلية تصويرية- عالة غريب الأطوار ذو اهتمام بالسحر. وهنالك عنصر تقليدي في جميع الأوصاف السابقة له- ففي تصوير أماريتو له ما لا يقل عن النسخة الخيالية التي صنعها غراتسيني، حتى في خطاب دا سيلفا، والذي كان تقريراً فعلياً عنه، بيد أنّه بلا شك ينطوي على جرعة زائدة من الحيوية بهدف إثارة دهشة جيوفاني روشيلاي. أما نسخة ليوناردو عنه، على قلتها، فهي مختلفة جداً: توماسو صانع الشمعدانات، وطاحن الألوان، ومن يقوم بشراء الإمدادات- يؤدي أدواراً عملية إلى حد كبير. ويلاحظ المرء أيضاً استمرار علاقته بليوناردو. ووفقاً لأماريتو فقد "التحق" بليوناردو قبل مغادرة الأخير فلورنسا في1482؛ فهو يرحل مع ليوناردو إلى ميلانو، ويظهر هناك في مرسم ليوناردو في أوائل تسعينيات القرن الخامس عشر، ثم مرة أخرى في فلورنسا في 1505 هو من يمزج الألوان للوحة الأنغياري الجصّية. وهذا يغطي بالفعل خمسة وعشرين عاماً من المعرفة (بيد أنّها قد لا تكون بالضرورة علاقة عمل مستمرة)؛ كما أنّه من الجائز أيضاً أنهما كانا في روما معاً في 1513-1516. وربما كان توماسو بارعاً في الطُرائف والدعابة، ولكن من الواضح أنّه لم يكن ساذجاً ولا غبياً. فعدد مضيفيه ومجيريه في روما مثير للإعجاب: جيوفاني روشيلاي، دا سيلفا، جيوفان باتيستا ريدولفي.

وعندما يقول أميراتو أن توماسو "التحق" بليوناردو فهو يعني أنّه دخل مرسمه كتلميذ متدرب أو مساعد. وربما كان بديلاً لباولو دي ليوناردو الصغير في 1478، عندما طورد الأخير خارج فلورنسا بسبب سلوكه "الوقح". كان توماسو وقتها في السادسة عشرة: ابن بستاني من بيريتولا، ولكنه رجل شاب واعد. وبحسب اميراتو فهو يدعي بنوة بيرناردو روشيلاي الطبيعية: وهذا الشيء إما مزحة زورواسترية أو سوء فهم من قبل اميراتو على الأرجح، والذي هو المصدر الوحيد لها. (روشيلاي كان في الثالثة عشرة من عمره عندما وُلد توماسو، الشيء الذي قد يجعل الأبوة غير مناسبة بيد أنّي لا أفترض استحالتها). والأحتمال الأقوى أنّه كان يستمتع بحماية بيرناردو روشيلاي ورعايته، كما أصبح هو لاحقاً بالنسبة لجيوفاني ابن روشيلاي. كان برناردو عضواً مجتهداً في أكاديمية فتشينو، وفي السنوات اللاحقة أسس أكاديميته الإفلاطونية الخاصة في حدائق روشيلاي [Orti Oricellari] وهي تقع خلف كنيسة القديسة ماريا الجديدة. والجانب الزورواستري من توماسو ماسيني ربما بدأ بشكل دقيقة في سنوات السحر الفيتشيني، والذي نجد ليوناردو قد ارتبط به من خلال صلاته ببيرناردو بيمبو وبينشي.

ولا يريد المرء أن يفقد أيقونة زورواسترو المفعمة بالحيوية: السحر والكيمياء وما يرافقهما من حب للظهور كان بلا شك جزءاً من عمله، وجزءاً من جاذبيته بالنسبة لأولئك المضيفين الرومانيين المترفين. (السيمياء بالطبع ذات جاذبية إضافية- الاحتمال البعيد والمغري للثروة غير النهائية). ولكن هنالك رجل حقيقي وراء هذا المظهر، ولقد كان محل تقدير ليوناردو. رجل نزاهة وكما يقول النقش على قبره: فهو بريء وفيلسوف.

**التقنيّ**

إن كان توماسو ماسيني هو عامل المعادن والكيميائي المستقبلي بالفعل تلميذ أو مساعد لليوناردو في أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر، فسوف يرتبط بجهود ليوناردو المبكرة كمهندس. ومن هذه الفترة وجدنا أولى الإرهاصات المؤكدة لليوناردو التِقَنّيّ. وهي موجودة في مخطوطة أتلانتكس وفي صفحات فازاري، الذي يصف الاهتمامات التقنية التي كان يتابعها ليوناردو بينما "لم يزل شاباً صغيراً [giovanetto]"، وهي عبارة فضفاضة لكنها تعني بالتأكيد أثناء وجوده في فلورنسا. ولكن ليس من المؤكد إن كانت أيٍّ من هذه الأفكار قد تبلورت في شكل مشروعات فعلية.

وكما رأينا، لقد اكتسب ليوناردو معرفة مباشرة عن روافع ومصاعد برونيلسكي الرائعة في 1471، عندما كان مشتركاً في وضع الكرة فوق قمة القبة. ويبدو أنّه عاد إلى هذا الاهتمام في 1478-1480، وهو على الأرجح تأريخ تنفيذ رسومات الأجهزة الرافعة البرولينسكية في مخطوطة اتلانتكس. يذكر فازاري اهتمام ليوناردو بمعدات الرفع الثقيلة: " لقد بين كيفية رفع وسحب أوزان ثقيلة بوسائل رافعة، وروافع، وأوناش:"

والتي تناسب تحديداً مشروعاً طموحاً قام فازاري بوصفه:

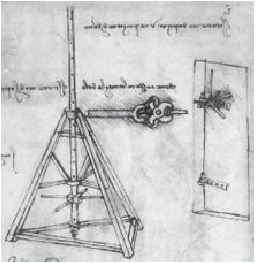
**من بين هذه النماذج والخطط كانت هنالك واحدة قام بعرضها عدد من المرات على علية القوم وحكومة فلورنسا، والتي تبين كيفية رفع معبد سان جيوفاني [والذي يدعى أيضاً المعمدانية] بهدف وضع درجات تحته، دون أن يتعرض لأية أضرار. وقد كانت حجته قوية حتى أن كثير من الناس اقتنعوا بإمكانية تنفيذها، إلى أن غادروا شركته، وأعادوا التفكير في الأمر وأدركوا أن ذلك كان مستحيلاً.**

والفكرة ليست سيئة كما يفهم من فازاري. وقد تم إنجاز عمل مشابه – نقل برج إحدى الكنائس- قبل خمسة وعشرين عاماً، في بولونيا، بواسطة المهندس ارسطو فيورافانتي. فرفع المعمدانية كان له مزايا على الصعيدين الجمالي (ليسمو بها إلى المستوى المقابل للقبة) وعملي (لحمايتها من الفيضانات الموسمية لنهر آرنو).

وكانت فكرة وضعه فوق درجات ما تزال حية إلى ما بعد ذلك بمئة عام، عندما نشر فينسينزو بورغيني صديق فازاري اثنين من أعمال الحفر يمثلان تصوراً لإعادة بناء المعمدانية " وقد "رفعت" ووضعت على منصة ذات درجات.[[251]](#endnote-224)

الجهاز العجيب الذي ذكرته آنفاً "لفتح سجن من الداخل" هو تطبيق متقدم للهندسة البرونيلسكية. فرسم المخطوطة الاتلانتيكية يبين رافعة ضخمة ثلاثية الأرجل تربطها صواميل عند الزوايا، وللصامولة آلية التقاط في النهاية وهي الشيء الذي يشير إليه ليوناردو باسم "الملاقط" [tangali""]. وفي واحدة من الرسومات ظهرت وهي تقطع قضبان حديدة لنافذة ما. وربما أتت هذه الآلة تحت تصنيف العتاد العسكري، ولكنها ربما كانت تشير بالقدر ذاته إلى مذكرات ليوناردو حول السجن- "voi mi metteste in prigione"- بعد الاتهام المتعلق بجاكوبو سالتاريللي. ومن المرجح أن ذكر هذا الجهاز قد ورد في جزء غامض من حيوات فازاري ذو علاقة بحدّاد فلورنسي يدعى كابارا: " جلب له بعض المواطنين الشباب رسماً لآلة يمكنها كسر وتمزيق قضبان الحديد من خلال استخدام البراغي، ولقد طلبوا منه أن يصنعها لهم." رفض الحداد غاضباً، وكان يعتقد أنّها " جهاز لص" يستخدم "للسطو على الناس، أو هتك أعراض الفتيات الصغيرات". لقد اعتقد أن الشبان من أصل كريم ("uomini de bene")، ولكن أراد أن يربأ بنفسه عن هذه "الفعلة الشنعاء".[[252]](#endnote-225) هل يمكن أن يكون هذا الرسم هو الموجود الآن في مخطوطة أتلانتكس، وهل يمكن أن يكون ليوناردو واحداً من أولئك الأغبياء، ولكنهم أساساً من المواطنين الشباب المحترمين الذين وفدوا إلى كابارا لصنعه؟

ويقول فازاراي أيضاً أن ليوناردو "قد صمم الطواحين، وآلات التعبئة، والمحركات التي يمكن أن تدار بالماء"، وقد تردد هذا الأمر في صفحة سابقة تبين أحجار الأساس والطواحين والأفران. والرسوم الأخرى الأولى تظهر الهيجروميتر والمصمم لقياس الرطوبة في الهواء، والمعدات الهيدروليكية لرفع المياه. والأخيرة تظهر اهتمام ليوناردو المبكر باللولب الأرخميدي، وهو جهاز يرفع المياه من خلال لولب يدور في جوف اسطوانة.[[253]](#endnote-226) هذه الرسوم، أو ما شابهها، موجودة في قائمة أعماله المكتوبة في عام 1482: " بعض الآلات لأعمال المياه" و"بعض الآليات للسفن". والقائمة تذكر أيضاً" رسومات لمراجل أو أفران"، ولكن يبدو أنّها فقدت.



تقنية قديمة: أجهزة ليوناردو "لفتح سجن" و"أسفله" لرفع المياه



هذه بعض أولى رسومات ليوناردو التقنية، وهي ما زالت تنتمي إلى الأسلوب ثنائي الأبعاد الذي كان متبعاً بين مهندسي القرن الرابع عشر، والذي يراه المرء في رسومات معاصريه مثل بوناكورسو غيبيرتي، وفرانسسكو دي جيورجو مارتيني، وجيوليانو دا سانغالو. ولاحقاً فقط تطور أسلوب الرسم التقني الليوناردي بالفعل عقب دراساته لما أسماه "الآلة البشرية": هل طوّر أسلوب الرسم الليوناردي التقني الحقيقي: تعددية الأوجه، غارق في التفاصيل لدرجة رائعة، تم استخدام النمذجة والظلال فيه بصورة لم تفقده وظيفته التحليلية- اللغة البصرية التي يشرح بها العمليات والتراكيب الميكانيكية.

وفي صفحة أخرى من مخطوطة أتلانتكس وهي تنتمي إلى ذلك العصر كانت هنالك قائمة من ثمانية أسماء: دائرة معارف، أو ربما أشخاص كان ليوناردو يتطلع للالتقاء بهم.[[254]](#endnote-227) ومن الخمسة الذين يمكن تحديد أسمائهم، واحد، دومينيكو دي مايكلينو، وهو رسام، أما الأربعة الآخرون فهم من العلماء والدارسين. هذا هو ليناردو العالم الواعد في أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر. وقد كان مفاد أول تلك السطور: Quadrante di Carlo Marmocchi"". مارموتشي كان مهندساً وعالم رياضيات يعمل في مجلس الشعب: وربما تشير عبارة "Quadrante" إما إلى ما كتبه هذا العالم من أطروحات، أو إلى أطروحة فعلية- آلة لقياس ارتفاع النجوم- كان يمتلكها هو. أما "Benedetto de l'Abaco" فهو اسم يعود إلى عالم رياضيات فلورنسي مشهور آخر، يعرف أيضاً باسم بينيديتو عالم الحساب.

أما أكثر الأشخاص في القائمة شهرةً هو الشخص الذي يدعوه ليوناردو بكل بساطة "Maestro Paolo the physician" " " المعلم باولو عالم الفيزياء"- ويشير في الغالب إلى باولو دال بوزو توسكانيللي العظيم، والذي كان يعتبر شيخ علماء فلورنسا الكبير، وقد تناولته بالذكر بالفعل في وقت سابق. وقد كانت إحدى تخصصاته التي حازت على اهتمام ليوناردو هي البصريات. ويعتقد أن يكون توسكانيلي هو مؤلف الأطروحات حول المنظور، والخداع البصري، وملاحظة الظاهرة السماوية. وقد كان هذا العمل معروفاً في القرن الرابع عشر، وقد استخدم كنوع من الكتب الدليلية الفنية حول موضوع المنظور؛ وقد بدا أن ليوناردو كان يستشهد به في بعض الملاحظات التي كتبها تحت عنوان "الأسباب وراء حجم الشمس الزائد في الغرب".[[255]](#endnote-228) وهنالك رسم مذهل في مخطوطة اتلانتكس يعود لهذه الفترة. يبين رجلاً ينظر من خلال "آلة رسم المنظور" (ص. 175)- وهي جهاز بصري لمساعدة الفنان في إعادة إنتاج شيء ما في نسبه القياسية السليمة. وهنالك تعليق " ضع عينك على الأنبوب" (فتحة النظر بعبارة أخرى). وهو رسم يُظهر رجلاً شاباً في قميص واسع طويل، وبشعر مجعد تعلوه قبعة صغيرة.[[256]](#endnote-229) وربما كان هذا الرسم عبارة عن صورة شخصية: فالشكل لا يخلو من بعض أوجه الشبه بما يعتقد أنّه صورة شخصية له في لوحة تبجيل المجوس والتي رسمت في الفترة من 1481إلى 1482.

أما الاسم الأخير في قائمة ليونادرو فهو "السيد جيوفاني أرغيربولو". وهو الباحث الإغريقي يوهانس أرغيربولوس، وهو على الأرجح اشهر أتباع أرسطو في إيطاليا.[[257]](#endnote-230) وقد وُلد في القسطنطينية حوالي عام 1415، ومثله مثل الباحثين البيزنطيين، طلب اللجوء في إيطاليا بعد سقوط المدينة في عام 1453. وقد كان معلماً عاماً في جامعة فلورنسا لمدة خمسة عشر عاماً (1456-1471) وهي تعتبر الورشة التي تحدث فيها عن النصوص الأرسطية- الأخلاق، الفيزياء، الماورائيات، والتحليل وما إلى ذلك، والتي قام بترجمتها جميعاً إلى اللاتينية. لقد كان شخصية مهمة في إعادة تقييم عصر النهضة لأرسطو، والذي شدد على التحليل والجانب العلمي من فلسفته، كما عارض الماورائيات والتي درست بشراهة في العصور الوسطى. لقد طال تأثير أرغيروبولوس جيلاً بأكمله من المفكرين الفلورنسيين- فيشينو، لاندينو، وبوليزيانو كانوا جميعاً من تلامذته ومعجبيه، مثلما كان لورينزو دي ميديشي. وفي 1477، وبعد موجة روما، استمر في مزاولة وظيفته بالورشة، ولكن كان نجمه قد خبا، بعد أن طُرد، فغادر فلورنسا في 1481. تعود ملاحظة ليوناردو إلى آخر عهود اضمحلال تأثيره. ومثل توسكانيللي، كان أرغيربولوس، معلم آخر في شيخوخته، رائداً للتجريبية الواضحة. وقال بوليزيانو أنّ جميع "دارسي الحكمة الخالدة" شعروا بالامتنان تجاهه، "لطرده الغشاوة والكآبة من أعينهم".

وفي الورقة ذاتها بينما تبدو هذه الأسماء، رسم ليوناردو لوحة تمهيدية لساعة تعمل باستخدام الهواء المضغوط، وقد استفزت هذه الآلة بدورها بعض الأفكار الكئيبة حول مرور الزمن والخوف من "هذه الحياة البائسة" التي تمر " دون أن تترك شيئاً من الذكرى لأنفسنا في أذهان البشر الفانين". هذا ما تقدمه لنا قائمته من الدارسين والعلماء، قرارٌ ما، وتصميم على البحث عن أولئك الأشخاص المهمّين وتعليمهم أن يحاولوا فعل شيء يخلد ذكراهم، حتى" لا يذهب عناء تعاليمه هباءً منثوراً."

رفع أثقال كبيرة، وفصل قضبان الحديد عن النوافذ، ورفع المياه وإعادة توجيهها- تلك هي أولى تطلعات ليوناردو التقنيّ الشاب: تضافر البراعة الإنسانية والتقنية ضد قوى الجاذبية الغاشمة، وصقل للطاقات الطبيعية. ففي الأجهزة الهديروليكية، والبراغي الأرخميدية نجد التأسيس لمباديء الطاقة العظمى في فيزياء ليوناردو- الحلزون، أو، كما يسميه ليوناردو، الكوكلي Coclea "أي القوقعة"، والتي تكمن فيها قوى البراغي، والمثاقب، والمراوح والتوربينات، وفي الطبيعة، الأعاصير والدوامات. فقد تم وصف القوى التدويمية للمياه ببلاغة في أطروحات البرتي حول الهندسة المدنية، "De re aedificatoria" (والتي كانت بكل تأكيد معروفة لدى ليوناردو): دوران المياه أو الدوامات يشبه إلى حد كبير مثقاب سائل، والذي لا يملك شيء ما القوة الكافية لمقاومته".[[258]](#endnote-231) سحرت قوة الدوامة ليوناردو- وقد تم التعبير عن هذه الدهشة بشكل أكثر قوة في الرسومات الأخيرة المعروفة باسم سلسلة "الطوفان"، ولكنّها حاضرة بالفعل في منمنمات الجدائل المتتابعة في لوحة جنيفرا.



**دراسة لتيارات ودوامات، 1508-1510**

وهنالك شيء آخر في تلك الصفحات التقنية الأولية: التحدي الفائق للجاذبية. هنالك صفحة رثة ضمن رسومات ليوناردو في الأوفيزي، تعود في تأريخها إلى الأعوام 1478-1480.[[259]](#endnote-232) يوجد على ظهرها أقدم رسومات ليوناردو التي تظهر فيها الآلة الطائرة. فقد أضحت مجرد خربشات لكن لا تخطأها العين. ويمكن رؤيتها عند النظر إليها مباشرة من الأعلى أو من الأسفل. ولها أجنحة معقدة مثل أجنحة الوطواط، وذيل مروحي مثل ذيل الطائر، ومقصورة للطيّار أو هيكلٌ هو أقرب في شكله إلى زوارق الكاياك. وإلى جانبه رسم أكثر تفصيلاً لآلة تقوم بتحريك الجناح عن طريق مقبض يقوم القائد بإدارته. وتوحي الحركة المحددة للمقبض بأنّ هذه الآلة قد كانت وسيلة للتزلج بالأساس (ليس كما هو الحال في التصاميم اللاحقة التي تشتمل على آليات لجعل الأجنحة ترفرف بالفعل إلى أعلى وأسفل). وقد تم تأكيد هذا الشيء على الجانب الآخر من الورقة، في الركن الأيسر العلوي من الصفحة، بخط متعرج واحد يحمل العبارة: " Questo e il modo del chalare degli uccelli" – " هذه هي الطريقة التي تهبط بها الطيور" يبين السطر هبوط الطائر مثل سقوط على زاوية متسقة مع بعض الضغوط الرافعة لفترات قصيرة للتغلب على العزم.



**الآلة الطائرة الأولى، 1478-1480**

وهذه العبارة الوجيزة والسطر الذي يبينها -والذي يكاد المرء لا يلتفت إلى وجوده- يشكّل أول تصريح معروف لليوناردو حول ميكانيكا الطيران الجوي، وقد رُبطت بالفعل- كما تظهر الآلة على ظهر الصفحة بوضوح- بحلم الطيران الإنساني: "قدره"، كما يعتبره فيما بعد، مستحضراً أو مختلقاً تلك الحدأة التي انقضت عليه وهو طفل في مهده.

**الزجّالون**

في قائمة أخرى كتبت في الفترة ذاتها تقريباً نجد اسم أنطونيو دا بيستويا. وهو يعود إلى شاعر الماسة البكر أنطونيو كامميلي، والمعروف ب إل بستويا، أو إل بيستويزي، وهو الذي كان يعتبر مدخلاً لفئة أخرى من مجتمع ليوناردو الفلورنسي في أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر.[[260]](#endnote-233) وربما التقيا عندما كان ليوناردو في بيستويا عام 1477: من الجائز أن يكون كاميللي واحداً من أولئك الأصدقاء في بيستويا، والذين يشير إليهم ليوناردو. وقد كانت بعض القصائد التي وجدت بين أوراق ليوناردو على الأرجح تنتمي إلى كاميللي: ويمكن تحديد تأريخ واحدة منها على وجه الدقة في شهر نوفمبر من عام 1479 تقريباً.

والآن وفي منتصف الأربعينيات من عمره، كان كاميللي واحداً من أفضل شعراء العامية في جيله. لقد كان يتبع في شعره ذلك الأسلوب العاميّ، اللاذع، التهكمي الذي كان يعرف دائماً باسم البورشيليسكو، تيمناً بأول من سن هذا الأسلوب، الحلاق الفلورنسي دومينيكو دي جيوفاني، والمدعو إل بيرشيلو. وقد أُشتق الاسم من العبارة alla burchia والتي تعني حرفياً " على عجلٍ"، أو "ارتجالاً"، فشعر هؤلاء سريع الايقاع وهم يقرضون القصائد بحس إرتجالي، وبخشونة متعمدة، وعامّية، كانوا هم شعراء وفناني جاز وراب القرن الرابع عشر- وهم طائفة جد مختلفة عن الشعراء الإنسانيين أمثال بوليزيانو، ولاندينو بتلميحاتهم الكلاسيكية وغرورهم البتراركي. أما الآخرين الذين ينتمون لشريان اللاتقليدية هذا فهم الفلورنسيون لويجي بولشي وبيرناردو بيلينشيوني، ولاحقاً إلى حدٍ ما فرانسيسكو بيرني، المولود على مسافة من بلدة فينشي في لامبوريكيو عام 1498. لقد اعترف بيرني بالفضل لكاميللي- أيتها الروح الغريبة من بيستويا!"- وشاعر الهجاء بيترو اريتينو امتدح "سرعة ولماحية" قلمه.[[261]](#endnote-234)

ولقد كتب كاميللي "السونيتات"، ولكن ليس في صيغة الأسطر الأربعة عشر التي كتبت على منوالها إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث. لقد كانت المفردة أكثر عمومية: Sonetto تعني ببساطة " أغنية صغيرة"، ونادراً ما يمكن تمييزها عن سائر الأغنيات والأناشيد- " frottole, rispetti, strambotti, etc" والتي كان يتبعها هؤلاء الشعراء في كتاباتهم. ولطالما أُنشدت هذه الأبيات في حضور الموسيقى، وقد عرف عن بعض الشعراء مثل سيرافينو، وأكوينلينو أنّهم موسيقيون أيضاً. كما كان كاميللي في بعض الأحيان رومانسياً ولكنّه في أغلب الأوقات كان متهكماً ساخراً، كما في القصيدة الروحية "Orsu che fia?" (ماذا أصابك؟)، والتي جاء جزء كبير منها على لسان زوجته المحبطة:

Io starei megli moglie d'un sartore,

Che mi mettria tre punti in uno occhiello

Vivo a marito a guise di donzella:

Che'l diavol te ne porti e tua sonnetti…

[إنّي أفضّل أن أكون زوجة لخياطٍ: يضع بعض الغرز في سرّتي. أما أنت فتمضي أوقاتك في كتابة الأغنيات والأهازيج، إنّي أعيش مع زوج مثل الفتيات:لتذهب أنت وقصائدك إلى الجحيم..]

لقد اتضح أنّ مخاصمة الشاعر ليست بسبب كتابته "للأغنيات والأهازيج"، بل بسبب خوفه من أن تحبل مرة أخرى:

Quel che a te piace a me non par bel gioco

Ch'io non vo' piu cagnoli intorno al foco

[ ليس بي شغف باللهو الذي تحبين، فلا قبل بي بمزيد من الجراء حول المدفأة...][[262]](#endnote-235)

الفقر، والجوع وخيبة الأمل والسجن مواضيع شائعة، تطرح في نبرة فكهة يشوبها التحدي. مثل تعدد الصور الغنائية التي تناولت دمامة كاميللي- فهو "نحيف وضئيل"، يبدو مثل " بومة تنوح بلا منقار"، وهلم جراً- ثم يلقي بالعبارة الرئيسية:

Dunque chi volveder guardi mi tutto

Un uom senza dinar quanto par brutto

[إذن فلينظر من أراد إليّ ملياً: كم يبدو قبيحاً الرجل الذي لا مال له]

بعض القصائد الساخرة ليست سوى معرضاً من الهجاء العبقري- وهو الأسلوب الذي يدعوه كاميللي "الحديث اللاذع" (dire pepe) – ولكن نبرته لم تكن يوماً تخلو من سحر ولا مبالاة:

Cantava il concubine della gallina;

La rugia da sul giorno era nei prati..

[ كان عاشق الدجاجة يصدح، وندى النهار كان على المروج]

وقد لخص كاردينال بيبيينا الأنيق اسلوب كاميلي جيداً فقال: "le facezie, il sale, e il miele"- "فكاهة، وملح وعسل".

ومن الجائز جداً أن يكون كاميللي قد كتب القصيدة القصيرة الفكاهية في الزجل المكتوب باللاتينية على إحدى صفحات مخطوطة أتلانتكس.[[263]](#endnote-236) وقد كانت مناسبة القصيدة هي حصار بلدة كول دفال د السا من قبل قوات الحلف البابوي في نوفمبر 1479- وقد كانت جزءاً من الحرب التي عقبت مؤامرة باتسي. وقد استسلمت البلدة في 14 نوفمبر، وقد تحولت أسوارها إلى أنقاض بسبب إحدى القذائف المدفعية الضخمة التي كانت تلقّب بالغيبيلينا. كان هذا المدفع هو موضوع القصيدة التي وجدت في أوراق ليوناردو- والمتحدث المُتَخيل في الحقيقة- والتي تبدأ كالتالي:

Pandite iam portas, miseri, et subducite pontes

Nam federigus a dest quem Gebellina sequor…

[ اقذف الآن، افتحي بواباتك أيتها المخلوقات البائسة، وانزلي معابرك، لأن فيديريكو قد وصل، وهو مولاي أنا الغيبيلينا...]

"فيديريكو" هو فيديريكو دا مونتيفيلترو، دوق أوربينو، وأحد الجنرالات المناهضين للحلف الفلورنسي. وفي الورقة ذاتها توجد عدة رسومات لمدافع بيد ليوناردو: وهنالك علاقة وثيقة بين الرسوم والقصيدة. وكاميللي هو الكاتب بحد ذاته، وهنالك مؤشرات ظرفية أخرى. راعيه في ذلك الوقت، نيكولو دا كوريجي صاحب كتاب رجال البلاط من مدينة فيرارا، والذي كان شخصية عسكرية عليا في الحلف الفلورنسي، وربما أمضى كاميللي بعض الوقت عسكرياً تحت إمرته. ونحن نعلم أن كاميللي كان في فلورنسا في صيف 1479- وفي 20 أغسطس لبى استدعاء المحكمة بسبب الدين- وعليه فليس من الغريب أنّه كان هنالك في أواخر نوفمبر أو ديسمبر، وهو التأريخ المفترض لميلاد القصيدة.

إن كان هذا المتبجح غريب الأطوار من نتاج قلم إل بيستويزي، فستكون كذلك بعض القطع الأخرى في مخطوطة اتلانتكس المكتوبة بالخط ذاته. ومن بينها قصيدة ذات طابع شخصي وهي تخاطب ليوناردو، أو ربما، كانت على الأرجح مسودة لقصيدة.

لسوء الحظ تلطخت ببقعة حبر كبيرة، ولكن اصبح جزءاً منها على الأقل مقروءاً بفضل تقنية التصوير بالأشعة تحت الحمراء. وظهر من عنوان القصيدة "S […]4"" – يعني هذا على الأرجح Sonetto 4"" وتبدأ هكذا:

Lionardo mo non avete d[..]

Lionardo parche tanto penato[?]

(ليس لديك أي [...] يا حبيبي ليوناردو، لم أنت مهموم يا ليوناردو؟)

ويصعب تأويل بقية القصيدة، ولكن يبدو أنّها تدور حول الاعتذار أو المصالحة: الكلمة الأخيرة من القصيدة هي perdonato، [لقد غفرت]. وعلى هذه الصفحة كتبت أيضاً أجزاء من الشعر بخط ليوناردو المرآتي. وهنالك اقتباسين من أوفيد " الأشياء التي لم تحدث في حضور أي شاهد، أشياء لا يعرفها سوى الليل الداجي" و " أيها الزمن، الذي يُبلي كل شيء"- وواحدة من بترارك. وهنالك أيضاً مقطع جميل- يحمل طابع كاميللي بقوة، ولكنّه في الحقيقة اقتباس من لوقا بولشي (شقيق لويجي):

Deh non m' avete a vil ch'io son povero

Povero e quei che assai cose desidera

[لا تستخف بي لأنّي فقير: يلحق الفقر بالرجل عندما تكثر رغباته][[264]](#endnote-237)

وتعطينا هذه الصفحات فكرةً عن محاولات ليوناردو في كتابة الشعر، ربما متأثراً في شيء من التذبذب بكاميللي.

وهنالك قصيدة أخرى بالخط ذاته تبدو من الطرائف الساخرة يقصد بها برناردو بيلينشوني، وهو شاعر فلورنسي ينتمي لذات المدرسة البورشيلية التي ينتمي إليها كاميللي، ولكنه أصغر عمراً. بيلينشيوني كان مقرّباً من لورينزو دي ميديتشي، والذي تبادل معه القصائد الفاحشة، كما كان أيضاً من خاصّة والدة لورينزو، لوكريزيا تورنابوني، وبذلك أصبح هدفاً مناسباً لكاميللي النزِق.[[265]](#endnote-238) وربما عرفه ليوناردو أيضاً- ولكنهم بكل تأكيد عرفوا بعضم البعض في وقت لاحق في ميلانو وكانت لهم أعمال مشتركة.

كانوا أنداداً في العمر ذاته، وكان بيرناردو صبياً فقيراً سما به حذقه- وهو نوع من الناس أحبه ليوناردو. لقد كان شاباً ألمعياً وقوي الشكيمة: طفل فظيع. وكان شاعر ميديشي وكاهنه ماتيو فرانكو عدواً- كتب بيللينشيوني سوناتة يهجوه يقول في مطلعها: "Taci, non ciarlar pin che tu schimazzi" (أهدأ، واترك الثرثرة، قبل أن تُمسخ فتصبح قرداً). وقد أحبه لويجي اللاذع، ومدح حذقه في مؤلفه العظيم الملحمة الهزلية مورغانتي الكبرى، والمنشورة في عام 1481- في كتاب اقتناه ليوناردو لاحقاً، ومنه اقتبس تلك الأبيات. وهكذا كانت التيارات الأدبية الفلورنسية تسري في مرسم ليوناردو وتتدفق حوله.

وإن بحث المرء عن التأثير الأدبي على ليوناردو، فإن الأسلوب العفوي والمقتضب لكاميللي سيبدو أقرب روحاً وطبعاً إلى ليوناردو من أسلوب بوليزيانو الأكثر تهذيباً، والذي شعرنا به يكتنف لوحة جنيفرا. لم يكن ليوناردو يوماً منحازاً للآداب الجميلة: هنالك زيارات للأمزجة الأدبية، ولكن أسلوب كتابته كان إيجازياً، وعامِّياً، ويميل إلى الى الفظاظة في الخواتيم، وإن وصل إلى مرتبة الشعر في بعض الأحيان فسيكون ذلك بسبب حدته وكثافة تعبيره، وليس من خلال براعة ألفاظه وحُسن أسجاعه.

وثمة شيء محبب في صداقته مع شاعر بيستويا سليط اللسان- فذلك الـ "Lionardo mio" تحديداً يشير إلى الصداقة- بيد أنّ تلك القصيدة تخبرنا أيضاً أن ليوناردو كان معذّباً [penato]، ولذلك فهو مهموم، ومغتم، وحزين (على الرغم من أنّها قد تعني "العمل الشاق"، كما في الشخص الذي " يكابد المشقة في سبيل شيء ما). وأنّه كان "فقيراً" ولكنّ كانت له فلسفة حيال ذلك. العمل في الورشة لم يكن مزدهراً، بمقدرونا تخمين ذلك، إلا أن الأمسيات كانت بهيجة.

**الموسيقيّ**

علاقة ليوناردو بأمثال الشويعر كاميللي وبيللينشيوني تقودنا إلى نوع آخر من إنجازاته التي دائماً ما يغفل المرء عن ذكرها. وقد اتفق كتاب السيرة الأوائل بالاجماع على أنّه كان موسيقياً لامعاً، وأنّه كان بشكل خاص يجيد العزف على آلة القيثارة. ولابد أنّه قد برع في ذلك خلال سنوات إقامته تلك في فلورنسا، وبما أنّ كلاً من المجهول وفازاري يؤكدان على أنّ ذلك كان لدى ذهابه إلى ميلانو، وعلى الأرجح في بدايات عام 1482، وكان قد مثُل أمام بلاط ميلانو ليس كرسامٍ أو تقنيّ ولكن كموسيقي. وهذه حقيقة واحدة لا يسع المرء إلا تصديقها.

ولم تكن تلك القيثارة التي كان يعزف عليها تشبه آلة الهارب في شكلها الكلاسيكي القديم، مثلما تم تناولها في الحوارات الكوميدية للفردوس. لقد تطورت الآلة كثيراً وتعرف باسم القيثارة اليدوية [lira da braccio]. كما أنّها كانت بالاساس نوعاً من آلة الكمان اليدوية التي تطورت بدورها من آلة الفيولين السابقة. وللقيثارة اليدوية سبعة أوتار: خمسة منها لحنية، يتم ضبطها عبر مجموعة من المفاتيح في صندوق على شكل قلب. ويتم عزفها في العادة باستخدام قوس، وتثبت بالأصابع على لوحة الأصابع لإخراج مختلف النغمات. وبالإضافة إلى ذلك فلديها وترين حرين (corde di bordone) يمتدان خارج لوحة الأصابع: وهذين "المحايدين" ينتجان نغمة واحدة فقط، وإن تم شدهما بواسطة إبهام اليد اليسرى ( أو ربما باليد اليمنى كما في حالة ليوناردو) ينتجان ضربة. وهذين الوترين الحرين، بالمقارنة من حيث الصوت والتقنية مع أوتار القيثارة يمنحان الآلة اسمها. وهنالك قيثارة يدوية فينسية من القرن السادس عشر في المتحف الوطني للموسيقى في داكوتا الجنوبية. وهي تحمل جملة باللاتينية مكتوبة بالطلاء على أضلاعها المحفورة: " بينما يسير الحصان فوق الخراف، جيئة وذهاباً، يعيد الخشب صوتاً عذباً كالشهد." هذا الشعار الريفي المتجانس- يشير إلى شعر حصان القوس، ومصران الخروف الذي تصنع منه الأوتار، وخشب القيثارة- يبدو كواحد من نبوءات ليوناردو المنهمرة.[[266]](#endnote-239)



**ملاك يعزف القيثارة اليدوية في لوحة تُنسب لامبريغو دي بريديس**

في لوحات تلك الفترة ظهرت وبشكل متكرر صورة ملاك يعزف القيثارة أو الفيولا اليدوية (كثيراً ما يصعب التمييز بينهما). وهي تظهر في الصور التي رسمها جيوفاني بيلليني، وكارباكشيو، ورافاييل ومانتينيا، وفي إضاءة حد إحدى صفحات كتاب الساعات لسفورزا. إنها بكل تأكيد قيثارة يدوية تلك التي يعزف عليها الملاك في لوحة امبريغودي بريديس في المعرض الوطني بلندن- يمكنك أيضاء روية الوترين الحرين بوضوح وهما يمران خارج إبهام الملاك الأيسر. وقد كانت هذه اللوحة في الأصل لوحة جانبية لتحفة ليوناردو سيدة الصخور، وقد رسمها أحد زملائه القدامى في ميلانو وربما عكست شيئاً من تجربة مراقبة عزف ليوناردو – والاستماع إليه.

إذن فآلة ليوناردو بالأساس كمان أصلي، كمان تعلمه قبل الحرف. أما متى ومن من تعلم العزف فشيء غير معلوم. ويجعل فازاري الموسيقى واحدة من إنجازات الصبي ليوناردو، ولكن ربما انطوى ذلك على تأخر في إدراك كاتب السيرة.

ولقد أحطنا علماً بأنّه قد كان لفيروكيو عوداً ضمن مقتنياته: يشير هذا إلى أن الموسيقى كانت تُعزَّف في الورشة، وربما كانت تعلَّم هناك أيضاً، ولو بشكل غير رسمي على الأقل. بينفينوتو سيليني، كاتباً عن تلمذة والده جيوفاني في فلورنسا في ثمانينيات القرن الخامس عشر يقول: " بحسب فيتروفيوس، إن أردت أن تتقن العمارة، فعليك بمعرفة شيء من الموسيقى والرسم. عليه بدأ جيوفاني الذي كان يتدرب على الرسم بدراسة الموسيقى، وفي الوقت ذاته تعلم أن يعزف بامتياز على كلاً من آلتي الفيولا والفلوت." يقول سيليني أيضاً أنّ البوّاقين الفلورنسيين وغيرهم من الموسيقيين الذين مارسوا العزف في المناسبات المدنية- ووالده واحد منهم- كانوا جميعاً فنانين محترمين، و "بعض منهم كانوا من كبار الحرفيين مثل العاملين في صناعة الحرير والصوف، ولهذا السبب لم يشك أبوه في قيمة مزاولة هذه المهنة.[[267]](#endnote-240)" ويبدو أن لهاتين المقولتين كلاهما صلة بليوناردو- وأنّ إتقانه للموسيقى كان في انسجام مع دراسته للفن والمعمار، وأنّه كان هنالك تقليد عريق لتأليف الموسيقى وسط النقابات الفلورنسية.



ألعاب موسيقية. رسم تمهيدي لآلة وترية خيالية، و لغز باستخدام الرموز الموسيقية، كلاهما يعودان إلى فترة أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر.

ماهو نوع الموسيقى التي كان يعزفها ليوناردو دافينشي؟ لم تنج أي من مؤلفاته، والانتاج الموسيقى لفلورنسا أواخر القرن الرابع عشر كان ذائعاً ومتنوعاً- الغناء على طول فقرات الكارنفال، العزف الموسيقي في المقدمات والفواصل الذي ترافق مع العروض الدينية، وإيقاعات رقص غوغليلمو إبريو الأنيقة، وموسيقى الجهاز المبدع للفنان فرانسسكو سكورشيالوبي. ويعطينا فازاراي إشارة (أو على الاقل افتراضاً) عندما يضيف بمناسبة مواهب ليوناردو الموسيقية. " لقد كان أيضاً أمهر من يقرض الشعر ارتجالاً في عصره." وهذه الصور التي يظهر فيها ليوناردو بصحبة قيثارة بينما يتلو أو ينشد الشعر ارتجالاً. والآلات من عائلة الفيولا كانت مرتبطة بشكل خاص بهذا الأمر. والموسيقيّ الفلمنكي يوهانس تينكتوريس، في ذلك الوقت مؤلفاً مقيماً في بلاط نيابوليتان، أوصى بالفيولا لأغراض "مرافقة وتجميل الموسيقى الصوتية وإنشاد الملاحم." تقليد الارتجال استمر حتى العصور الحديثة. وقد وصف الروائي الاسكتلندي توبياس سموليت أداء بواسطة أحدهم في عام 1765: " عندما أعطي الموضوع، ضبط أخيه فيولينته لمصاحبته، وبدأ في التكرار في السرد، وبفصاحة ودقة مذهلتين. عليه سوف يتلو – في ظرف دقيقة- مائتين أو ثلاثمائة بيت، جيدة النظم وجيدة الأداء".[[268]](#endnote-241)

وهذه المهارات تتضاءل في حضرة مهارات الراوي[Frottolista]- مؤدي أغنيات الحب. [frottole]. ("Trifles") كانت بالأساس قصائد مغناة: وقد استخدمت المفردة بشكل عام للدلالة على عدد من أشكال الغناء- السونيتات، القصائد الغنائية، الثمانيات أو السداسيات (strambotti)[[269]](#footnote-28)، الخ- لموسقتها. وقد كانت هذه المؤلفات توصف بأنّها " نصف شعبية، نصف ارستقراطية"- فقد استخدمت إيقاعات شعبية ولكن بطريقة تم تصميمها لإمتاع المستمع المثقف. وأوج عصر هذا النوع من الغناء والذي كان يعرف بالfrottola كان بعيد وصول ليوناردو إلى مدينة ميلانو بقليل- حوالي نهاية القرن- وقد ارتبط بالتحديد بمحكمة إزابيلا ديستي بمانتوا، حيث تمتع الموسيقيون الناجحون مثل سيرافينو أكويلينو بنفوذ كبير. ونستطيع القول بشكل عام إن كان ليوناردو عازف قيثارة يدوية نموذجية في فلورنسا في 1480، لكان على الأرجح يعزف ذلك النوع الخفيف العذب من الموسيقى الوترية التي اتسمت بها أغنيات كرنفالات آل ميديتشي وغناء رواة مانتوا. ولسوف يغني أو ينشد قصائد حب بترارك وبوليزيانو ولورينزو دي ميديتشي، أو في الحقيقة بعض أناشيد كاميللي وبيلينشيوني الجارحة، والعديد منها جرى إعدادها لتؤدى بتلك الطريقة. وعلاقته بكاميللي تثير ليالي التسلية العفوية الحاضرة- الأداء الطيفي لأغنية "Orsu che fia?" مرة واحدة، والفقرات الأخرى حيث إل بيستويزي على الصوتيات وليوناردو على الكمان. ليوناردو لم يكن نموذجياً، على أية حال، وقد يبحث المرء أيضاً عن أمزجة أخرى. وكان هنالك فلورنسي مشهور آخر عزف على القيثارة اليدوية- الفيلسوف مارسيليو فيشينو، الذي قام بتأليف "ترانيم أورفيوس" ( كما يدعوها هو)، وقد أداها على القيثارة. وثمة نوع آخر من التأثير على ليوناردو ينبثق من الأمسيات الفلسفية النادرة في كاريجي. ومن الجائز أنّ انخراطه في مجتمع فيشينو قد أيقظ سفسطائية جديدة في ليوناردو الموسيقيّ. ولقد قام هو ذاته لاحقاً بتسمية الموسيقى " عرضاً للأمور الخفية"- وهي عبارة ذات طابع إفلاطوني قوي.[[270]](#endnote-242) وبذلك أضاف إلى إيقاعات وغناء الراوي الممتع شيء روحي أو أثيري يجعلك تقف وتغمض عينيك بينما تتسلل الموسيقى إلى روحك.

وقلت أنّه لم تبق أي من مؤلفات ليوناردو، ولكن هنالك أشباح صغيرة من العبارات الموسيقىة التي تنبعث من بعض الألغاز التي ابتكرها. فهنالك نصف دزينة من الألغاز والأحجيات باستخدام الترميز الموسيقي في مجموعة ويندسر. فهي في العادة تشكيلة من التصاوير والرموز اللفظية والموسيقية. والمثال المبين هنا يقرأ بسهولة كافية (طالما يعرف المرء أن الكلمة الإيطالية لسنارة الصيد هي amo) كالتالي:

Amo [رسم لسنارة صيد], re sol la mi fa re mi[أحرف موسيقية] rare [مكتوبة] la sol mi fa sol[أحرف موسيقية], lecita [مكتوبة]

هذا ينتج الأهزوجة الرومانسية التالية:

'Amore sola mi fa remirare, la sol mi fa sollecita' " الحب وحده ما يجعلني أتذكر، إنّه وحده ما يشعلني". وقطعتي الرموز الموسيقية يمكن عزفها على الأورغ أو البيانو DGAEFDE AGEFG. هذا لحن من تأليف ليوناردو دا فينشي.[[271]](#endnote-243)

ووفقاً لفازاري فقد صنع ليوناردو دافنشي قيثارة يدوية خاصة لإبهار مضيفيه الميلانيين: " لقد أخذ معه قيثارة صنعها لنفسه، من الفضة غالباً، على شكل جمجمة حصان، وهو تصميم غريب وجديد والذي جعل الصوت أغنى وأقوى جرساً." ولا يبدو أنّ هنالك أية تصميمات لهذا في الدفاتر، بيد أنّه ووفقاً لإفادة كارلو أموريتي دارس ليوناردو من القرن الثامن عشر، والذي كان عالماً بمخطوطات ليوناردو في مكتبة الأمبروزيانا قبل أن يتم نقلها إلى فرنسا، وقد كان هنالك رسماً لقيثارة قد تكون هي "قيثارة الجمجمة" المشار إليها في حيوات فازاري. وقد جرت إعادة ترميم هذه الآلة الغريبة من قبل مجموعة من دارسي الموسيقى وصناع الآلات الموسيقية في كريمونا[[272]](#endnote-244)، وقد اعتمدت العملية بالأساس على التخمين.

وهنالك عدد آخر من الآلات الغريبة في الدفاتر- أشكال مبتكرة من الآت الأورغ النقالة، وآلات القانون، والآت البيانو الوترية، والطبول الآلية، و"أورغان الفيولا"، وما إلى ذلك. وفي حوالي 1499 قام ليوناردو بتجربة أخرى في هذا المجال: " الوتر المشدود لعود سوف ينتج حركة مجاوبة في وتر مشابه من ذات الدرجة على عود آخر، ويمكن رؤية هذا الشيء عند وضع قطعة من القش على وتر مشابه للوتر الذي يُعزف عليه."[[273]](#endnote-245) وقد جاءتنا بعض المعلومات من المجهول الجاديّ، والذي يخبرنا بأنّ ليوناردو قام بتدريس الموسيقى لشاب صغير يدعى اتالانتي ميغليوروتي، وأنّ ميغليوروتي صحبه إلى ميلانو- وبذلك بدأ يظهر ناحية السطح واحد من مجتمعات ليوناردو الفلورنسية المتنوعة. وُلد اتالانتي دي مانيتو ميغليوروتي على الأرجح كابن غير شرعي في حوالي عام 1466، وعليه فقد كان في السادسة عشرة من عمره عندما سافر إلى ميلانو بصحبة ليوناردو. وربما كانت إحدى لوحات ليوناردو التي ادرجت في قائمة عام 1482 والتي اصطحبها معه إلى ميلانو تمثل صورة شخصية له: "una testa ritratta d'atalante che alzava il volto'" (" صورة شخصية لاتالانتي رافعاً وجهه").[[274]](#endnote-246) ورسماً جميلاً لرجل شاب عارٍ يعزف آلة غريبة قد يكون هو الآخر يحمل شكله. (الآلة المرسومة بسن معدنية لم تكن محبّرة وتكاد تكون غير مرئية في اللوحة المستعادة).[[275]](#endnote-247) ونحن لا نعلم كم من الوقت اقام اتالانتي مع ليوناردو في ميلانو: المرة الثانية التي جاء فيها ذكره كان في مانتوا عام 1491، يغني دوراً رئيسياً في أوبرا بوليزيانو "أوريفيوس" لإدخال السرور على نفس إزابيلا دايستي. وكان يبدو أنّه قد أهلّ نفسه ليعمل كصانع آلات موسيقية لأنّ في عام 1493 تم تكليفه من قبل إزابيلا بأنّ يصنع لها آلة غيتار، " وأن يجعل عدد أوتارها كما يحلو له"، وفي عام 1505 كتب إلى ماركيز مانتوا (زوج إزابيلا) ليخبره أنّه قام بصنع قيثارة جديدة ذات أثني عشر وتراً و"بشكل غير مألوف"، ربما مستحضراً تلك القيثارة الفضية العجيبة التي صنعها معلمه لعدت سنوات خلت.

**القديس إرميا والأسد**

" لم كل هذا الحزن يا ليوناردو؟" كتب الشاعر كامّيلي، ويمكن رؤية شيء من هذا الحزن في وجه القديس جيروم القوي والحزين الذي بدأ ليوناردو رسمه في 1480. واللوحة موجودة الآن في الفاتيكان، غير مكتملة، وفي حالة تشبه حالة لوحة تبجيل المجوس ذات الطبقة التحتية الأحادية اللون، والتي كُلف بها في بداية عام 1481 وهُجرت عند سفر ليوناردو إلى ميلانو السنة التالية. الدراسات التحضيرية – عدة أشكال للقديس جيروم"- مذكورة في قائمة عام 1482، ولكنها لم تنج. الرسومات الأولى التي يمكن أن تكون ذات صلة خاصة باللوحة هي رأسي أسد يظهران في عقب إحدى أوراق السيدة العذراء والطفل التي تعود لأواخر عام سبعينيات القرن الرابع عشر.[[276]](#endnote-248)

القديس جيروم في البرية كان موضوعاً ذا شعبية واسعة. ومنها ما رسمه ماساكيو، وبيرو ديلا فرانسسكا، ومانتينيا، وبيلليني، ولورينزو لوتو؛ وقد وُصف القديس كتابةً أيضاً في دراسته، كما في لوحة غيرلاندايو الجصّية في اونيسانتي، والتي رُسمت في ذات الفترة التي خرجت فيها لوحة لليوناردو للوجود. وقد كان القديس جيروم(أو غيرولامو، أو هيرونيموس) وهو باحث يوناني من القرن الرابع من أكثر آباء الكنيسة الأوائل علماً وبلاغة، واشتهر بسبب نسخته اللاتينية من الإنجيل (الفولجاتا).

وكان أفضل تجسيد للارتباط بين الدين والإنسانية الفكرية، كما كان جاذباً للرسامين بسبب مالسطوته من درامية كراهب في الصحراء السورية. وتشير المصادر التأريخية إلى أن هذا دام لفترة خمس سنوات، 374-378 عندما كان جيروم في الثلاثينيات من العمر، ولكن جرى تصويره دائماً على أنّه رجل عجوز. وبالتالي فهو في نسخة ليوناردو لم يظهر بلحية أبداً. وملامحه تعيد للأذهان صورة التمثال النصفي الكلاسيكي الشهير للفيلسوف والدراميّ سينكا، والشيء الذي يؤكد على الطابع الكلاسيكي لشخصيته مثله مثل الطابع المسيحي.[[277]](#endnote-249)

ويظهر الرسم قديساً ضئيل الجسم يضرب نفسه بحجر: رمزية جيروم التائب. ويظهر كل وتر في تصلب عنقه وكتفيه: هذا فيما يتعلق بأولى رسومات ليوناردو التشريحية. والتي ظهرت فيها بشكل خام الملامح التقليدية الأخرى لأيقونة جيروم- طاقية الكاردينال والتي هي عبارة عن كرة حمراء بجانب البزّة، والصليب، بادية في الرسم المائل في الطرف الأعلى للصورة؛ الجمجمة، أسفل اليسار، وفي منحنى ذيل الأسد، وأيضاً بالطبع الأسد نفسه. ومن بين ديناميكيات الرسم واحدة من زوايا النظر للوحة: ينظر الأسد ناحية القديس: وينظر القديس ناحية جسد المسيح المصلوب.



**رسم ليوناردو غير المكتمل للقديس جيروم، 1480**

ليس هنالك توثيق أقدم للوحة، ولكن يمكن التعرف على نافذة صغيرة غريبة في الصخور على الركن الأيمن العلويّ، ولكنّها تحمل كذلك إشارة أكثر تحديداً. أما بالنسبة للمشاهد الفلورنسي فيمكن التعرف على الفور على واجهة الكنيسة التقليدية بعتبتيها المقوستين مثل عتبتي كنيسة القديسة ماريا نوفيلا، التي صممها ليون باتيستا البرتي، واكتملت في عام 1472. وقد كان هذا بمثابة تذكار لعائلة آل روشيلاي، الذي حفر اسمه على المقدمة، وقد حوكي توقيعه على أحد الأشرعة (يشير إلى الحظ الطيب) في تلك المنحنيات الممتازة. ووجوده هنا قد يشير إلى القديس جيروم راعي ليوناردو- وليس فاعل خير آلبرتي العظيم جيوفاني روشيلاي، والذي كان ميتاً وقتها، ولكن ابنه برناردو. لقد قابلناه بشكل عابر في الفصول السابقة: تابع متحمس لفيشينو، وحام على الأرجح (أو "والد" حسن السمعة) للمتباهي الصغير توماسو ماسيني، والمعروف أيضاً باسم زورواسترو. وهو كريم ودارس نهم، وضليع متعمق في الآثار الكلاسيكية- انظر لمسالك مدينة روما، والمكتوبة في 1471- يبدو برناردو ورشيلاي مرشح مناسب جداً للتكليف برسم اللوحة.[[278]](#endnote-250)

وكما في جميع اللوحات، كان جيروم برفقة أسد. وهذا هو التباس عصر النهضة الذي طاله أمده: فالقديس الذي كسب صداقة الأسد من خلال إخراجه الشوكة من قدمه كان هو سان جيراسيمو وليس سان جيرولامو، ولكن الأسد كان في ذلك الوقت قد أصبح أساسياً في أيقونة الأخير.



**تفصيلة من خلفية القديس جيروم، تظهر كنيسة مشابهة سانتا ماريا نوفيلا (أدناه)**



وأسد ليوناردو رائعٌ: خطوط قليلة بارعة هي كل ما هنالك، ولكنها تمنح المخلوق منحنى صقيلاً وسنّوريّاً. ومن المؤكد أنّه في الغالب قد رسم من الطبيعة. فقد كان هنالك "بيت أُسد" شهير في فلورنسا، يقع وراء قصر الشعب. وفي المناسبات الخاصة كانت الأسد تجلب إلى ميدان الشعب من أجل "صيد الأسود": وقد شهد لوقا لاندونشي مناسبة مثل تلك، وقد نظمت على شرف زيارة دوق ميلان في بدايات خمسينيات القرن الخامس عشر- حيث رمى الأسد نفسه على حصان مذعور، والذي سحبه من السوق إلى وسط الميدان". وقد سجل لاندونشي أيضاً زيارة لبيت الأُسد في 1487: " وكان هنالك حارس يعمل على ترويضها جيداً، حتى يتسنى له الدخول إلى أقفاصها ولمسها- خاصة أحدها."[[279]](#endnote-251)

وقد رأى ليوناردو دون شك هذه الأُسد وذلك لأنّه يتذكر في واحدة من من المخطوطات التشريحية في ويندسر، " لقد رأيت كيف قام الأسد بلعق حمل في مدينتنا فلورنسا، حيث يوجد حوالي خمسة وعشرين منها، كانت ترعى هناك. وببضعة لعقات كان الأسد قد نزع معظم الصوف الذي كان يغطي جلد الحمل، وكان ينزع لحمه نزعاً ويأكله." وتعود تلك الفقرة إلى بدايات القرن السادس عشر، ولكنّها قد توثق لتجربة أقدم كثيراً. إنّها نقطة اختلاف مثيرة للاهتمام بالنسبة لقطعة أكثر حرفية في "ضواري" ليوناردو: " عندما تقدم الحملان كطعام للأسد المحبوسة في الأقفاص فهي تخضع لها كما لو كانت أمّها، وعليه فدائماً ما ترى الأسود وهي غير راغبة في قتلها."[[280]](#endnote-252)

ذلك هو المشهد الرمزي و الأكثر عاطفية للحمل المستلقي بجانب الأسد. والذكرى دقيقة وواقعية ومصّورة، وثابتة بسبب ذلك التباين. فنحن نراه هناك يراقب بانتباه، متجهم قوة الوحش المدمرة.

وفي لوحة القديس جيروم ومن خلال حيلة منظورية، يتفرج الأسد في مقدمة اللوحة مراقباً إياه. ويفصح فمه عن شيء هو بين زئير الأسد ومنظر من فغرت فاه المفاجأة: وهذا ما أعطى الرسم ميزة الدراما اللحظية تلك التي يسعى إليها ليوناردو. وفي جانب منها – عبر الجناس بين الأسد(Leone) وليوناردو(Leonardo)- يجَسِّد الأسد الفنان نفسه. وهذه الصلة اللفظية حاضرة في واحدة من ألغاز ليوناردو وأحجياته الصوَّرية المرسومة في أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر من أجل الترفيه عن البلاط الميلاني. وهي تظهر أسداً تبتلعه ألسنة اللهب بالقرب من الطاولة. ولقد دبجها بعبارة "leonardesco" حيث تعني Leon أسد+ardere يحرق+ desco طاولة أو مكتب). وليونارديسكو بالطبع اشتقاق من ليوناردو للوصف: والأحجية بالتالي يحمل تورية لوحة شخصية، أو شعار. ليون باتيستا ألبرتي استخدم جناساً مشابهاً هو الآخر في "أساطيره" (Leon/leone)، مقارناً نفسه بالأسد "الذي يحترق بالرغبة في المجد": وعلى الأرجح كان ليوناردو على علم بهذا العمل.[[281]](#endnote-253)

وكذلك يشير وجود الأسد المرسوم إلى وجود الرسام ليوناردو، فكلاهما شاهد على معاناة القديس.

وطبوغرافيا هذه اللوحة عجيبة من نوعها. لقد كان القديس جيروم يصور تقليدياً وهو جالس خارج مغارة الراهب. ذلك الفضاء المربع في أعلى يمين اللوحة قد يشير إلى مدخل مغارته، ولكن مفتوح على مشهد الكنيسة البعيدة ولذلك فأصبح نوعاً من النوافذ أكثر منه إلى الأبواب.

فهل نحن على ذلك داخل المغارة ونتجه بأنظارنا خارجاً؟ فاللوحة – التي تكتمل على الأقل- لا تجيب على هذا السؤال.

ويبدو أنّ لهذه المناظر علاقة بنص مثيرٍ للاهتمام في مخطوطة أرنديل، والذي يصف مشاعر ليوناردو كما لو كان يبحلق في فم كهف مظلمٍ.[[282]](#endnote-254) وهي مكتوبة بخط يد مزخرف يطابق ما كان يستخدمه الفنان في الفترة الفلورنسية الأولى: ويعود في تأريخه على الأرجح إلى حوالي 1480، أي بشكل عام في تزامن مع هذه اللوحات. وتبدأ الصفحة بأربعة مسودات مجزأة تصف ثورة بركانية عارمة وقوية- " الحمم المقذوفة أماماً"، إلخ.- ولكن الكتابة تغير أدواتها، فتنبعث قصة قصيرة أو حلقة، فقرة واحدة توضح بكل بساطة ودون أدنى إشارة إملائية للتردد.

بينما كنت أهيم في أحد الدورب التي تحفّها الصخور الكئيبة وجدت نفسي أمام فم مغارة ضخمة، وقفت أمامها لبرهة مشدوهاً بهذا المكان. لم أك أعلم عنه شيئاً من قبل. تدليت وأنا أحني ظهري، ويدي اليسرى تستند على ركبتي، بينما تظلل يدي اليمنى حاجبي المنخفضين والمقطبين، وبذات الحالة من الانحناء دلفت إلى المغارة وحاولت معرفة ما إذا كان هنالك شيء داخلها، ولكن عمقها وعتمتها منعاني من فعل ذلك. كنت قد أمضيت بعض الوقت هناك عندما نشب فيّ شيئين بغتة، الخوف والرغبة- الخوف من تلك المغارة المظلمة الخطرة، والرغبة في رؤية ما إن كان هنالك شيء رائع بين جنباتها.

إنّها قطعة أدبية بكل تأكيد- أولى مساعي ليوناردو في هذا الاتجاه- ولكنها لا تخلو من حيوية وإشراق يشيران إلى أنّها ربما احتوت ذكرى مخزونة، ربما من مرحلة الطفولة. وقد يضعها هذا الشيء بجانب حلم الحدأة: قطعة نادرة من السرد الشخصي تعبر عن نوع مماثل من الغموض السيكولوجي- "الخوف والرغبة".

وربما يمكن للمرء أن يقول بأن لوحة عذراء الصخور تكشف بدقة عن "شيء ما رائع" في عتمة المغارة: في تلك المجموعة الرمزية، رسالة الخلاص في المسيحية تحكى في التقاء الطفلين المسيح والقديس يوحنا. جزءاً من أثر اللوحة يكمن في تلك العذوبة وسط المشهد تلك الصخور الكئيبة. فهي تعكس توقعاً مضاداً، لأنّ أفواه المغارات المشابهة تشير إلى مدخل للعالم السفلي أو الجحيم في مخيلة العصور الوسطى. وهذا الشيء هو الآخر موجود في عمل ليوناردو- ليس في لوحة ولكن في تصميم لخشبة المسرح تم إعداده لدراما بوليزيانو الموسيقية "أورفيو"، حول هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي لينقذ إيروديس. وتظهر في الرسومات التمهيدية مدىً من الجبال الصخرية التي تفتح بآلة ماكرة لتكشف عن غرفة دائرية فيها. فهذه المغارة المسرحية ليست سوى صورة للجحيم تحديداً: إنّها هي "مسكن بلوتو" إله العالم السفلي كما يصفها ليوناردو. وفي مذكراته يواجه اللحظة الدرامية للكشف: عندما تفتح جنة بلوتو، يظهر الأبالسة وهم يعزفون على اثني عشر طبلاً تشبه أفواه الشياطين، وهنالك الموت، والغضب وسيربيروس[[283]](#footnote-29)، والعديد من الأطفال العراة يبكون، وثمة ألعاب نارية بألوان متنوعة."[[284]](#endnote-255)

وبهذه الطرق يعود ليوناردو إلى زيارة "مغارة" نص أرنديل المظلمة، والمخاوف والرغبات التي تثيرها. وفي رسمه للقديس جيروم ثمة مكان للخراب وإنكار الذات الشديد؛ ففي عذراء الصخور هو مشهد المباركة الذي يبعث على السكينة والسلام، وعلى المسرح في ميلانو هي رؤيا لنار الجحيم. فما قد كشف هناك يظل غامضاً، كما هو في النص الأصلي، وربما إن كان للكهف معنىً فهو لا يعدو كونه-بكل دقة: غموض المجهول. فما الذي قد يتكشف للمرء إن نقَّب في أسرار الطبيعة السوداء- أشيء مروع أم رائعٌ؟[[285]](#endnote-256) إذن أمسك ليوناردو بهذا الجزء الصغير النادر من تأمل الذات: المستكشف المتردد، يتسكع في فم المغارة. نشعر مرة أخرى بالحدة التي تلازم سعي عصر النهضة العظيم وراء المعرفة: فهذه اللحظات التي تساءل فيها عما إذا كان من الأفضل أن تترك الظلمة كما هي ولا تُبدد.

**حدائق آل ميديتشي**

لدينا بعض المعلومات المتفرقة حول "الوسط" الذي كان ليوناردو يتردد بين أفراده في فلورنسا- تلميذه توماسو وأتالانتي، وزميليه حرفياً كاميللي وبيلينسيوني: ومعلمه الفلسفي توسكانيللي وارجيروبولوس، وخليليه جاكوبو وفيورافانتي. كما نفترض أنّه كان على صلة بزملائه من الفنانين في المشهد الفلورنسي- بوتشيلي، وبولايولو، وغيرلاندايو، وبيروجينو، وكريدي، وفلبينو ليبي، وغيرهم- بيد أنّه لم يذكر أيٍّ منهم في كتاباته باستثناء بوتشيلي وكان ذلك بالكاد ذكراً.

(غادر فيروكيو فلورنسا إلى البندقية في 1480، وعلى حد علمنا لم يعد قبل وفاته عقب ذلك بثمان سنوات.) ونعرف أيضاً أنّ هنالك بعض المعارف من مستوىً أعلى، والذين يجوز أن نعتبرهم رعاة له- وهم عائلة بينشي، وبيرناردو روشيلاي، وربما غيرهم من أتباع أفلاطون المترفين الذين تضمهم ردهات مدرسة فيشينو في كاريجي. ولكننا لا نعرف أي شيء –في الغالب- عن علاقاته مع عائلة المدينة الأولى، وخصوصاً مع لورينزو دي ميديتشي.

فإن صدّقنا المجهول الجاديّ، فقد كان ليوناردو مؤثراً لدى لورينزو: " وعندما كان شاباً صغيراً كان مع لورينزو دي ميديتشي الرائع، والذي كان ينفق عليه، وقام بتوظيفه في الحدائق في ميدان سان مارك في فلورنسا." لقد اشترى لورينزو هذه الحدائق في 1480، كهدية لزوجته كلاريس، وقد كانت الحدائق ملك دير سان مارك، حيث كان لأفراد عائلة ميديتشي غرف خاصة جداً، أوكلت مهمة تزيينها للراهب انجيلكو، والتي كانوا يلجأون إليها للصلاة والتعبد. لقد صنع نوعاً من حدائق النحت هنا، وتحت إدارة بيرتولدو دي جيوفاني، الذي تتلمذ على يد دوناتيللو، وفنانين تمت دعوتهم لدراسة مجموعته الملهمة من التماثيل الكلاسيكية، وترميمها.[[286]](#endnote-257)

وكثيراً ما ترددت عبارة المجهول كحقيقة تأريخية، ولكني أعتقد أنّه من الضروري تناولها بحذر. فالحقيقة أنّ لورينزو قد آوى ليوناردو (استخدم المجهول تعبير stare con، والذي يعني بشكل عام "الإقامة مع") أما دفع تأمين المسكن عنه (provisione) فهذا مالم يذكره فازاري على الإطلاق. هنالك تباين مماثل بخصوص مسألة زيارة ليوناردو لميلانو في 1482. فبحسب شهادة المجهول فقد تم "إرسال" ليوناردو من قبل لورينزو، ولكن فازاري يقول بأنّه قد تلقى "دعوة" من لودوفيكو سفورزا. وقد كان فازاري هو الآخر يخضع لرعاية الدوق كوزيمو دي ميديتشي، وبكل تأكيد لن يتردد في أن ينسب إلى جد راعيه الشهير أي فضل كان يستحقه برعايته لموهبة الشاب ليوناردو. سيرة المجهول التي عرفها فازاري واستخدمها تعطيه فرصتين اثنتين لفعل ذلك الأمر، ولكنّه لم يأخذ بأيٍّ منهما. وقد حذف أية اشارة إلى تلقي ليوناردو دعماً من لورينزو، وناقض فكرة ابتعاث ليوناردو من قبل لورينزو عام 1482. وأشكّ في أن محو فازاري للورينزو من القصة كان بناء على بعض المعرفة بالأمر. فصمته في الغالب يصل إلى التصريح بأنّ- ليوناردو لم يتمتع بدعم لورينزو أو تشجيعه.

والسبب الآخر للارتياب في إفادة المجهول بشأن لورينزو وليوناردو هو أنّ العبارة سوف تصف بشكل صحيح رعاية لورينزو للشاب مايكل آنجلو بعد ذلك ببعض سنين. وعليه يقول فازاري: " كان مايكل آنجلو على الدوام يحمل مفاتيح الحديقة [حديقة سان مارك]..لقد عاش في كنف آل ميديتشي لأربع سنين.. ولقد أعطي غرفة، وكان يأكل في مائدة لورينزو، ويتلقى نفقة تبلغ 5 دوكات في الشهر."[[287]](#endnote-258) وقد كان كل هذا مدعوماً بالمصادر الأخرى: ربما كانت السنوات الأربع بين 1489-1492. وربما كان هو ذاته المجهول، يكتب بعد نصف قرن من الواقعة، تلتبس الأمور ببعضها، ولكنه اعتقد أنّ ليوناردو هو الذي كان يتمتع بتلك المزايا. لا أرغب في إزالة ليوناردو تماماً من عالم حديقة نحت لورينزو. فربما تمكن هو الآخر من دخولها- فقد تكون السمات النحتية للوحة القديس جيروم نتيجة مباشرة لذلك، وبذلك احتج بيترو ماراني وغيره. ولكن فكرة أنّ ليوناردو كان محظياً مفضلاً لدى لورينزو لم تكن قد ولدت بعد.[[288]](#endnote-259)

وبالتأكيد لم تكن الصلة بين ليوناردو وآل ميديتشي وليدة العمل مع فيروكيو- الاستعدادات لزيارة ميلانو عام 1471، ولوحة الرايات والأعلام للمبارزة، وصورة جنيفرا دي بينشي، التي كان لورينزو معجباً بها، وقطعة مذبح بيستويا في ذكرى أسقف ينتمي لعائلة ميديشي. ولكن يبدو أن طبيعة السيرة قد اختلفت حالما خرج من مجتمع ورشة فيروكيو. وفي عام 1476 تورط في قضية مثلية جنسية تسببت تداعياتها في الحرج لعائلة تورنابوني- عائلة أم لورينزو. وحملت السنة التالية فضيحة أخرى تقبلها لورينزو شخصياً، لتلميذ ليوناردو أو خادمه باولو. وفي 1478 تعهد ليوناردو بأداء مهمة لمجلس الشعب (مذبح القديس بيرناردو) ولكنه عجز عن الوفاء بتعهده. وفي 1479 وضع الرسومات التمهيدية لجسد جوليانو المشنوق، الرجل الذي نفذ اغتيال دي ميديتشي. ولكن –لم يتم تكليفه على ما يبدو- مثلما تم تكليف فيروكيو وبوتشيللي- لإنتاج قطعة بالحجم الكامل لغرض الترويج لآل ميديتشي. ولا يرقى أيٍّ من هذه الأعمال لمرتبة الدليل على رأي لورينزو السلبي حول ليوناردو، ولكن إن أُخذت جميعها معاً قد تصب في ذلك الاتجاه.

وفي عام 1481 يظهر مؤشر آخر، عندما أرسل لورينزو عدداً من الفنانين إلى روما، كجزء من مزاجه الطاريء للصداقة بين فلورنسا والبابوية. وقد كان الفنانون الذين اختاروا المساعدة بتزيين كنيسة سيستين حديثة البناء هم بيرجينو، وبتوتشيللي، وغيرلاندايو، وكوسيمو روسيللي. ويعود عقدهم المشترك لرسم عشر قصص أو مشاهد من الانجيل إلى تأريخ 27 أكتوبر 1481. وقد كان هذا التكليف فخماً لحد كبير، كما أنّه تكليف ذو قيمة كبيرة جداً: فقد تلقى غيرلاندايو 250 دوكات للوحته نداء القديس بيتر والقديس أندرو.[[289]](#endnote-260) وربما تم تجاوز ليوناردو لسبب عملي بحت (فهو لم يكن محترفاً للرسم على الجص: وكان مشغولاً بتكليف آخر)، ولكنّه يعزز من شعوري بأنّه لم يكن ضمن الفنانين المفضلين لدى لورينزو: كان ليوناردو يعتبر غير مسؤول إلى حد كبير، ومن الصعب التعامل معه وربما كان مجاهراً بمثليته الجنسية إلى الحد الذي لا يمكن معه أنّ يمثّل فلورنسا في دور السفير الثقافي هذا. وعليه فعلى الأقل في أكتوبر 1481، قد بدا له بينما يحزم غيره من الفنانين أمتعتهم ويممون شطر روما أنّهم أدنى شأناً.

وكتب ليوناردو في خريف عمره- ربما في روما حوالي 1515-" Li medici mi crearono e distrussono." [[290]](#endnote-261) وقد تكون ترجمة هذه العبارة : "صنعني آل ميديشي وهم من دمروني"، أو " الأطباء أحيوني ثم أهلكوني".[[291]](#endnote-262) والتفسير الأول قد يتضمن بالفعل أن ليوناردو قد تلقى الدعم من لورينزو في بداية مهنته، وعليه فهو "صنيعتهم"، ولكن قوله بأنّها من "دمرته" قد يكون غريباً جداً في 1515 عندما كان يعيش في روما على نفقة جوليانو ابن لورينزو، والذي كان على علاقة طيبة معه. للسطر معنى معيناً بحيث لا يستفز آل ميديتشي على الإطلاق. يصف ليوناردو الأطباء في موضع آخر بأنّهم "مدمرو الحيوات" (destruttori di vite)، ولقد كان كثير الانتقاد لمهنة الطبِّ بشكل عام. ولقد كان في ذلك الوقت في بدايات ستينياته، وكانت صحته تتدهور. وربما كان هنالك جناس في مكان ما من عقله بين الأطباء medici ,وعائلة Medici بينما كان يكتب هذا الشيء، ولكن السطر لا يمكن أن يعتبر دليلاً على رعاية لورينزو القائمة.

وهذا الفصل ليس إلا قطعة من دليل سلبي، كان دوماً عصياً على الإدراك، ولكني أعتقد أنّه يستحق تمحيص الجزم التقليدي العفوي بأنّ ليوناردو كان أحد محظيي آل ميديتشي في فلورنسا. فذكاءه كان ملحوظاً ولكن يستشعر المرء نبرة إقصاء: رجل شاب لم يكن متقبلاً بالقدر الكافي.

وهنالك رسم جانبي صغير بريشة ليوناردو يشبه لورينزو إلى حد كبير. إنّه أحد "جزئيات ويندسر" التي اقتطعت من صفحات مخطوطة أتلانتكس.[[292]](#endnote-263) وعلى أسس أساليبية فهي تعود إلى 1485 أو ما بعدها: أي بكلمات أخرى، فهي قد رسمت في ميلانو. ولذلك ربما كانت استحضاراً للرجل، ولكنه لم يرسمه من الطبيعة (dal vivo).

التبجيل

في أوائل عام 1481، تم تكليف ليوناردو، بتزيين المذبح الكبير لدير سان دوناتو الأوغسطيني في سكوبيتو وهي قرية على مقربة من أسوار المدينة ولا تبعد كثيراً عن بوابة براتو. وهو ديرٌ غنيٌ كان يشتري أعمالاً من صنع بوتشيللي وفليبينو ليبي. وقد تولى سير بيرو دا فينشي أعماله التجارية منذ 1479، والذي يحتمل جداً مشاركته في تنفيذ الأعمال المطلوبة، وربما في التفاصيل التي تنطوي على ثغرات في العقود. وبالقدر نفسه الذي كان يبدو عليه العقد غير مرضٍ من وجهة نظر ليوناردو، يستشف المرء عنصراً لإضفاء الصعوبة على الأمور- شيء ما يجعل ليوناردو يقف على قدميه، وقد كان هذا أفضل ما يستطيع السير بيرو الإتيان به.

الموافقة المبدئية تمت في مارس 1481، وقد نُصَّ على أن يسلِّم ليوناردو اللوحة " في غضون أربعة وعشرين شهراً أو ثلاثين شهراً كحدٍ أقصى، وفي حالة عدم التنفيذ يسلّم ليوناردو ما تم عمله على سبيل الغرامة، ولنا الحق في تقرير ما سيتم فعله بشأنه". وهذه الشروط ليست بالغريبة ولكنها تشير إلى سمعة عدم مسؤولية ليوناردو. وقد كانت طريقة الدفع غير مألوفة على أية حال. فهو على ما يبدو لن يحصل على أية نقود مقدماً. بل يتلقى ثلث ملكية ما في فال دا إلزا الذي كان موروثاً للدير من قبل سيموني، والد الأخ فرانسيسكو". فالملكية ثابتة ( " لا يستطيع إبرام أية عقود بخصوصها")، ولكن كان لديه الخيار، بعد ثلاث سنوات، في بيعها مرة أخرى إلى الأخوة، " إن كانوا يرغبون في ذلك"، مقابل مبلغ وقدره 300 فلورين. وجاءت التعقيدات مع هذه الملكية: فقد كان على ليوناردو دفع ما يلزم للوفاء بمهر يبلغ 150 فلوريناً للزواج بابنة سالفيسترو دي جيوفاني". وقد كان هذا الملحق على الأرجح جزءاً من الهبة التي قدمها سيموني والد الأخ فرانسسكو- دفع مهر لأسرة أحد معارف العائلة الفقراء، هو شكل من أشكال الإحسان دائماً ما يوجد في وصايا تلك الفترة. ليوناردو هو الآخر تعهد بتوفير "الألوان، والذهب وكل النفقات التي تظهر من حسابه الخاص".[[293]](#endnote-264)

وقد كانت نتيجة هذا العقد العجيب أن عرض الدير أن يدفع لليوناردو 15 فلورينا (القيمة المتفق عليها للعقار ناقص الدَين المتعلق بها). والدفع هنا مؤخر (فهو ممنوع من بيع الملكية لمدة ثلاث سنوات)، ولا يتضمن العقد أي توفير للمواد. والمحصلة النهائية ليست سيئة، ولكن الظروف غير مريحة. فالملكية في الفال دا إلزا وهو يقع في المنطقة الريفية إلى الجنوب من فلورنسا- الشيء الوحيد الذي تسلمه مقدماً: ربما ذهب ليقيم فيها.

وبحلول شهر يونيو، بعد ثلاثة أشهر من الموافقة المبدئية، بدأت صعوبات الوضع تظهر. لقد كان عليه أن يطلب من الدير " دفع المهر المذكور أعلاه، لأنّه قال إنّه لا يملك الوسيلة لدفعه، وكان الوقت يمر، وقد أصبح حاجة ملحة بالنسبة لنا". وتم خصم مبلغ 28 فلوريناً من حسابه مع الإخوة لقاء هذه الخدمة. ولقد تم انتقاص مبالغ أخرى مقدماً من قبل الدير لشراء الألوان للعمل. وفي يونيو أيضاً – كما علمنا سلفاً- "المعلم ليوناردو الرسام" قد تلقى " حمولة عربةٍ من خشب الوقود، وشحنة واحدة من الكتل الكبيرة" كدفعة من أجر تزيين ساعة الدير. وفي أغسطس كان " يدين لنا بموغا واحدة [حوالي 5 بوشل] من الحبوب التي كانت تحملها عربتنا إليه في منزله". (يفترض أنّ منزله هذا هو نفسه الملكية التي في فال دا إلزا.)

وفي 28 سبتمبر- تأريخ آخر وثيقة في المجموعة- "كان يدين لنا ببرميل واحد من النبيذ الأرجوانيّ[[294]](#endnote-265).

وهذه هي الحقيقة في ما يخص ظروف ليوناردو في 1481: لم يكن قادراً على شراء ألوانه، وكان يشتري الحبوب والنبيذ اقتراضاً، وقام بأعمال غريبة للدير، وتم سداد مقابلها من خشب الوقود، وبدأت ملامح المذبح الأولى تتضح على لوح من خشب الحور ليلة بعد ليلة.

مخرجات هذا العقد، وتلك الظروف المقتضبة، كانت لوحة تبجيل المجوس للمسيح الطفل[[295]](#footnote-30)، آخر وأعظم أعماله الفلورنسية الأولى (لوحة 10). وهي الأكبر من بين كل لوحاته القماشية: 8 أقدام طولاً ومثلها تقريباً في العرض (2.46×2.43 متراً).

الأبعاد والتنسيق غير المألوف على شكل مربع، يعكسان- فرضاً- المساحة المفترض أن تشغلها اللوحة فوق مذبح القديس دوناتو. لم يتم تسليم اللوحة أبداً (الشيء الذي ربما كان من العدالة الإلهية إذ تم هدم الدير بشكل كامل في بدايات القرن السادس عشر). وقد تركت قبل أن تكتمل عندما غادر ليوناردو إلى ميلانو في بدايات 1482. ووفقاً لفازاري، تركها في مكان أمين بمنزل صديقه جيوفاني دي بينشي، شقيق جنيفرا. وقد آلت إلى مجموعة آل ميديتشي في وقت ما قبل 1621، عندما كانت قد أدرجت ضمن اللوحات الموجودة بقصر ميديتشي. وهي الآن واحدة من أكثر اللوحات شهرة في الأوفيزي، بيد أنّها ليس سوى طبقة تحتية للوحة أكثر منها لوحة قائمة بذاتها.

وعلى الرغم من أنَّ التركيب المعقد للوحة لم يك بادياً للعيان، إلا أنَّ أكثر التفاصيل كانت غير مألوفة: إنّه عمل ما زال في نسخته الأولية. وقد كانت مواد الطلاء من السخام الممزوج بالغراء المخفف، والرصاص الأبيض.

كما يوجد بعض الطلاء الزائد بالبني، لكنْ هنالك تساؤلات مؤخراً حول ما إذا كانت هذه العلامات لليوناردو. والدرجة الغالبة على اللوحة هي البني المصفر نسبة لانحلال اللون من الطبقات العليا للصبغة الملمعة (Varnish).

والموضوع الأساسي كان واحداً من أكثرها شيوعاً في لوحات عصر النهضة- وصول الملوك الثلاثة أو المجوس لتقديم فروض الولاء للمسيح الطفل في بيت لحم. ولا بدَّ أنّ ليوناردو قد علم بلوحة بينوزو غوتسولي الجصَّية في قصر ميديتشي ونسخة بوتشيللي للموضوع ذاته في كنيسة القديسة ماريا الجديدة، والذي كلف بتنفيذه جيوفاني لامي من نقابة الصيارفة حوالي عام 1476. (وهذه- وهي موجودة الآن في الأوفيزي- هي الثانية من أربع لوحات ناجية تناولت موضوع تقديم الولاء بريشة بوتشيللي: وربما تعود أقدمها إلى ما قبل 1470، وهي موجودة في المعرض الوطني بلندن.) ولقد استخدم ليوناردو جميع المكونات التقليدية، ولكن الطلاء كان ثورياً في تعامله مع تلك المجموعة الكبيرة من المكونات. وهذه ليست معالجة بل دوامة عاصفة من الأشكال ووجوه- تزيد أشكالها عن الستين في مجملها: الأشخاص والحيوانات. وثمة شيء غامض في ذلك الحشد واللوحة في حالتها الضبابية غير المكتملة: كثرة الشخوص هذه في مواقفها التعبدية والفضولية تبدو في أغلب الأحوال كأنّها تجمهرٌ واحتشاد. وقد تضمن الفضاء الأم والطفل أيضا، في بقعة ساكنة وسط اللوحة، ولكن ضغط الزحام حول هذا المكان يشير أيضاً إلى ضعفهما. هنالك شيء ما يكاد أن يبتعلهما. دوامة الخطر هذه ترهص بقصة الطفل مؤكدة رمزية الهدايا التي قدمها الملوك.

وهنالك بعض الترجمات للتفسير الديني.[[296]](#endnote-266) تتسلل جذور الشجرة الوسطى لتمس رأس المسيح الطفل- تلميح لنبوءة أشعياء: " و يخرج قضيب من جذع يسى و ينبت غصن من اصوله "[[297]](#endnote-267). وفي خروج الشجيرات عن البناء تجاوز للهيكل، وهي إشارة تقليدية "لبيت داؤود" المهدم، والذي سيعاد تأسيسه بميلاد المسيح- يبدو البناؤون على السلالم، منشغلين بإعادة البناء- لكنَّ شكل البناء يتسم إلى حدٍ كبير بالطابع الفلورنسي. توحي أعمدته وأقواسه بمعبد سام مينياتو ديل مونتي، أقدم كنيسة في فلورنسا بعد المعمدانية، والتي تعرف ببنائها على موقع ضريح أشهر شهيد بالمدينة، وهو مينياس أو مينياتو. ومثل واجهة كنيسة القديسة ماريا الجديدة في لوحة القديس جيروم، نجد في هذا مرجعية بصرية مؤكدة للمعتقدات الدينية في مشهد فلورنسي.

مكونات رمزية عيد الغطاس المتعددة موجودة هنا، ولكن العنصر الأساسي مفقود. أين يوسف؟ والذي يظهر في لوحات التبجيل الأخرى، ولكنه ليس بواضح هنا. هل هو الرجل الملتحي في الجماعة الموجودة في يمين اللوحة وهو يرفع يده إلى حاجبه في دهشة؟ أم هو الشخص المتأمل الذي يراقب من الهامش في أقصى يسار اللوحة؟ على الأرجح هو الشخص الأول، ولكن الغموض هو الغالب: الأب غير واضح، لقد تم دمجه في الما-حول. ربما يتجنب المرء التفسير التحليلي النفسي لهذا الشيء، ولكنه رمز يتكرر بدرجة لا تسمح بتجاهله- ليوناردو دائماً ما يفصل يوسف عن العائلة المقدسة. إنّه مفقود في لوحة عذراء الصخور( وهي بحسب ما تواتر تسجل واقعة حدثت أثناء الهرب من مصر، وعليه فيجب أن تشمله). وهو غير موجود في نسخ عديدة من لوحة العذراء والطفل مع القديسة حنّا، حيث أنَّ الشخص الثالث في العائلة ليس والد الطفل بل جدته. ولا يتطلب الأمر أن يصبح الشخص فرويدياً ليشعر بوجود تيارات سيكولوجية عميقة تتحرك هنا.

في بدايات عام 2001 أعلن الأوفيزي عن نيته لتنظيف وإعادة ترميم لوحة التبجيل. وقد أثار هذا الشيء احتجاجاً فورياً بقيادة عميد مناهضي إعادة الترميم، البروفيسر جيمس بيك من جامعة كولومبيا بنيويورك.[[298]](#endnote-268) لقد كانت اللوحة غاية في الرقة، وظلالها ودلالاتها فائقة التعقيد، والصدأ المترسب عليها يستعصي على محاولات الترميم. وعندما تحدثت حول هذا الأمر إلى انطونيو ناتالي، مدير قسم فنون عصر النهضة بالأوفيزي، استخدم الكلمة المفضلة لدى التجمع الموالي للترميم-"الوضوح:"Legibility"". لقد تحدث ببلاغة حول اللوحة باعتبارها "قصيدة مدفونة". " إن كنت تدرس بترارك، فهل تستطيع قراءة بضع كلمات هنا وبضع كلمات هناك؟ لا. إنّه الشيء ذاته في ما يخص اللوحة- أنت تود أن تستطيع مشاهدة كل جزء منها".

وليس هنالك من شك في أنّ حالة اللوحة سيئة. فسطح اللون مغطىٍ ب"جلد" متسخ من الملمعات الحديثة: مخاليط ثقيلة من الصمغ، والزيت والراتنج. وفي المناطق الداكنة من اللوحة شكلت هذه المخاليط ترسبات بنية سميكة. كما أنّها قد تعرضت أيضاً إلى التبييض أو imbianchimento نتيجة لعملية التأكسد: فتلك الشبيكات الدقيقة التي تملس السطح- تأثير الزجاج المكسور. ولكن معارضي الترميم يشككون بفكرة الوضوح، إذ يعتبرونها رغبة "لتوضيح" شيء ما عمد الفنان إلى الإبقاء عليه غامضاً "في حالة لوحة التبجيل على الأقل". فالترميمات الحالية- يقال- إنّها قوادة للذوق العصري المحب للإضاءة والرقة- بالنسبة للتصوير الضوئي أو الأنواع الإلكترونية من الوضوح. إذن فالترميم قرار تجاري تتخذه المعارض: مسألة تسويق وصيانة بالقدر نفسه. " المسألة الحقيقية فلسفية،" يقول البروفيسور بيك. " هل نحن نريد عصرنة لوحات القدماء؟ تنظيف اللوحة يشبه عملية شد بشرة الوجه لشخص في السبعين من عمره."

القسم الفني بالأوفيزي مكان غير قابل للوصف على الجهة المقابلة للمعرض من الشارع. وفي غرفة صغيرة في الطابق الثاني، تم وضع ثلاثة حوامل حتى تشكل معاً طاولة كبيرة، إنّها التبجيل، لوحة ليوناردو. الغرفة صغيرة وقد صفّ على أرضيتها البلاط الأبيض، وهنالك ورقة ذات لون كريمي على النوافذ، إنّها حواجب للضوء وهي مفيدة لحفظ اللوحات بأفضل حال.

وهنالك منفضة غبار من الريش وحقيبة لحمل المشتريات معلَّقتان على خطّاف. بينما رائحة المواد الكيميائية المنتشرة تذكر المرء بمعمل طبي أو مسرح عمليات بيطري. ويستثار تصوير الطب للوحات كمريض عظيم ومُسنٍّ بشكل متكرر من قبل المرممين. والوضع لا يخلو من حميمية بأي حال من الأحوال: لقد جردت اللوحة من جلالها في المعرض، ووضعت أفقياً في انتظار العملية الجراحية. يجوس حولها المرمم الشهير الفيو ديل سيرا، يأخذ قياساتها- هذه هي الأسابيع الأولى من العملية، وقد توقفت بسبب الجدل المثار. ديل سيرا بيستويّ مكتنز الجسم في بدايات ستينياته، بشعر أبيض مقصوص، وقميص قصير الكمّين. له نظرة فنان، وهو يحب أن يعتبر كذلك. وتشتمل قائمة ترميماته على أعمال لمارتيني، ودوكيو، وسيمابوي، وغيتو، ومانتينيا، وبيروجينو، ورافائيل، وتيشيان. ومن ضمن مشروعاته الأولى نجد لوحة بوتشيللي ميلاد فينوس، ولوحة ليوناردو البشارة. إنّه غير مبالٍ بالجدل المثار حول الموضوع: فقد منحه الوقت للتعرف على اللوحة بشكل أفضل على أقل تقدير. " كل ترميم"، يقول:" هو عمل تفسيري. ليس هنالك قوانين عالمية أو تلقائية يمكن تطبيقها على جميع الحالات. تحتاج للحساسية، والاحترام، والمعرفة- لتطرح الأسئلة على نفسك باستمرار: فهذا هو ما يلزم."[[299]](#endnote-269)

ونحن ننظر إلى اللوحة من كل الجهات، ننحني عليها وننظر من تحتها إلى ظهرها. وقد تشكلت اللوحة من عشرة ألواح أو لوحات رأسية، ملتصقة بعضها ببعض بواسطة الصمغ؛ وقد تمت إضافة مادة لاصقة لتثبيت اللوحة لاحقاً، ربما في القرن السابع عشر. وللوحات عرض موحدٍ ومتساوٍ (حوالي 9 بوصات عرضاً) ولكن هنالك واحدة أضيق محصورة في الطرف الأيسر، ويفترض أنّ المقصود منها زيادة حجم العمل الذي تم التكليف به. ويشير ديل سيرا إلى مشكلة التحدّب، أو التقوّس في وسط الألواح، وهو الشيء الذي يشكّل تهديداً بتشقق سطح الطلاء. وينبع هذا في جزء منه من الإبلاء العادي للزمن والرطوبة، بيد أنّه من ناحية أخرى يعكس اختيار ليوناردو للخشب منذ خمسمائة عام مضت. يشرح ديل سيرا بالرسومات البيانية أهمية الخشب الأصلي. وعند صناعة الألواح، يتم قطع جزء من جذع الشجرة رأسياً- وفي هذه الحالة شجرة الحور الأبيض الطيّع بالإيطالية gattice . ويكون القطع أقرب إلى المركز، شعاعياً، وهو الأفضل، لأنَّ حلقات الشجرة تتسم باتزان تناظرها، والقطع الخارجي، أو الطرفي، ليس مستحسناً. قام ديل سيرا مؤخراً بترميم لوحة البشارة، ولوحة معمودية المسيح ليست بالغريبة عليه: والألواح الفعلية في كلتيهما بحال ممتازة. وقد رسمت تلك اللوحات بين جنبات ورشة فيروكيو: استخدمت فيهما مواد عالية الجودة. ولأنّ لوحة التبجيل هي عمل مستقل، تم تنفيذه عندما كان يشتري الحبوب والنبيذ اقتراضاً من مخدميه- فقد استخدم ليوناردو القطع الأبخس ثمناً. ويضيف ديل سيرا، وقد أنذره سيمابوي، معلم غيتو، والذي استخدم "قطعاً رقيقة جداً من الخشب، من النوع الذي قد يلقي به النجار"- باختصار، البقايا.

يتعامل ديل سيرا مع اللوحة باسترخاء ودون تكلف: فهو لم يتكيء بمرفقه عليها تماماً بينما نتحدث ولكن المرء يشعر أنّه قد يفعل ذلك. لقد بلل قطعة من الصوف-القطني وقام بتلميع مساحة صغيرة من اللوحة: فانبثق من الظلام بغتة رأسا الثور والأتان المرسومان بشكل باهت في الرسومات التمهيدية على الجانب الأيمن من اللوحة تكاد العين تخطئهما.

ستزداد قصة الترميم تعقيداً في الشهور القادمة. في أواخر 2001 قرر الأوفيزي القيام بفحص تقني للوحة من قبل خبير تشخيص الفنون موريزو سيراسيني. وبعد أشهر من التحليل المضني رمى سيراشيني بالقنبلة: الطبقة البنية المحمرة التي تعلو الطلاء والتي تُرى في عدد من أجزاء لوحة التبجيل لم تكن بريشة ليوناردو. والدليل يكمن في التحليل الميكرسكوبي للأجزاء العرضية من عينات الطلاء الصغيرة- ذلك البعد الغامض في دقة الميكرون سمكاً من سطح الطلاء. وتقريباً في جميع الأجزاء العرضية التي أخذها، وجد أنَّ الطقة العليا من الطلاء البني قد نفذت إلى الطبقة الدنيا، والتي كانت سابقاً أحادية اللون. ولدى وضع اللون عليها، كانت هنالك شقوق وخدوش إلى عمق يسمح بدخول الطلاء البني الرطب إليها. يقول سيراشيني وهذا هو لبّ المسألة- إنَّ هذا التشقق ربما حدث فقط في فترة محددة من الزمن، ربما من خمسين إلى مائة سنة. وعليه فإنَّ الطبقة العليا قد وضعت بعد وفاة ليوناردو، بريشة فنان مجهول متبعاً تعاليم رواد زمانه في ما يخص كيفية تحسين حالة لوحة ما.

وقد تمت معارضة تفسير سيراشيني للدليل مذاك، ولكن في وجه هذا البعد الجديد من الجدل، فإنَّ مشروع الترميم قد تم تجميده بكل هدوء وحكمة، وأصبحت لوحة التبجيل الآن معلقة مرة أخرى في قاعة ليوناردو بالأوفيزي، بكامل ما عليها من غبار وغموض بينما يستمر الجدل حولها.

هذه التحفة غير المكتملة لليوناردو أثناء السنوات التي قضاها بفلورنسا، تقدم لنا نظرة عميقة ولكنها مراوغة لذهنيته، وسلوكه في العمل، وتناوله لعدد من مواضيع الرمزية المسيحية وتصوير الإرث الفلورنسي، وحسه الفائق للعادة بالديناميكية والتدفق التدويمي. ولكنّها تحمل خبراً آخرَ لنا، لأنّ في أقصى يمين اللوحة يقف رجل شاب طويل في عباءة طويلة وهو يكاد يكون صورة شخصية لليوناردو في عمر يقارب التاسعة والعشرين. (اللوحة1).

وموضوع التصوير الشخصي في عصر النهضة هو موضوع شائك، لأنَّ الدليل البصري في كثير من الأحيان يكون سيّاراً، ولكننا نعرف أنَّ الفنانين الإيطاليين من القرن الرابع عشر دائماً ما يضمِنون لوحاتٍ شخصية في اللوحات الجماعية، وأنّ ذلك التقليد يظهر الفنان ناظراً للخارج من اللوحة، محدداً نفسه كوسيط بين المشهد التخيلي الذي خلقه والعالم الواقعي للمتفرج. وفي بعض الحالات كانت الصورة الشخصية معينة مثلما في معالجة الغوتسولي للمجوس، حيث يحدد الفنان الوجه الناظر خارج الحشد من خلال رسم اسمه على قبعته. وعادة ما يصنع المرء استنتاجات أو يستمع لاستنتاجات معاصرة. فالصور الشخصية المحفورة على الخشب للفنان التي تزين النسخة الثانية من حيوات فازاري (من نقش فنان الحفر على الخشب الألماني كريستوفر كوريولانو وفقاً لتعليمات فازاري) كانت مؤشراً مفيداً. على سبيل المثال كان واضحاً من قطعة الحفر على الخشب لماساتشو أنَّ فازاري اعتبر الوجه المائل للتجهم في لوحته مال الإتاوة – وهي واحدة من جصيات ماساتشو بكنيسة برانكاشي- هو ليس سوى صورة شخصية. وهذا الأمر مقبول بشكل عام، لكن فازاري لم يك يوماً محصّناً من الخداع: لقد قام بمحاكاة صورة لسيمابوي على شخصية في لوحة اندريه دا فلورنسا الكنيسة المنتصرة في كنيسة القديسة ماريا نوفيلا، ولكن الشخصية موضع السؤال ترتدي شارة فارس الرباط وهو في الغالب إنجليزياً زائراً.[[300]](#endnote-270)

وقد كان أول معتادي رسم الصور الشخصية هو فرا فيليبو ليبي، والذي يواجهنا من الحشود في لوحة المذبح الباربادوري (كانت سابقاً في سان سبيريتو والآن في اللوفر). وقد تم التكليف بها في 1437، ويبين هذا العمل ليبي في بدايات ثلاثينياته؛ حيث يكبر تدريجياً في لوحة تتويج العذراء (الأوفيزي)، والمكتملة في عام 1447، وفي شهادة القديس ستيفن في كاتدرائية براتو، والتي نفذت خمسينيات القرن الخامس عشر. وفي جميع هذه الأعمال يظهر كراهب داكن السحنة مستدير الوجه ذي أذنين بارزتين بشكل مضحك. وقد أصبحت هاتان الأذنان رمزاً إلى حد ما وعلامة مميزة له. فهما يظهران بشكل بارز في الرأس المنحوت على قبره في كاتدرائية سبوليتو. وقد أضيف هذا في حوالي 1490 بعد عشرين عاماً من وفاة ليبي، ولكن كانت أذناه الكبيرتان عصيتين على النسيان.

اندريه مانتينيا رسام آخر من منتصف القرن، كان عمله يعج بالصور الشخصية. فوجهه الممتليء ذو النظرة القلقة أحادي اللون، يُرى في واحدة من أبواق أعمدة غرف العرسان في لوحة غرفة نوم العروسين(غرفة نوم الزفاف) في قلعة الغونزاغا في مانتوا. وهي تعبر عن حس حاذق لرسام مسجون في حلمه الخاص. فالرجل الشاب الذي يطل من الظلام في لوحته عرض المعبد (برلين) هي الأخرى لوحة شخصية. واللوحة ترتبط بزواجه في 1454 بنيكولوسيا بيلليني، أخت الرسام الفينيشي جيوفاني بيلليني. (ونسخة بيلليني الخاصة من لوحة العرض تكاد تكون متطابقة في تكوينها، ما عدا أنّه قد أصبح فيها شخصان ينظران من جهة اليمين، أحدما هو مانتنيا مرة أخرى والآخر هو بيلليني. وقد كانت نيكولوسيا نفسها هي المثال المستخدم لرسم مادونا في كلا اللوحتين على الأرجح.) ومرة أخرى كانت لهذه الصور سمة موحدة- منحنى الفم المتجه إلى الأسفل- مرة أخرى يتم عكس هذا الشيء في صورة شخصية محفورة على الخشب لمانتينيا في حيوات فازاري.[[301]](#endnote-271)

وبحلول بداية ثمانينات القرن الخامس عشر، وعندما كان ليوناردو يعمل على لوحة التبجيل، كان رسم الصورة الشخصية هذا قد أصبح تقليداً. ملامح بيروغينو غير المحببة من صف من الوجوه في لوحته الجصّية القديس بطرس يتسلم المفاتيح، والتي تم التعرف عليها من خلال مقارنة مع صورة شخصية مؤكدة، تعود للعام 1500 في كلية الصيرفة. وهو بالتأكيد الشخص الوسيم، صاحب الوجه ذو العينين القاتمتين لدومينيكو غيرلاندايو الناظر إلى الخارج من عدد كبير من لوحاته الجصّية.

وهذا التضمين للفنان هو في جزء منه تصريحٌ واثقٌ بالهوية الشخصية، ووضع فعلي: فهو يضمن نفسه فقط كما هو يقوم بتضمين ملامح "المانح" أو من قام بالتكليف بالعمل. وفي هذا العمل "التأملي"، وضعية النظر خارجاً يقوم الفنان بتنفيذ دور ما أسماه ليون باتيستا البيرتي بالمعلِّق أو commentator. ويصف البرتي هذه الشخصية باعتبارها مكونّاً ضرورياً لنوع من اللوحات يطلق عليه اسم asoria – قصة أو تأريخ- والذي يعني بالضرورة لوحة لمشهد أو حلقة ذات عدد من الشخصيات. " ينبغي أن يكون في القصة شخص ينبهنا ويعلمنا بما يحدث، أو يوميء إلينا بيده لننظر."[[302]](#endnote-272) والتصاوير المحتشدة للتبجيل ليست سوى مثال تقليدي للوحة كقصة، ونقل لمشهد أو قصة درامية أصيلة الطراز. فالرجل الشاب في نهاية الحشد في لوحة التبجيل لليوناردو يؤدي دور المعلّق بالضبط كما حدده البرتي، وهو يشغل الموقع ذاته الذي يشغله الرجل الشاب الذي يتجه إلى الخارج في لوحة التبجيل لبوتيشيلي (اللوحة 86)، والذي هو الآخر يعتقد أنّه لوحة شخصية. وربما عرف ليوناردو هذا العمل بالتأكيد، وأكمل قبل بضع سنوات لصالح كنيسة سانتا ماريا نوفيلا.



أهي صور لليوناردو صغيراً؟ في أعلى اليسار تفصيلة من لوحة داؤود لفيروكيو، 1466، وأعلى اليمين قطعة من "مطوية فيورافانتي" 1478، أما أسفل اليسار فدراسة لمعلّق لوحة التبجيل 1481، وأسفل اليمين فنان يستخدم جهاز المنظور 1478-1480.

المقارنات البصرية على ما يبدو تدعم الرأي القائل بأنّ هذا هو ليوناردو على طرف اللوحة. فهنالك أوجه شبه مع وجه داؤود لفيروكيو، ومع وجه الرجل الشاب في مطوية فيورافانتي، ومع وجه الفنان الشاب الذي ينظر من خلال جهاز المنظور. وأيضاً من خلال الدراسات بالقلم والحبر والخاصة بلوحة التبجيل في اللوفر فهنالك رجل شاب طويل القامة طويل الشعر لا يتفق مع أي شكل في اللوحة الفعلية، ولكن لفتته توحي بأنّه ربما كان دراسة مبكرة للمعلِّق، كما يعتقد أيضاً أنّه صورة شخصية.

مسحة بصوف قطني رطب في معمل الترميم بالأوفيزي، والرجل الشاب الوسيم صاحب الوجه الواسع الذي يحدق لوقت قصير. ماهو مزاجه؟ إنّه يشيح بعيداً عن الشخصيات المركزية للأم والطفل لكنَّ يده اليمنى تبدو كما لو أنّها تمتد إلى خلفه تدعونا للنظر إليهم. إنّه المعلِّق: مستقلٌ، هاديء، هامشي، مثير للتساؤل وربما متهكمٌ أيضاً. إنّه يجلب إلينا هذا المشهد المهم ولكنه ليس جزءاً منه.

الرحيل

ينظر الرجل خارجاً وبعيداً، وراء الإطار الذي يحتويه ويعيقه. وفي وقت ما بعد سبتمبر 1481- تأريخ آخر إشارة له في شهادات حسابات سان دوناتو- غادر ليوناردو فلورنسا إلى ميلانو، وربما بدون عودة (بحسب علمنا) لأكثر من ثمانية عشرة سنة، لكنْ هذا الشيء لم يدر بخلده لدى مغادرته، وعليه فلا نستطيع الجزم بأنّه كان يغادر بلا رجعة أو كنوع من التحدي- يدير ظهره لمسقط رأسه، ووالده، ومهنته المتوقفة وغير المعروفة- أو ما إذا كان ذاهباً لقضاء إجازة قصيرة بكل بساطة: رحلة نحو الشمال، متذوقاً شيئاً جديداً.

وكما ذكرت آنفاً، فإنَّ ظرف مغادرة ليوناردو إلى ميلانو الأكثر مفاجأة هو أنّه ذهب إلى هناك بصفته موسيقياً. وكما ذُكر أيضاً، فهنالك تضارب في الشهادات الأولى عما إذا كان قد "أرسل" من قبل ليورينزو دي ميديتشي أم أنّه تلقى "دعوة" من لودوفيكو سفورزا. وخلف هذه العقدة الصغيرة يختبيء سؤال كبير: على أي مزاج غادر ليوناردو فلورنسا؟ هل أُبتعث كسفير ثقافي، شخص كان مقدراً كمثال للموهبة والعبقرية الفلورنسية؟ أم هل سافر تحت سحابة، بإحساس الفشل والإحباط- فلوحاته لم تكتمل، ونمط حياته مثير للجدل، وسمعته مزيج من العبقرية والشقاء؟ هذا ليس في الحقيقة سؤال اختيار: فالمزاجان كلاهما واردان. كان ليوناردو مستعداً للرحيل، ولورينزو أيضاً كان مستعداً لتركه يغادر. القلق والنفعية- دافعان اثنان قويان يندمجان هنا في حلم واحد عجيب: كمان وصندوق صوتي فضي على شكل جمجمة حصان.

تأريخ رحيل ليوناردو على وجه الدقة ليس بمعلوم. ولكن آخر سجلاته في فلورنسا (تسليم "النبيذ الأرجواني" ذاك من كروم سان دوناتو) مؤرخ في 25 أبريل 1483. ويقول المجهول الجادّي أنه كان في الثلاثين من عمره عندما رحل: فإن أخذنا هذا الأمر بحرفية، فتأريخ مغادرته سيكون في وقتٍ ما بعد 15 أبريل 1482.

وهنالك احتمال مثير للاهتمام هو أنَّ ليوناردو ذهب ضمن حاشية بيرناردو روشيلاي وبيير فرانسسكو دا سان مينياتو، اللذيْن كانا قد أُرسلا إلى ميلانو كمبعوثيْن فلورنسيين في بدايات 1482.[[303]](#endnote-273) وبالتأكيد لم تكن هنالك صعوبة في ربط ليوناردو بالأفلاطوني الأنيق بيرناردو روشيلاي الدارس ذي الشعبية الواسعة، وراعي توماسو ماسيني، والذي يحتمل أنّه هو من كلّف ليوناردو برسم لوحة القديس جيروم.

وهو الآن في أواخر ثلاثينياته. لقد كان واحداً من أغنى الرجال في المدينة، وصهر لورينزو دي ميديتشي، وسوف يظل في ميلانو لأربع سنوات، في السنتين الأخيريتين منها يعمل كسفير فلورنسي مقيم. وربما جرت الإشارة إلى علاقة ليوناردو بروشيلاي وزميله المنتدب إلى ميلانو بيير فرانسيكو دا سان مينياتو في إحدى السونيتات التي كتبها بيرناردو بيلينشيوني الشاعر الثرثار.

وقد كان عنوانها "S a Madonna Lucretia essendo l'auctore a Fiesole"- وهي في عبارة أخرى تعني- أغنية كتبت في فيزولي ومعنونة إلى لوكريزيا تورنابوني والدة لورينزو دي ميديتشي. وهي تشير إلى "السيد بيرناردو" وبييرو اللذيْن يرجح أنّهما معروفان كروشيلاي وسان مينياتو وهي تشتمل على السطور التالية:

A Fiesole con Piero e Leonardo

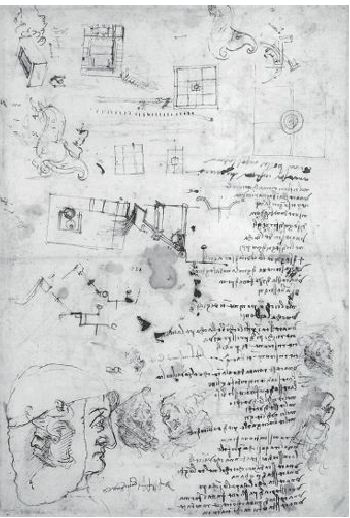
E fanno insieme una conclusion

[في فيزولي ليوناردو مع بيرو، ووصلا لاتفاق معاً]

بيرناردو وبيير فرانسسكو، كانا قد عُينا مندوبين في 10 ديسمبر 1481، وغادرا فلورنسا إلى ميلانو في 7 فبراير 1482. وهذا ربما يعطينا فكرة عن تأريخ مغادرة ليوناردو.

قبل أن يغادر بفترة قصيرة، كتب ليوناردو تلك القائمة لأعماله الفلورنسية والتي كثيراً ما اقتبستها. هنالك اللوحات، والرسومات، والنماذج التي أخذها معه إلى ميلانو: حقيبته. إنها تشتمل على لوحتين للسيدة " العذراء"، واحدة منهما هي على الأرجح مادونا بينوا، و"شخصيات معينة من لوحة القديس جيروم"، ورسم شخصية لأتالانتي ميغليوروتي "رافعاً وجهه"، "وبعض معدات السفن"، وبعض "الأجهزة المائية"، و"الكثير من الزهور المرسومة من الطبيعة"، و"عدد كبير من تصاميم العقد" أو التصاميم الفينشية. وهذه يمكن التعرف إليها في أعمال ليوناردو المعروفة في أواخر سبعينيات القرن الخامس عشر، بيد أنّ هذه الوثيقة هي الأخرى محزنة، إذ لم يعد بالإمكان التعرف على كثير من تلك الأشياء المذكورة والاحتمال الأرجح أنّها قد ضاعت. فهنالك "8 سان سيباستيان"، أو "رأس الغجري"، أو "رأس الدوق" (ربما -ولأسباب ستتكشف قريباً- كان الرأس لدوق ميلانو الراحل فرانسسكو سفورزا)؟ وفي بعض الحالات لا يكون الوصف مقروءاً حتى- وهنالك رسومات "4 disegni della tavola da santo angiolo" رسومات تم تنفيذها من أجل لوحة يظهر فيها ملاك مقدس، أو لوحة في كنيسة القديس أنجيلو؟ وهل لذاك الغرض صنعت "componimenti d'angioli" ["تركيبة الملائكة" أم "الزوايا"؟ ولعه بالشعر بادٍ بالفعل- خمسة عناصر منفصلة تصنّف اللوحات بمرجعية الشعر (رأس في رسم جانبي يتسم بجمال الشعر"، وجه كامل بشعر مجعّد"، "رأس فتاةٍ بجدائل تلم بعثرتها عقدة"، إلخ.) وهنالك لوحة ضمن الأعمال الفنية يظهر فيها العقيق الأبيض- وهو حجر كريم من نوع الكوارتز الذي يعدُّ من العقيق والعقيق الأحمر من أفضل أنواعه المعروفة.

والصفحة التي تظهر عليها القائمة تحمل بعض المفاجآت الأخرى. فالبند الأول فيها (أو أول ما تشير إليه المدونات الحديثة على أنّه العنصر الأول)- "رأسٌ، وجه كامل، لشابٍ بشعر رأسٍ جميل". كانت المدخلة الأولى مكتوبة بيد شخص آخر غير ليوناردو، وربما في وقت مختلف. إنّها مقلوبة بالنسبة لبقية القائمة، وهي مكتوبة من اليسار إلى اليمين. والخط يتطابق تقريباً مع الذي كتبت به الأبيات اللاتينية حول المدفع المسمى الغيبيلينا، والسونيتة المطموسة التي تبدأ بعبارة "Leonardo mio"- وهو بعبارة أخرى خط الشاعر البيستويّ أنطونيو كامّيلّي. وفي الركن السفلي من الصفحة رسم كاريكاتوريّ غير متقن، صورة لرجل شاب كئيب الملامح بشعر طويل وسلاح ناري من نوع البيريتا. وأتساءل عما إذا كانت هذه هي آخر صورة لليوناردو في فلورنسا-'Lionardo mio...perche tanto penato?' "ليوناردو يا صاحبي، لم أنت معذّبٌ" ربما كان هذا الرسم بخط يد البيستويزي نفسه، أو ربما بخط زورواسترو، والذي كانت جدران معمله في روما "تعجّ بالوجوه العجيبة".



قائمة أعمال ليوناردو، مؤرخة في 1482 على صفحة كثيرة الخربشات من مخطوطة أتلانتكس.

فإن كانت قائمة الأعمال وثيقة بأثر رجعي، فإنّ "رسالة طلب العمل" المعنونة إلى لودوفيكو سفورزا تبدو خطوة متقدمة جداً وعلى درجة من الطموح بالنسبة لمستقبل ليوناردو في ميلانو. وربما كتبت في فلورنسا، وأُعدت لتقديمها لودوفيكو في أقرب سانحة. وتتميز النسخة الناجية من الرسالة بخطٍ طباعي يدوي جميل، وربما كتبت بيد ناسخ محترف، بيد أنّ وجود بعض التغييرات والإدراجات الطفيفة يعني أنّها لم تكن النسخة النهائية.[[304]](#endnote-274) إنّها إعلامٌ متقن بالمهارات التي يحوزها ليوناردو ويستطيع تكريسها للخدمة، في أسلوب تعبيري يتميز بثقة شديدة، لكنْ المفاجيء بالأمر أنّ الهندسة العسكرية كانت من بين تلك المهارات بشكل عام، والتي لم يكن معروفاً عنه التخصص أو الخبرة بها حتى تلك اللحظة. وهذا الدور الجديد الذي يحلم به بينما يعدُّ العدة لمغادرة فلورنسا: مهندس لدوق ميلانو.

**ويبدأ رسالته متخيّراً من الألفاظ جميلها:**

سيدي الأعظم

لقد رأيت بعين فاحصة واختبرت اختراعات جميع من يعدّون أنفسهم صناعاً وخبراء في عتاد الحرب، وقد خلصت إلى أنَّ آلاتهم من حيث التصميم أو التشغيل لا تختلف كثيراً ولا قليلاً عن الآلات المستخدمة بشكل عام. وعليه فإنني أتقدم بكل ثقة-ودون أية نية سيئة- لوضع مهاراتي في خدمة معاليكم، وأنّ أبوح لسيادتكم بأسراري، وسأقوم بعرض كل هذه الأشياء بكل سرور، في أي وقت ترونه مناسباً لكم.

**ثم يتبع ذلك بقائمة مرّقمة تبين "الأجهزة" التي سيقدم أسرارها للودوفيكو- قطعة إعلانية للعتاد العسكري:**

1. لدي طرق لصنع قناطر قوية وخفيفة جداً، يسهل نقلها، وهي مفيدة سواءً في حالة مطاردة الأعداء أو غزوهم، وأخرى أكثر صلابة لا يمكن تحطيمها بالنار ولا بالضرب.
2. في وقت الحصار أعرف كيفية إخراج المياه من الخنادق، وصنع جميع أنواع القناطر، والطرق السرية، والسلالم، والأجهزة الأخرى المناسبة لمثل هذا النوع من العمليات.
3. إن لم يكن بالإمكان تدمير المكان المحاصر بالمدفعية، بسبب ارتفاع جوانبه أو قوة موقعه، فلديَّ الطرق الكفيلة بتدمير أية قلعة أو حصن حتى وإن كان مبنياً على جلمود صخر.
4. ولديَّ أنواع معينة من المدافع سهلة الحمل للغاية، تقذف بحجارة صغيرة، كما لو أنّها عاصفة ثلجية، والدخان المتصاعد منها سوف يملأ قلب العدو رعباً، وتكبدهم الخسائر وتشيع فيهم البلبلة.
5. لديَّ أساليب لصنع أنفاق تحت الأرض دون إصدار صوت، وممرات هواء سرية لتهوية أي مكان يُرغب في أن يصل الهواء إليه، وحتى إن لزم الأمر أن يمر من تحت الخنادق أو الأنهار.
6. سوف أصنع عربات مصفحة، لا يمكن تدميرها على الإطلاق، والتي سوف تخترق صفوف العدو بعتادها، لا قبل لأي فرقة من الجنود من بها، ولا طاقة لأي عسكر بتحملها، وربما يتبعها المشاة، وهم في أمن من الأذى ودون حاجة للدخول في مواجهة مع العدو.
7. عند الحاجة سأقوم بصنع مدفع وقذيفة مدفعية وعتاد خفيف، وسأراعي في صنعها الجمال و الفائدة، بشكل يختلف كثيراً عما يشيع استخدامه من الآت.
8. عندما يغدو استخدام المدفعية غير مجدٍ، سأضع المقاليع، والمجانيق، ومسامير الكالتروب[[305]](#endnote-275).[[306]](#footnote-31)
9. في حال المعارك البحرية لديَّ عدة أنواع من الآلات عالية الفعالية للهجوم والدفاع، وسفن بمقدورها مقاومة هجوم المدفعية الثقيلة والبارود واللهب.

باختصار، لقد خلص إلى " أستطيع ابتكار أنواع غير متناهية للآلات لأغراض الهجوم والدفاع." والسؤال الذي يطرح نفسه باستمرار، وسرعان ما سيتبادر إلى ذهن لودوفيكو سفورزا، هو: أيستطيع؟ إنّه جائز- فلليوناردو مهارات هندسية أساسية، فهو يتمتع بسرعة التعلم، وقد كان يعمل بمعية الخبير بالمعادن توماسو ماسيني- ولكنْ ليس هنالك من دليل على أنّ أيّ من هذه الماكينات موجود سوى على الورق.[[307]](#endnote-276) والوثيقة لا تخلو من خيال علمي حول الأمر، كما لو أنّ خياله كان يسبقه. إنّه قلب الحالم متعدد المواهب الذي سيضع النقاط على الحروف لاحقاً.

وفي نهاية الخطاب يتذكر ليوناردو أنّه فنان أيضاً- وفي التلوين أستطيع فعل كل شيء يمكن فعله"- ويضيف في النهاية عرض معين للودوفيكو -والذي يعتقد البعض بأنّه هو الدافع الحقيقي لرحلته لميلانو:" وسوف أكون قادراً على بدء العمل على الحصان البرونزي الذي سوف يكون المجد الخالد والشرف الباقي لذكرى الأمير والدك السعيدة ودار سفورزا الشهيرة." هنا يرد ذكر تمثال الفارس العظيم فرانسسكو سفورزا لأول مرة، وهو الذي سيشغل ليوناردو- عبثاً، لسنوات قادمات. وفي 1480 ذهب معلمه السابق فيروكيو إلى البندقية لينشيء عملاً مماثلاً: تمثال الفارس لكوندوتيرو بارتولوميو كوليوني. وأخبار تكليف سفورزا كانت تتردد في أرجاء فلورنسا لبضع سنين: وقد أنتج مرسم بولايولو بالفعل بعض التصميمات.[[308]](#endnote-277) وقد كانت هذه الصروح عظيمة، وباهظة، وأعمال عامة إلى حد كبير: فليوناردو عظيم الفكر.

فهو يلف هذه الوثائق بعناية، وبطبيعته المتكتمة تلك: مخزوناً من الماضي، وإعلاناً للمستقبل، فتوضع داخل حقيبة السفر أو غرارة السرج، بجانب الرسومات واللوحات نصف المكتملة، وأشكال الطين، والعقيق البراق، والقيثار الفضي في قرابه.

الجزء الرابع

الآفاق الجديدة 1480-1490

…Seggendo in piuma

In fama non sivien, ne sotto coltre,

Sanza la qual chi sua vita consuma

Cota vestigio in terra di se lascia

Qual fummo in aere ed in acqua la schiuma

[لن يجلب لك الفراش الوثير الشهرة، ولا النوم تحت اللحاف، ومن يقضي حياته دون أن يحقق الشهرة لا يترك على الأرض أي شيء منه سوى دخانٍ في الهواء أو زبد على الماء.]

السطور من الجحيم لدانتي منسوخة بخط يد ليوناردو،

ويندسور صفحة 12349

**ميلانو**

قدَّر ليوناردو مسافة الرحلة من فلورنسا إلى ميلانو بمائة وثمانين ميلاً- ولطالما استخدم وحدة الميل الأقدم من النظام المتري في حسابات المسافة.[[309]](#endnote-278) بينما يبين أطلس طريق حديث المسافة على أنّها 188 ميلاً. وعند وضع بعض دلائل الرحلات المعاصرة في الاعتبار نجد أن رحلة يوم واحد في المتوسط على ظهر الخيول كانت تتراوح ما بين 20 إلى 30 ميلا (مقسمة إلى مرحلتين أو ثلاث خلال اليوم، إن كنت تستخدم خيل البريد)، وعليه فربما كنا نتحدث عن رحلة اسبوع تقريباً. وأقرب المسارات احتمالاً يقع شمالاً عبر جبال الألب إلى بولونيا، الطريق الذي يسير بمحازاة الطريق السريع A1 المعروف اليوم، ثم عبر الروافد الدنيا لوادي بو، إلى مدينة مودينا الصغيرة، وهي جزء من مقاطعة إيستي.

ومودينا بالنسبة للدارس الشغوف لمخطوطات ليوناردو تحمل إشارة واحدة: إنها موضوع لإحدى نكات ليوناردو البذيئة. هنالك بعض الصغائر مبعثرة في المفكرات، ولكن هذه بالذات كانت صريحة في تناولها. إنّها نكتة، أو على الأرجح تعليقاً متهكماً، حول رسم دخول عالٍ فرضته السلطات المودينية:

كان على رجل يقصد مدينة مودينا أن يدفع ضريبة تبلغ 5 قطع نقدية ليدخل المدينة. فأصدر جلبة وصخباً مما لفت أنظار المنتظرين دورهم والذين تساءلوا عن السبب وراء دهشته الشديدة. فأجابهم ماسو " بالطبع، أنا مندهش لاكتشاف أن رجل كامل يستطيع الدخول إلى هنا مقابل خمس قطع نقدية فقط بينما يتعين علي دفع 10 دوكات ذهبية في فلورنسا مقابل إيلاج ذكري فقط، وهنا أستطيع إدخال ذكري وخصيتي وبقية أعضاء جسمي مقابل مبلغ تافه. ليحفظ الله هذه المدينة الفاضلة ويحميها وجميع من يحكمها!"[[310]](#endnote-279)

وترجمتي مقاربة في البذاءة للنص الأصلي- عليه فاستخدمت مفردة "ذكر" كترجمة لكلمة "cazzo"، و "خصيتين" كترجمة لكلمة "coglioni". والإشارة هنا بالطبع للدفع مقابل مضاجعة مومس فلورنسية. وذكر الاسم ماسو (توم) في منتصف القصة ربما كان من قبيل مجاراة تقليد من نوع "صدق من قال"، وربما يشير إلى أن هذه الجزئية من المزاح اللاذع صدرت عن شخص معروف بالنسبة لليوناردو، أو وصلت إلى أسماعه. وربما قالها توماسو ماسيني نفسه، والمعروف أيضاً بزورواسترو في يوم ما في أوائل عام 1482 بينا كانا في طريقهما عبر مودينا في الطريق إلى ميلانو.

وواصلا الترحال عبر منخفضات بو- ريجو إميليا، وبارما، وبياسينزا، وأخيراً ميلانو، التي تبرز أبراجها من سهل لومبارد الشتوي. وقد أطلق الرومان على المدينة اسم ميديولانوم (أي المدينة التي في وسط السهل). وقد حرَّف اللومبارديون الغزاة الاسم إلى مايلاند، ومنها إلى ميلانو. لقد كانت بلدة في مفترق الطرق لم تفتأ تنمو وتتطور: لم يكن موقعها استراتيجياً، ولا صحياً ولا حتى قريباً على نحو يمكن الاستفادة منه إلى أيٍّ من الأنهار- البو، الآدا، والتيشينو- والتي تربط أجزاء السهل ببعضها. يصبح المناخ في الشتاء رطباً ومطيراً، وعليه يمكن للمرء تخيل وصول ليوناردو: كل شيء مخضب بذلك النور الضوء الشمالي الخافت الذي سوف يتسرح إلى لوحاته.

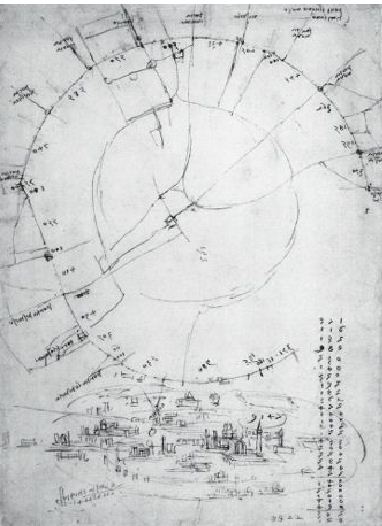
كانت ميلانو في عام 1482 مدينة ما زالت تتشكل. وكثافتها السكانية حوالي 80,000 تفوق فلورنسا كثافة إلى حدٍ ما، بيد أنَّ المدينة تفتقر إلى البنى السياسية والتجارية التي اعطت فلورنسا هويتها المتماسكة. كانت ميلانو مدينة إقطاعية من الطراز القديم، تمسك بزمامها أسرة حاكمة والتي كانت قوتها بدنية وعسكرية أكثر منها شرعية. كان آل سفورزا من النبلاء المحدثين. وقد كان الجيل الأسبق، 1450، والد لودوفيكو، فرانسسكو سفورزا قد خلف حكام المدينة السابقين، آل فيسكونتي، وأعلن نفسه دوقاً على ميلانو. ويعود اسم الاسرة إلى جد لودوفيكو فقط، وهو مزارع تحول إلى مرتزقة، موزو أتيندولو، والذي اختار سفورزا ليصبح اسمه الحربي (مقتبس من كلمة sforzare أي يجبر او يقسر). أما المؤرخون الرومانسيون مثل جول ميشليه، فإنّ آل سفورزا كانوا "ابطال الصبر والجلد الذي بنوا أنفسهم من الصفر"، ولكن بالنسبة لمعاصريهم فمدّعي الدوقية هؤلاء كانو "عساكر أجلاف".[[311]](#endnote-280) وكان هذا في مصلحة الفنان ليوناردو دافنشي الذي اصبح متجولاً الآن، إذ أنّ المغرور لم يك سوى راعٍ جائع على الدوام. المباهاة والاستعراض كانا لازمتين لسفورزا: وعوضاً عن الحسب والنسب. كانت المدينة بالفعل قد وجدت نصيباً من بريق الثقافة الشمالية، مشبّعاً بالأزياء البرغندية والتقنية الألمانية. وقد لمس ليوناردو هذا القبس منذ عشر سنوات خلت عندما أبهر موكب سفورزا مواطني فلورنسا وأثار روعهم.

مشهد ميلانو القرون الوسطى- ميلانو التي عرفها ليوناردو في ثمانينيات القرن الخامس عشر- ما زالت موجودة على الخرائط الحديثة، القطع غير التام لأطلال أسوار المدينة التي يمكن تتبعها على طول سلسلة من الطرق الواسعة التي ضمتها اليوم شبكة الطرق الدائرية الداخلية للمدينة. وقد بنيت الأسوار الأصلية في أواخر القرن الثاني عشر، عقب تدمير المدينة على يد الإمبراطور الروماني المقدس فردريك الأول، المشهور ببارباروسا، أو ذو اللحية الحمراء- ويجب ألا يخلط بينها وبين الحلقة الخارجية من الأسوار المحصنة، التي ما تزال بعض أجزائها موجودة حتى الآن (على سبيل المثال بوابة فينيسيا المحصنة في الطرف العلوي من الحدائق العامة). وقد كانت هذه الأسوار الأخيرة قد بنيت من قبل الإسبانيين في منتصف القرن السادس عشر، ولم تكن موجودة في عهد ليوناردو. ولقد كان محيط الأسوار في العصور الوسطى يربو قليلا على الأميال الثلاثة- مثلها مثل أسوار لوكا الموجودة حالية- وعليه فإنّ من الممكن اجتيازها مشياً في ثلاثة أرباع الساعة أو نحوها. آخذين في الاعتبار أن كثافة مدينة لوكا السكانية الآن أقل من 10,000 نسمة، ويرى المرء كيف كانت ميلانو القرن الرابع عشر تكتظ بسكانها الذين يبلغ تعدادهم ثمانين آلفاً. وقد تخللت الأسوار عشر بوابات. تم تحديد ثمان منها في إحدى خرائط المدينة الكروكية الأولية التي تضمنتها مخطوطة اتلانتكس، ودونها منظر للمدينة من الغرب مأخوذ بزاوية عين الطائر الخاطفة، يُبين القلعة، والكاتدرائية وبرج سان غوتاردو المدبب الشامخ.[[312]](#endnote-281)

وقد وصل من الجنوب الوفد الفلورنسي المكون من روشيلاي وسان مينياتو- برفقة ليوناردو دا فينشي وتوماسو ماسيني، واتالانتي ميغليوروتي الذين يفترض أنّهم من حاشية الملك- وربما دخلوا على الأرجح من الميناء الروماني. والذي قد حفرت على مقدمته الرومانية نقوش شرسة للقديس امبروسي وهو يخرج الآريين من ميلانو بسوطٍ في يده"، و "رجل بتنين" (يعتقد أنّه رسم شخصي لبارباروسا). أسماء بنائي القرن الثاني عشر الذين حفروا النقوش موقعة على الحجر: جيراردي، وانسيلمو.[[313]](#endnote-282)

ويتواصل الزحف نحو المدينة، مروراً بمجمع الكاتدرائية القوطي، سوف يصل الوفد إلى الجزء الأكبر من حرم القلعة السفورزية التي تهيمن على الجناح الشمالي من المدينة. والتي كانت تعرف سابقاً بقلعة سان جيوفو، وقد تمت توسعتها وتحصينها على يد شقيق لودوفيكو غالياتزو ماريا في أواخر ستينيات القرن الخامس عشر، ناقلاً مركز الثقل السياسي بعيداً عن قلعة فيسكونتي المجاورة للكاتدرائية. وقد وصفها شخص فلورنسي غير معروف رآها في 1480، قبل ليوناردو بعامين، بأنّها " قلعة جميلة وغاية في القوة محاطة بالخنادق، وهي تتمدد على مساحة نصف ميل مربع أو أكثر، وبها حديقة مسوّرة يبلغ محيطة ثلاثة أميال تقريباً".[[314]](#endnote-283)

وتبدو القلعة من الخارج كحصن قاتم ذو أسوار من الحجارة الحمراء الداكنة. وتدلف إلى الفناء الخارجي الواسع الضخم من خلال برج المدخل العالي الكبير، من تصميم المهندس المعماري الفلورنسي فيلاريتي- يبدو أن للحجم أهميته لدى آل سفورزا- ومن ثم إلى الشمال حيث الفناء الداخلي الذي تفصله الخنادق: على اليمين المحكمة الدوقية، والتي كانت تستخدم لأغراض القضاء، وعلى اليسار ساحة القلعة [كورتيلي ديلا روكشيتا] حيث توجد مخادع الدوق الخاصة- وهو حرم داخلي، مطوق بالأسوار والحرّاس. الأروقة الأنيقة التي أضافها لودوفيكو لم تقلل من الشعور بالمكان على أنّه مقاطعة مفروض عليها حراسة شديدة في عهد يبرر لجنون الارتياب.



خارطة كروكية لميلانو بيد ليوناردو تعود لعام 1508

وليوناردو لدى وصوله لم يكن يعرف كم من سني حياته سوف يمضي في هذه القلعة المحكمة، إذ أن علاقته بلودوفيكو السخي ذي المزاج المتقلب في مد وجزر. لقد ترك بصمته بشكل ضعيف في الجدران والأسقف المزدانة في قاعة المجلس في الركن الشمالي الشرقي من القلعة. كان ذلك بشكل ضعيف بسبب عملية الترميم التي نفذت قبل مائة عام والتي تضمنت شيئاً غير قليل من إعادة التلوين- وإنك لتدرك ذلك وانت داخل الغرفة، ولكن لحسن الحظ كانت المرة الأولى التي نظرت فيها إليها من الخارج، حول ظهر القلعة، حيث الجدران تغص بشجيرات اللبلاب، والغربان المقنَّعة تفرخ مثيرة شيئاً من الجلبة في فتحات التهوية، ومن خلال نافذة في الطابق العلوي يمكنك أن تدرك لمحة من ذلك الكوخ الريفي ذي الشجيرات المتشابكة الفروع والذي قام ليوناردو برسمه هنا في 1498، و الذي يتواطأ الآن مع الغربان ليذكرنا بصلف السلطة السياسية في وجه الطبيعة، " سيدة السادة جميعهم".



لودوفيكو سفورزا بريشة فنان لومباردي غير معروف، من لوحة لتزيين المذبح تعود لمطلع تسعينيات القرن الخامس عشر.

وقد وجد الفلورنسيون لدى وصولهم إلى ميلانو في بداية أو نهاية النصف الأخير من شهر فبراير عام 1482 المدينة تعد لمشهد "الكرنفال الامبروسي" وهو احتفال يجمع ما بين كرنفال ما قبل الصوم وصيام يوم القديس امبروسي أو امبروجو، القديس شفيع المدينة وحاميها، في 23 فبراير. وهذا هو سياق يجوز معه قبول دخول ليوناردو الموسيقي إلى مجتمع القلعة الميلانية، كما أورده الأنونيمو وفصّله فازاري: " كان ليوناردو قد تلقى دعوة للذهاب إلى ميلانو من الدوق، والذي كان من أعظم محبي موسيقى القيثارة. ... ولقد تفوق على جميع الموسيقيين الذين احتشدوا في مكانٍ واحد للعزف." وربما كنا قادرين على تصور نوع ما من المنافسة أو المسابقة- concorso- كجزء من فعاليات كرنفال القلعة. والمكان المرجح لهذا قد يكون مساكن الدولة في المحكمة الدوقية. فليوناردو يشير في ملاحظة لاحقة إلى مناسبة مشابهة: " تاديو، ابن نيكولايو ديل توركو، كان في التاسعة من عمره في ليلة عيد القديس ميكائيل من عام 1497÷ فقد ذهب في ذلك اليوم إلى ميلانو، وعزف على العود، وقد فاز بتنصنيفه ضمن أفضل العازفين في إيطاليا."[[315]](#endnote-284)



خارطة لميلانو منقوشة بيد جوزيف هوفناغيل، تعود لعام 1572

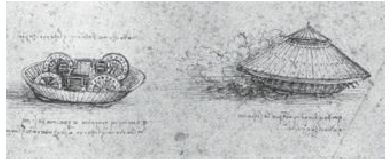
عليه فباعتباره مؤنس، دلف ليوناردو إلى عالم لودوفيكو سفورزا، وإل مورو، الرجل القوي (بيد أنّه لم يكن بعد دوق ميلانو كما يذكر فازاري). وقد كان هذا على الأرجح أول لقاء لهما، ولكن ليوناردو تحديداً كان قد رآه قبل عشرة أعوام في فلورنسا، عندما اصطحب لودوفيكو أخاه غالياتسو ماريا في تلك الزيارة الرسمية الباذخة. ولقد كانا ندّين: لودوفيكو- الابن الرابع الشرعي لفرانسسكو سفورزا- وقد ولد في فيجيفانو في بداية عام 1452. واللقب إل مورو، " آل مور"، يمثل في جزء له تورية لواحد من الأسماء التي اعطيت له، مورو، وفي الجزء الآخر بسبب سحنته الداكنة. ولقد استخدم رأس مور على بزّة عسكرية؛ مرسوم على صندوق زفاف مطلي، ويظهر في الرسم على ظهر حصان يقوده بربري يحمل رمحاً وفأساً. ومن شعاره أيضاً في هذا العالم المجنون بالتوريات، كانت هنالك شجرة توت، (وهي الأخرى مورو)، في إشارة لإنتاج الحرير الميلاني الذي كان يروّج له بكل حماس. وعندما أُغتيل جالياتسو ماريا في 1476 تحرك لودوفيكو بسرعة لعزل الدوقة الأرملة بونا القادمة من سافوي، والدوق الشرعي، جيان غالياتسو ذي السنوات العشر. وكان يقوم مقام الدوق بصفته وصياً في كل شيء عدا الاسم. ولكنّه كان قاسٍ وطموح وبخيل بالطبع، ولكنه كان أيضاً واقعي وذكي (على الأقل إلى أن بدأ ضعفه أمام التنجيم والعرافة يخرج أفضل ما فيه)، واصبح حريصاً بصدق على أن ينهض بميلانو.

وفي كثير من الصور الشخصية النمطية له، كلها بتشكيل جانبي، كان يبدو قوي البنية بديناً، وعريض الذقن. والرسم الذي يصوّره في بالا سفورزيسكا أو مذبح سفورزا ( في بريرا غالاري حالياً) هو دراسة للثقة بالنفس. وربما كان يدندن لنفسه بمقطع أغنية دعائية شعبية:

ثمة إله واحد في السماء

وفي الآرض مورٌ واحد لا سواه

وفي 6 مارس بعث بيرناردو روشيلاي بتقرير إلى لورينزو دي ميديتشي. لقد ناقش مع لودوفيكو "مشروع وتصميم القلعة في كازالماجيوري."، ولقد أعرب لودوفيكو عن موافقته. ربما لوجود ليوناردو ضمن حاشية روشيلاي أيضاً صلة بمشروع تحصين البو. فهو هنا كجزء مما يعرف الآن بعملية "التعاون التقني" بين فلورنسا وميلانو، وكذلك لما يمتلك من مهارات كصانع وعازف على آلات موسيقية مبتدعة.



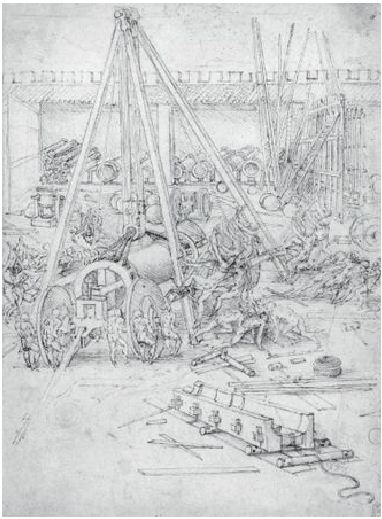
مركبة ليوناردو المصفحة رسم من حوالي 1487-1488

ولبرهة قصيرة كان ليوناردو نفسه بدعة. فقد سحرت موسيقاه أذن آل مور، وبدا تخصصه الهندسي مفيداً. وربما كان من التسرع أن يقدم خطاب التعارف الشهير ذاك، أو النشرة التي جلبها معه إلى لودوفيكو، بقائمته المغرية من العتاد العسكري- المدافع، والعربات المصفحة، وآلات الحصار، وناقلات الأنفاق، والقناطر المتحركة- والتي كان "يعرف كيف" يقوم بصنعها. وهنالك رسومات تم تنفيذها في ميلانو وهي تبين بعض من هذه الآلات، عليه مثلا فقد كان لودوفيكو مهتمًا. أما المدفع المحمول أو المدفع الذي "يطلق أحجاراً صغيرة كما لو أنّه عاصفة ثلجية"، موجود في رسم من

حوالي عام 1484 ضمن مجموعة ويندسر، وعلى ظهر الصفحة رسوم تمهيدية لبلدة محصنة تتعرض لهجومٍ مدفعي. والعربة المصفحة ترى في الرسم الموجود في المتحف البريطاني تعود لعام 1487-1488، وقد تم تناولها بالشرح في مذكرة تعود للتأريخ نفسه في مخطوطة باريس (ب)، والتي تفيد بأن مثل هذه المركبات " تحل محل الأفيال"- " إنّها ملاحظة عفى عليها الزمن بشكل غريب." يقول مارتن كيمب في ابتكارات المشروعات العسكرية العملية هذه يمتزج السابق العتيق باللامعقولية الخيالية في سلاسة بالغة."[[316]](#endnote-285)

وربما كانت غواية الأسلحة في الرسالة، والتي تم تنفيذها في رسومات لاحقة، ذات طابع سيكولوجي وعملي في الوقت ذاته. إنّها مؤشر على الطموح، وغرور ونقاط ضعف طاغية من القرن الرابع عشر، إنّه خطاب السلطة المطلقة. ويترجم رسم المسبك أو فناء المدفعية الرائع، وأجساد العمال العراة يتضاءلون أمام روافع عملاقة وعربات مدفعية مستخدمين قوتهم البدنية معنى الدراما التكنولوجيا والروعة التي هي الأخرى تحل في هذه الوعود - وهنا يقفز إلى الذهن فيلم ميتروبوليس لفرتز لانغ:

في وقت السلم اعتقد أني استطيع أن أحقق كامل الرضا، مثلي مثل أي رجل آخر، في مجال المعمار، وتصميم المباني العامة والخاصة على حدٍ سواء، وفي توجيه المياه من مكان إلى آخر. كما أنني اتعهد بالنحت على الرخام، أو البرونز أو الطين، وفي مجال الرسم أستطيع فعل كل شيء يمكن فعله، مثلي مثل أي رجل آخر كائناً من كان.



مسرح حرب: رسم درامي لمسبك ذخائر ميلاني

وإنّا لنجد من الغريب أن ليوناردو الرسام، والنحات والمعماري يجيء في مرتبة متأخرة عن ليوناردو صانع السفن الحربية، والمدافع والقذائف المدفعية. ولكن كان هذا هو ترتيبه هو للوضع: مفهوم أولويات ميلانو السفورزية، وربما أيضاً- كما يقول فازاري باستمرار- مفهوم خاطيء لمواهبه الخاصة.

**مغتربون وفنانون**

كانت اللومباردي أرضاً أجنبيةً: وكان كل شيء مختلفاً. المناخ، المناظر، نمط الحياة، اللغة- لكنة متأثرة بالألمانية، ثقيلة على الزائرين، كان اسم جيوفاني فيها ينطق زوان، وجورجو كان زورو- وهو أمر لا يخلو من الجدّة والغرابة.

لم تكفِ السهرة الموسيقية ولا الوعود العسكرية للإشارة إلى انجراف ليوناردو بشدة نحو حياة البلاط الميلاني. فقد أصبح أكثر غربة مما مضى، وتعاظم إحساسه بالانتماء، وكذلك كان في مربع البداية من جديد. وهذه التجربة باعثة على العزلة من جهة، ومعززة للثقة من جهة أخرى: فهو نادراً ما يظهر في السجلات الميلانية دون أن تلحق به نسبته: "الفلورنسيّ". لقد أصبح فلورنسياً بشكل لم يسبق له تجربته، ولم يعشه حتى قبل أن يغادر فلورنسا.

كما كان هنالك وجود فلورنسي قوي في ميلانو، وهو الوسط الذي اختاره ليوناردو في شهوره الأولى هنا. كان الجناح التجاري للنفوذ الفلورنسي حاضراً في النظام الجمركي لبنك ميديتشي. وقد كان مبناه الرئيسي قصراً كبيراً يقوم محله الآن في بوتسي، وكان هبة من والد لودوفيكو لكوزيمو دي ميديتشي، وهاأنت تدلف عبر قوس كورنثي مزين بالنقوش المحفورة، مُزجت فيه الرموز التوسكانية واللومباردية على نحو دبلوماسي. لقد كان مكانَ اجتماعٍ بقدر ماهو مكتب محتسب- نوع من القنصليات معنيّ بالفلورنسيين العابرين. وقد كان وكلاء ميديتشي الرئيسيون في ميلانو هم عائلة البورتيناري، وبالتحديد هم مَنْ جاء ليوناردو للتعرف عليهم. ففي مذكرة تعود لأوائل تسعينيات القرن الخامس عشر، كان يذكِّر نفسه بأنْ: " يسأل بينيديتو بورتيناري عن كيفية سير الناس على الجليد في الفلانديرز".[[317]](#endnote-286)

وكان الرحالة المخضرم والكاتب والدبلوماسي بينيديتو داي من الفلورنسيين المشهورين الذين كانوا يعيشون في ميلانو في عام 1482 في أواسط الستينيات من العمر في ذلك الوقت. وكانت أول زياراته للمدينة في أواخر أربعينيات القرن الخامس عشر، وآنذاك –بحسب تعبيره " أخذه فرانسسكو سفورزا الحامل سيفه بيده." لقد عرف آل بورتيناري أيضاً، وفي 1476 سافر إلى فرنسا وهولندا باعتباره وكيلاً لهما. ( الروابط المهنية ذاتها التي يفترض أنّها تؤكد معرفة بينيديتو بورتيناري للمتزلجين الفلمنكيين.) وربما كان ليوناردو قد قابل داي بالفعل في فلورنسا، حيث كان صديقاً للعالم توسكانيللي والشاعر لويجي بولشي. وقد خاطبه الأخير بقصيدة قصيرة، " In Principio era buio, e buio fia" ( " في البداية كان الظلام، وكذلك سيكون على الدوام"- في محاكاة لسفر التكوين لا تخلو من تهكم وسخرية، تسببت له في شيء من سوء السمعة.

Haitu veduto, Benedetto Dei,

Come sel beccon questi gabbadei

Che dicon ginocchion l'ave Maria!

Tu riderai in capo della via

Che tu vedrai le squadre de' Romei…

[ أرأيت بينيديتو داي، كم هم أغبياء أولئك المنافقون الذين يجثون على ركبهم ويدمدمون بصلاة السلام عليك يا مريم! إنكم لتضحكون بأعلى صوت، إن رأيتم جحافل الحجاج تيمم شطر روما...].

وقد شجب الفيلسوف فيشنو إساءات بولشي هذه التي "اقترفها في حق الرب". وكان كل هذا في 1476، في وقت كان ليوناردو يرسم فيه لوحة جينفرا، بدلالاتها الفيشنوية. بولشي وداي – مثل أنطونيو كاميللي- يمثلان مزاجاً أكثر تهكمية وحِدَّة والذي يبدو أنّه كان في انسجام وتآلف مع مزاج ليوناردو. وكان داي بين عامي 1480 و 1487 مستقراً في ميلانو إلى حدٍ ما، في خدمة لودوفيكو سفورزا. وقد كان في ذاك الوقت في أوج عهده كدبلوماسي ومراسل: الرجل الذي يعرف كل شخص وكل شيء، " la tromba della verita" ("بوق الحقيقة"). لقد قام بجمع ونشر الأخبار من خلال شبكة من المراسلين مروراً بأسرته وأصدقائه في فلورنسا، الذين شجعهم للكتابة إليه بشكل أسبوعي، وانتهاءً بالعائلات النافذة الغونزاغا، الإيزتي، والبينتيفوغلو.[[318]](#endnote-287)

وقد عرف ليوناردو-بوجه خاص- هذا الفلورنسي الاجتماعي المشغول الذي كان في مكانه المناسب تماماً رغم أنّه لم يكن يتلقَّى راتباً مجزياً باعتباره مستشاراً سياسياً لآل مور. (يتحدث داي بمرارة حول اضطراره "لتحدي الطاعون" حتى يتسنى له الحصول على "بقشيشه" من لودوفيكو.) وربما كان يستمع باهتمام إلى حكايات داي، حول أسفاره في تركيا واليونان، والبلقان وشمال أفريقية: لم يكن ثمة من يعطيك- مثل داي- شهادة مباشرة حول الحياة في تمبكتو. وهذا الاهتمام بادٍ في نصٍّ عجيب لليوناردو، نوع من المحاكاة الهزلية لتسجيل رحلة ما أو نشرة تبدأ بالعبارة " عزيزي بينيديتو داي". وهي مؤرخة في 1487، وهذا حوالي وقت رحيل داي عن ميلانو، وطبيعتها الخيالية الواضحة تشير إلى عنصر المحاكاة الساخرة- وقد عرف عن داي سرده للحكايا الطويلة. وقصته حول العمالقة ربما استحضار لملحمة مورغانتي الكبرى لكاتبها صديق داي القديم لويجي بولشي، ومن المعروف أنَّ ليوناردو اقتنى نسخة من هذا الكتاب.[[319]](#endnote-288)

وكان هنالك فلورنسيٌّ آخر في خدمة آل مور هو بيرو دي فيسبوتشي، الذي زجّ به في السجن عقب مؤامرة باتسي، حيث اتهم بمساعدة المتآمرين على الهرب، بيد أنّ السبب على الأرجح هو أنّه كان عدواً قديماً لجوليانو دي ميديتشي. وقد نشب العداء من مغازلة جوليانو لسيمونيتا كاتاني، التي كانت زوجة لماتيو ابن بيرو. وفي عام 1480 كان فيسبوتشي قد " استعاد كل حقوقه"، ولكنه اختار كرامة النفي. وقد رحب به لودوفيكو، وعينّه عضواً في مجلس الدوقية، ولكنه قُتِل في 1485 في مناوشة في بلدة الاسكندرية المجاورة.

وقد شكل الرجال من الصيارفة، والدبلوماسيين، والمنفيين، دائرةً داخليةً من النفوذ الفلورنسي في مجلس آل مور، وربما كان منهم معارف ذوو فائدة بالنسبة لليوناردو. وكذلك كان بارتولوميو كالكو، وهو فلورنسي وباحث إغريقي متميز كان لودوفيكو قد عينه أميناً له، كجزء من حملته "لتجريد الخطاب الميلاني من خشونة فيه". وفي العبارة ما فيها من إشارة للاستعلاء الفكري، وربما أظهر الحاشية الذين نشأوا في موطنهم استياءً تجاه الوجود الفلورنسي في ميلانو. وقد كان من المحميين الفلورنسيين لاحقاً، الثرثار المولع بالقيل والقال بيرناردو بيلينشيوني، والذي عرفه ليوناردو في فلورنسا، بيد أنّه – على الأرجح- لم يصل إلى ميلانو حتى عام 1485 تقريباً.

على المستوى الفني كانت ميلانو مزيجاً نخبوياً. فهي- كمدينة على مفترق الطرق- امتصت التأثيرات القادمة من الشمال- الألمان، والفرنسيين، والبورغنديين، والفلمنك- مثلهم مثل القادمين من المراكز الفنية المجاورة مثل البندقية وبادوفا. فقد كانت المدينة تعجّ بالبنائين والنحاتين الفرنسالمانيين، والذين ازدانت الكاتدرائية بأعمالهم المتأثرة بالطراز القوطي. وقد كان كبير المهندسين المسؤول عن أعمال الكاتدرائية في أوائل ثمانينيات القرن الخامس عشر هو الألماني جوهان نيكسيمبيرغر، من غراز. وقد أعاق هذا المزيج من التأثيرات تطور أسلوب محلي متميز، ولكن كان هنالك الكثير من الأعمال الفنية في عهد سفورزا الجديد الذي اتسم بالتباهي والطموح. وفي 1481 كانت أخوية الرسامين الميلانيين، مدرسة القديس لوقا، تضم نحو ستين عضواً. وقد كان أعظم الفنانين الذين يعملون في ميلانو في 1482 هو الآخر مهاجراً، بيد أنّه أتى من ريف ماركيه الأكثر وعورة الذي يقع إلى الشرق من جبال الأبينيني. وهو الفنان والمعماري دوناتو برامانتي. لقد أصبح صديقاً حميماً لليوناردو، و يشير إليه في المذكرة باسم "دونينو"، ويبدو أنّ هذه الصداقة قد تشكلت قبل زمن طويل. فقد ولد برامانتي بالقرب من أوربينو في 1444: فهو إذن أكبر من ليوناردو بثماني سنوات. وربما قابل في شبابه البرتي العظيم في ساحة فيديريكو دا مونتيفيلترو في أربينو. وقد عاش حياة رحالة كرسام قبل أن يستقر في ميلانو في سبعينيات القرن الخامس عشر. وفي عام 1480 كان يعمل على أول مشروعاته المعمارية، معبد سانتا ماريا. ولقد كان محترماً لدى شعراء المجلس الميلاني، وقد كتب هو نفسه أشعاراً ساخرة غاية في الحماس. ويصف فازاري برامانتي بأنّه شخص طيب ولطيف، ويذكر أيضاً شغفه بالعزف على آلة العود. كما أنّه قد صُوِّر في لوحة رافاييل الجصّية في مدرسة أثينا وبرسم بالطباشير وهو موجود الآن في متحف اللوفر: وهذه الصور الأحدث تُظهِره كرجل قوي مستدير الوجه ذي شعر أشعث خفيف.[[320]](#endnote-289)

ومن الفنانين المحليين البارزين في ذلك الوقت، نجد فيسينزو فوبّا المولود في بريشيا، والذي تأثر كثيراً بمانتينا وجيوفاني بلليني، والذي كانت إجادته لنوع معين من الإضاءة الفضية المتلألئة على ما يبدو، استباقاً للمؤثرات الضوئية الليوناردية، والفنانين الأصغر سناً مثل امبروغو دا فوزانو (عُرف أيضاً باسم إل بيرغوغنوني- "البوروغندي")، وبيرناردينو بوتينوني، وبيرناردو زينالي. ولكنْ الفنانون المحليون الذين برزوا في السنوات الأولى لإقامة ليوناردو بميلانو، كانوا هم عائلة دي بريديس، الذين تم التوثيق لاثنين منهم كزملاء أو شركاء له في بدايات عام 1483.

وقد كان مرسم آل دي بريديس أحد هموم العائلة المتزايدة: حيث كان يقوم عليه أربعة من الإخوة. الأكبر كريستوفورو (والموصوف في الوثائق بالأخرس [mutus]) وقد عمل بشكل رئيسي في الإضاءة[[321]](#footnote-32)، منتجاً منمنمات مدهشة التفاصيل على غرار المعلمين الفلمنكيين. وقد كانت علاقة ليوناردو على وجه التحديد- والتي استمرت لسنوات عديدة- مع أمبروجو الأخ الأصغر غير الشقيق لكريستوفورو، والمولود حوالي عام 1455. وقد بدأ العمل في مرسم كريستوفورو، حيث تعود أقدم أعماله الموثقة إلى العام 1472-1474، وهي أعمال زخرفة مضيئة بمنمنات في كتاب الساعات[[322]](#footnote-33) لصالح آل بوروميو. وقد عمل لاحقاً مع أخ آخر له، هو بيرناردينو، في دار صك العملة الميلانية. وبحلول عام 1482 كان قد بدأ في صنع بصمته كفنان متخصص في رسم الصور الشخصية، وفي ذلك العام قام دوق فيرارا بمنح 10 أذرع من قماش الساتان ل "زوان امبروسيو دي بريدي دا ميلانو رسام السيد لودوفيكو سفورزا". فقد كان إذن بالفعل رسام لودوفيكو في وقت وصول ليوناردو، وعلى الأرجح متخصص في رسم الصور الشخصية، الشيء الذي كان يبرع فيه ويتقنه.[[323]](#endnote-290) وسرعان ما عرف ليوناردو هذه العائلة النافذة من الفنانين، وفي العقد المبرم في أبريل 1483 والخاص بعذراء الصخور كان شريكاً لامبريغو وإيفانجليستا دي بيرديس. فقد كانت شراكة مفيدة للطرفين- ليوناردو هو الأكبر والأكثر تفوقاً على المستوى الفني، ولكن آل دي بريديس كانوا يملكون العلاقات والعملاء. وأُشير لليوناردو في العقد بالمعلِّم، بينما ظهر اسما إيفانجليستا وأمبريغو دون ألقاب. وقد بدا أنّه يسكن معهما أو بالقرب منهما على أية حال، لأنَّ الثلاثة كان لهم ذات العنوان: " أبرشية سان فينسينزو داخل براتو". وتقع كنيسة سان فينسينزو الرومانية القديمة خارج الامتداد الجنوبي الغربي للسور مباشرة، بالقرب من بوابة تيشنيزيه. والجزء المشار إليه ب"intus"- داخل السور- هو المنطقة التي يحدها ميدان المقاومة وسيرك تورشينو. هنا كان يقيم ليوناردو في الشهور الأولى من عام 1483، بحضور زرواسترو واتالانتي وورشة آل دي بريديس تحت تصرفه.

ميلانو

قدَّر ليوناردو مسافة الرحلة من فلورنسا إلى ميلانو بمائة وثمانين ميلاً- ولطالما استخدم وحدة الميل الأقدم من النظام المتري في حسابات المسافة.[[324]](#endnote-291) بينما يبين أطلس طريق حديث المسافة على أنّها 188 ميلاً. وعند وضع بعض دلائل الرحلات المعاصرة في الاعتبار نجد أن رحلة يوم واحد في المتوسط على ظهر الخيول كانت تتراوح ما بين 20 إلى 30 ميلا (مقسمة إلى مرحلتين أو ثلاث خلال اليوم، إن كنت تستخدم خيل البريد)، وعليه فربما كنا نتحدث عن رحلة اسبوع تقريباً. وأقرب المسارات احتمالاً يقع شمالاً عبر جبال الألب إلى بولونيا، الطريق الذي يسير بمحازاة الطريق السريع A1 المعروف اليوم، ثم عبر الروافد الدنيا لوادي بو، إلى مدينة مودينا الصغيرة، وهي جزء من مقاطعة إيستي.

ومودينا بالنسبة للدارس الشغوف لمخطوطات ليوناردو تحمل إشارة واحدة: إنها موضوع لإحدى نكات ليوناردو البذيئة. هنالك بعض الصغائر مبعثرة في المفكرات، ولكن هذه بالذات كانت صريحة في تناولها. إنّها نكتة، أو على الأرجح تعليقاً متهكماً، حول رسم دخول عالٍ فرضته السلطات المودينية:

كان على رجل يقصد مدينة مودينا أن يدفع ضريبة تبلغ 5 قطع نقدية ليدخل المدينة. فأصدر جلبة وصخباً مما لفت أنظار المنتظرين دورهم والذين تساءلوا عن السبب وراء دهشته الشديدة. فأجابهم ماسو " بالطبع، أنا مندهش لمعرفة أن رجل كامل يستطيع الدخول إلى هنا مقابل خمس قطع نقدية فقط بينما يتعين علي دفع 10 دوكات ذهبية في فلورنسا مقابل إيلاج ذكري فقط، وهنا أستطيع إدخال ذكري وخصيتي وبقية أعضاء جسمي مقابل مبلغ تافه. ليحفظ الله هذه المدينة الفاضلة ويحميها وجميع من يحكمها!"[[325]](#endnote-292)

وترجمتي مقاربة في البذاءة للنص الأصلي- عليه فاستخدمت مفردة "ذكر" كترجمة لكلمة "cazzo"، و "خصيتين" كترجمة لكلمة "coglioni". والإشارة هنا بالطبع للدفع مقابل مضاجعة مومس فلورنسية. وذكر الاسم ماسو (توم) في منتصف القصة ربما كان من قبيل مجاراة تقليد من نوع "صدق من قال"، وربما يشير إلى أن هذه الجزئية من المزاح اللاذع صدرت عن شخص معروف بالنسبة لليوناردو، أو وصلت إلى أسماعه. وربما قالها توماسو ماسيني نفسه، والمعروف أيضاً بزورواسترو في يوم ما في أوائل عام 1482 بينا كانا في طريقهما عبر مودينا في الطريق إلى ميلانو.

وواصلا الترحال عبر منخفضات بو- ريجو إميليا، وبارما، وبياسينزا، وأخيراً ميلانو، التي تبرز أبراجها من سهل لومبارد الشتوي. وقد أطلق الرومان على المدينة اسم ميديولانوم (أي المدينة التي في وسط السهل). وقد حرَّف اللومبارديون الغزاة الاسم إلى مايلاند، ومنها إلى ميلانو. لقد كانت بلدة في مفترق الطرق لم تفتأ تنمو وتتطور: لم يكن موقعها استراتيجياً، ولا صحياً ولا حتى قريباً على نحو يمكن الاستفادة منه إلى أيٍّ من الأنهار- البو، الآدا، والتيشينو- والتي تربط أجزاء السهل ببعضها. يصبح المناخ في الشتاء رطباً ومطيراً، وعليه يمكن للمرء تخيل وصول ليوناردو: كل شيء مخضب بذلك الضوء الشمالي الخافت الذي سوف يتسرب إلى لوحاته.

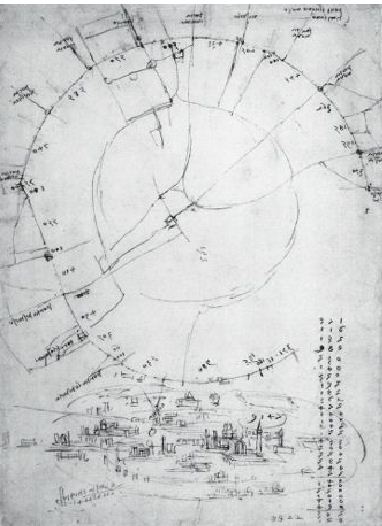
كانت ميلانو في عام 1482 مدينة ما زالت تتشكل. وكثافتها السكانية حوالي 80,000 تفوق فلورنسا كثافة إلى حدٍ ما، بيد أنَّ المدينة تفتقر إلى البنى السياسية والتجارية التي اعطت فلورنسا هويتها المتماسكة. كانت ميلانو مدينة إقطاعية من الطراز القديم، تمسك بزمامها أسرة حاكمة والتي كانت قوتها بدنية وعسكرية أكثر منها شرعية. كان آل سفورزا من النبلاء المحدثين. وقد كان الجيل الأسبق، 1450، والد لودوفيكو، فرانسسكو سفورزا قد خلف حكام المدينة السابقين، آل فيسكونتي، وأعلن نفسه دوقاً على ميلانو. ويعود اسم الاسرة إلى جد لودوفيكو فقط، وهو مزارع تحول إلى مرتزقة، موزو أتيندولو، والذي اختار سفورزا ليصبح اسمه الحربي (مقتبس من كلمة sforzare أي يجبر او يقسر). أما المؤرخون الرومانسيون مثل جول ميشله فقالوا أنّ:" آل سفورزا كانوا "ابطال الصبر والجلد الذين بنوا أنفسهم بأنفسهم"، ولكن بالنسبة لمعاصريهم ففقد كان مدعو الدوقية هؤلاء "عساكر أجلاف".[[326]](#endnote-293) وكان هذا في مصلحة الفنان ليوناردو دافنشي الذي اصبح متجولاً الآن، إذ أنّ الرائع لم يك سوى راعٍ جائع على الدوام. المباهاة والاستعراض كانا لازمتين لسفورزا: وعوضاً عن الحسب والنسب. كانت المدينة بالفعل قد وجدت نصيباً من بريق الثقافة الشمالية، مشبّعاً بالأزياء البرغندية والتقنية الألمانية. وقد لمس ليوناردو هذا القبس منذ عشر سنوات خلت عندما أبهر موكب سفورزا مواطني فلورنسا وأثار روعهم.

مشهد ميلانو القرون الوسطى- ميلانو التي عرفها ليوناردو في ثمانينيات القرن الخامس عشر- ما زالت موجودة على الخرائط الحديثة، القطع غير التام لأطلال أسوار المدينة التي يمكن تتبعها على طول سلسلة من الطرق الواسعة التي ضمتها اليوم شبكة الطرق الدائرية الداخلية للمدينة. وقد بنيت الأسوار الأصلية في أواخر القرن الثاني عشر، عقب تدمير المدينة على يد الإمبراطور الروماني المقدس فردريك الأول، المشهور ببارباروسا، أو ذو اللحية الحمراء- ويجب ألا يخلط بينها وبين الحلقة الخارجية من الأسوار المحصنة، التي ما تزال بعض أجزائها موجودة حتى الآن (على سبيل المثال بوابة فينيسيا المحصنة في الطرف العلوي من الحدائق العامة). وقد كانت هذه الأسوار الأخيرة قد بنيت من قبل الإسبانيين في منتصف القرن السادس عشر، ولم تكن موجودة في عهد ليوناردو. ولقد كان محيط الأسوار في العصور الوسطى يربو قليلا على الأميال الثلاثة- مثلها مثل أسوار لوكا الموجودة حالية- وعليه فإنّ من الممكن اجتيازها مشياً في ثلاثة أرباع الساعة أو نحوها. آخذين في الاعتبار أن كثافة مدينة لوكا السكانية الآن أقل من 10,000 نسمة، ويرى المرء كيف كانت ميلانو القرن الرابع عشر تكتظ بسكانها الذين يبلغ تعدادهم ثمانين آلفاً. وقد تخللت الأسوار عشر بوابات. تم تحديد ثمان منها في إحدى خرائط المدينة الكروكية الأولية التي اشتملت عليها مخطوطة اتلانتكس، ودونها منظر للمدينة من الغرب مأخوذ بزاوية عين الطائر الخاطفة، يُبين القلعة، والكاتدرائية وبرج سان غوتاردو المدبب الشامخ.[[327]](#endnote-294)

وقد وصل من الجنوب الوفد الفلورنسي المكون من روشيلاي وسان مينياتو- برفقة ليوناردو دا فينشي وتوماسو ماسيني، واتالانتي ميغليوروتي الذين يفترض أنّهم من حاشية الملك- وربما دخلوا على الأرجح من الميناء الروماني. والذي قد حفرت على مقدمته الرومانية نقوش شرسة للقديس امبروزيه وهو يخرج الآريين من ميلانو بسوطٍ في يده"، و "رجل بتنين" (يعتقد أنّه رسم شخصي لبارباروسا). أسماء بنائي القرن الثاني عشر الذين حفروا النقوش موقعة على الحجر: جيراردي، وانسيلمو.[[328]](#endnote-295)

ويتواصل الزحف نحو المدينة، مروراً بمجمع الكاتدرائية القوطي، سوف يصل الوفد إلى الجزء الأكبر من حرم القلعة السفورزية التي تهيمن على الجناح الشمالي من المدينة. والتي كانت تعرف سابقاً بقلعة سان جيوفو، وقد تمت توسعتها وتحصينها على يد شقيق لودوفيكو غالياتزو ماريا في أواخر ستينيات القرن الخامس عشر، ناقلاً مركز الثقل السياسي بعيداً عن قلعة فيسكونتي المجاورة للكاتدرائية. وقد وصفها شخص فلورنسي غير معروف رآها في 1480، قبل ليوناردو بعامين، بأنّها " قلعة جميلة وغاية في القوة محفوفة بالخنادق، وهي تتمدد على مساحة نصف ميل مربع أو أكثر، وبها حديقة مسوّرة يبلغ محيطها ثلاثة أميال تقريباً".[[329]](#endnote-296)

وتبدو القلعة من الخارج كحصن قاتم ذو أسوار من الحجارة الحمراء الداكنة. وتدلف إلى الفناء الخارجي الواسع الضخم من خلال برج المدخل العالي الكبير، من تصميم المهندس المعماري الفلورنسي فيلاريتي- يبدو أن للحجم أهميته لدى آل سفورزا- ومن ثم إلى الشمال حيث الفناء الداخلي الذي تفصله الخنادق: على اليمين المحكمة الدوقية، والتي كانت تستخدم لأغراض القضاء، وعلى اليسار ساحة القلعة [كورتيلي ديلا روكسيتا] حيث توجد مخادع الدوق الخاصة- وهو حرم داخلي، مطوق بالأسوار والحرّاس. الأروقة الأنيقة التي أضافها لودوفيكو لم تقلل من الشعور بالمكان على أنّه مقاطعة مفروض عليها حراسة شديدة في عهد يبرر لجنون الارتياب.



خارطة كروكية لميلانو بيد ليوناردو تعود لعام 1508

وليوناردو لدى وصوله لم يكن يعرف كم من سني حياته سوف يمضي في هذه القلعة المحكمة، إذ أن علاقته بلودوفيكو السخي ذي المزاج المتقلب في مد وجزر. لقد ترك بصمته بشكل ضعيف في الجدران والأسقف المزدانة في قاعة المجلس في الركن الشمالي الشرقي من القلعة. كان ذلك بشكل ضعيف بسبب عملية الترميم التي نفذت قبل مائة عام والتي تضمنت شيئاً غير قليل من إعادة التلوين- وإنك لتدرك ذلك وانت داخل الغرفة، ولكن لحسن الحظ كانت المرة الأولى التي نظرت فيها إليها من الخارج، حول ظهر القلعة، حيث الجدران تغص بشجيرات اللبلاب، والغربان المقنَّعة تفرخ مثيرة شيئاً من الجلبة في فتحات التهوية، ومن خلال نافذة في الطابق العلوي يمكنك أن تدرك لمحة من ذلك الكوخ الريفي ذي الشجيرات المتشابكة الفروع والذي قام ليوناردو برسمه هنا في 1498، و الذي يتواطأ الآن مع الغربان ليذكرنا بصلف السلطة السياسية في وجه الطبيعة، " سيدة السادة جميعهم".



لودوفيكو سفورزا بريشة فنان لومباردي غير معروف، من لوحة لتزيين المذبح تعود لمطلع تسعينيات القرن الخامس عشر.

وقد وجد الفلورنسيون لدى وصولهم إلى ميلانو في بداية أو نهاية النصف الأخير من شهر فبراير عام 1482 المدينة تعد لمشهد "الكرنفال الامبروسي" وهو احتفال يجمع ما بين كرنفال ما قبل الصوم وصيام يوم القديس امبروسي أو امبروجو، القديس شفيع المدينة وحاميها، في 23 فبراير. وهذا هو سياق يجوز معه قبول دخول ليوناردو الموسيقي إلى مجتمع القلعة الميلانية، كما أورده الجاديّ وفصّله فازاري: " كان ليوناردو قد تلقى دعوة للذهاب إلى ميلانو من الدوق، والذي كان من أعظم محبي موسيقى القيثارة. ... ولقد تفوق على جميع الموسيقيين الذين احتشدوا في مكانٍ واحد للعزف." وربما كنا قادرين على تصور نوع ما من المنافسة أو المسابقة- concorso- كجزء من فعاليات كرنفال القلعة. والمكان المرجح لهذا قد يكون مساكن الدولة في المحكمة الدوقية. فليوناردو يشير في ملاحظة لاحقة إلى مناسبة مشابهة: " تاديو، ابن نيكولايو ديل توركو، كان في التاسعة من عمره في ليلة عيد القديس ميكائيل من عام 1497، فقد ذهب في ذلك اليوم إلى ميلانو، وعزف على العود، و فاز بتنصنيفه ضمن أفضل العازفين في إيطاليا."[[330]](#endnote-297)



خارطة لميلانو منقوشة بيد جوزيف هوفناغيل، تعود لعام 1572

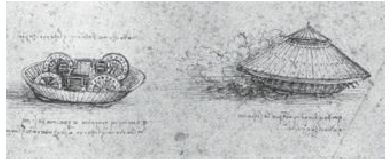
عليه فباعتباره مؤنس، دلف ليوناردو إلى عالم لودوفيكو سفورزا، وإل مورو، الرجل القوي (بيد أنّه لم يكن بعد دوق ميلانو كما يذكر فازاري). وقد كان هذا على الأرجح أول لقاء لهما، ولكن ليوناردو تحديداً كان قد رآه قبل عشرة أعوام في فلورنسا، عندما اصطحب لودوفيكو أخاه غالياتسو ماريا في تلك الزيارة الرسمية الباذخة. ولقد كانا ندّين: لودوفيكو- الابن الرابع الشرعي لفرانسسكو سفورزا- وقد ولد في فيجيفانو في بداية عام 1452. واللقب إل مورو، " آل مور"، يمثل في جزء له تورية لواحد من الأسماء التي اعطيت له، مورو، وفي الجزء الآخر بسبب سحنته الداكنة. ولقد استخدم رأس مور على بزّة عسكرية؛ مرسوم على صندوق زفاف مطلي، ويظهر في الرسم على ظهر حصان يقوده بربري يحمل رمحاً وفأساً. ومن شعاره أيضاً في هذا العالم المجنون بالتوريات، كانت هنالك شجرة توت، (وهي الأخرى مورو)، في إشارة لإنتاج الحرير الميلاني الذي كان يروّج له بكل حماس. وعندما أُغتيل جالياتسو ماريا في 1476 تحرك لودوفيكو بسرعة لعزل الدوقة الأرملة بونا القادمة من سافوي، والدوق الشرعي، جيان غالياتسو ذي السنوات العشر. وكان يقوم مقام الدوق بصفته وصياً في كل شيء عدا الاسم. ولكنّه كان قاسٍ وطموح وبخيل بالطبع، ولكنه كان أيضاً واقعي وذكي (على الأقل إلى أن بدأ ضعفه أمام التنجيم والعرافة يخرج أفضل ما فيه)، واصبح حريصاً بصدق على أن ينهض بميلانو.

وفي كثير من الصور الشخصية النمطية له، كلها بتشكيل جانبي، كان يبدو قوي البنية بديناً، وعريض الذقن. والرسم الذي يصوّره في بالا سفورزيسكا أو مذبح سفورزا ( في بريرا غالاري حالياً) هو دراسة للثقة بالنفس. وربما كان يدندن لنفسه بمقطع أغنية دعائية شعبية:

ثمة إله واحد في السماء

وفي الآرض مورٌ واحد لا سواه

وفي 6 مارس بعث بيرناردو روشيلاي بتقرير إلى لورينزو دي ميديتشي. لقد ناقش مع لودوفيكو "مشروع وتصميم القلعة في كازالماجيوري."، ولقد أعرب لودوفيكو عن موافقته. ربما لوجود ليوناردو ضمن حاشية روشيلاي أيضاً صلة بمشروع تحصين البو. فهو هنا كجزء مما يعرف الآن بعملية "التعاون التقني" بين فلورنسا وميلانو، وكذلك لما يمتلك من مهارات كصانع وعازف على آلات موسيقية مبتدعة.



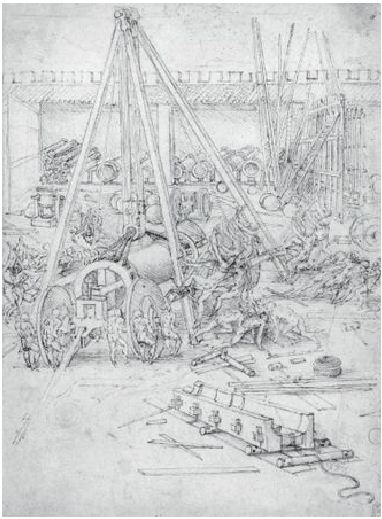
مركبة ليوناردو المصفحة رسم من حوالي 1487-1488

ولبرهة قصيرة كان ليوناردو نفسه بدعة. فقد سحرت موسيقاه أذن آل مور، وبدا تخصصه الهندسي مفيداً. وربما كان من التسرع أن يقدم خطاب التعارف الشهير ذاك، أو النشرة التي جلبها معه إلى لودوفيكو، بقائمته المغرية من العتاد العسكري- المدافع، والعربات المصفحة، وآلات الحصار، وناقلات الأنفاق، والقناطر المتحركة- والتي كان "يعرف كيف" يقوم بصنعها. وهنالك رسومات تم تنفيذها في ميلانو وهي تبين بعض من هذه الآلات، عليه مثلا فقد كان لودوفيكو مهتمًا. أما المدفع المحمول أو المدفع الذي "يطلق أحجاراً صغيرة كما لو أنّه عاصفة ثلجية"، موجود في رسم من

حوالي عام 1484 ضمن مجموعة ويندسر، وعلى ظهر الصفحة رسوم تمهيدية لبلدة محصنة تتعرض لهجومٍ مدفعي. والعربة المصفحة ترى في الرسم الموجود في المتحف البريطاني تعود لعام 1487-1488، وقد تم تناولها بالشرح في مذكرة تعود للتأريخ نفسه في مخطوطة باريس (ب)، والتي تفيد بأن مثل هذه المركبات " تحل محل الأفيال"- " إنّها ملاحظة عفى عليها الزمن بشكل غريب." يقول مارتن كيمب في ابتكارات المشروعات العسكرية العملية هذه يمتزج السابق العتيق باللامعقولية الخيالية في سلاسة بالغة."[[331]](#endnote-298)

وربما كانت غواية الأسلحة في الرسالة، والتي تم تنفيذها في رسومات لاحقة، ذات طابع سيكولوجي وعملي في الوقت ذاته. إنّها مؤشر على الطموح، وغرور ونقاط ضعف طاغية من القرن الرابع عشر، إنّه خطاب السلطة المطلقة. ويترجم رسم المسبك أو فناء المدفعية الرائع، وأجساد العمال العراة يتضاءلون أمام روافع عملاقة وعربات مدفعية مستخدمين قوتهم البدنية معنى الدراما التكنولوجيا والروعة التي هي الأخرى تحل في هذه الوعود - وهنا يقفز إلى الذهن فيلم ميتروبوليس لفرتز لانغ:

في وقت السلم اعتقد أني استطيع أن أحقق كامل الرضا، مثلي مثل أي رجل آخر، في مجال المعمار، وتصميم المباني العامة والخاصة على حدٍ سواء، وفي توجيه المياه من مكان إلى آخر. كما أنني اتعهد بالنحت على الرخام، أو البرونز أو الطين، وفي مجال الرسم أستطيع فعل كل شيء يمكن فعله، مثلي مثل أي رجل آخر كائناً من كان.



مسرح حرب: رسم درامي لمسبك ذخائر ميلاني

وإنّا لنجد من الغريب أن ليوناردو الرسام، والنحات والمعماري يجيء في مرتبة متأخرة عن ليوناردو صانع السفن الحربية، والمدافع والقذائف المدفعية. ولكن كان هذا هو ترتيبه هو للوضع: مفهوم أولويات ميلانو السفورزية، وربما أيضاً- كما يقول فازاري باستمرار- مفهوم خاطيء لمواهبه الخاصة.

**عذراء الصخور**

لقد كانت الثمرة الملموسة لعلاقة ليوناردو بالإخوة آل دي بريديس هي اللوحة الجميلة والغامضة المعروفة باسم عذراء الصخور، (Vergine delle Rocce) [اللوحة 11]. وجزءٌ من غُموضها يَكمُنُ في جوهرها - صعوبة المزاج، وغَسَقِيَّة الألوان، وتفرّد الرمزية- لكن اللوحة غامضة أيضاً على مستوىً تأريخي. فهي تتمتع بتوثيق مُكثَّف، ولكن ما ترويه الوثائق حكاية أكثر تعقيداً وتناقضاً. فاللوحة تتألف من نسختين متمايزتين، متشابهتين، ولكن هذا الشبه لا يرقى لمرتبة التطابق، وعلاقتهما على وجه الدقة موضع خلاف. فرأي المجمع يقول بأنّ نسخة اللوفر هي الأقدم، إذ يعود تأريخها إلى 1483-1485 للميلاد، وأنّها ليونارديّة محضة بالضرورة، بينما النسخة الموجودة في المعرض الوطني بلندن فهي التي رُسمت لاحقاً، بريشة أمبريغو دي بريديس وليوناردو، بيدَ أنّ مدى حداثة اللوحة يعتمد على تفسير المرء للوثائق.

البداية، على أية حال، تبدو أكثر وضوحاً. فقد تمَّ التكليف برسم اللوحة بناءً على عقد مؤرخ في 25 أبريل 1483م، وقد حُرِّر على يدِ كاتب عدلٍ يُدعى انطونيو دي كابيتاني.[[332]](#endnote-299) وقد اُستعيدت هذه الوثيقة من المحفوظات قبل قرن من الزمان، وهي أقدم السجلات التي توثِّق لوجود ليوناردو في ميلانو. فالعقد بين ليوناردو-" magister Leonardus de Vinciis florentinus' "- وإيفانجلستا وأمبريغو دي بريديس من جانب، وجماعة دينيَّة تُدعى أخوية الحَبَل بلا دنس من جانب آخر. والتكليف كان لصنع أنكونا (لوحة مذبح مُقوَّسة من الأعلى) لتزيين معبد الأخوية في كنيسة سان فرانسسكو الكبرى. وقد كان هذا العقد فخماً: تأسست كنيسة سان فرانسسكو الكبرى على يدِ آل فيسكونتي في بدايات القرن الرابع عشر، وكانت أكبر كنيسة في ميلانو بعد الكاتدرائية. (تَدَمَّرت في 1576، وتقوم في موقعها الآن ثكنات غاريبالدي).

وقد كانت الأخوية، بسبب جميع فِخَاخِها المقدسة: نادٍ متماسك من العائلات الميلانية: آل كوريو، آل كازاتي، آل بوتسوبونيللي، وآخرين.

وكان على الرسامين إنتاج ثلاث لوحات ملونة: لوحة مركزية طولها 6 أقدام، وعرضها 4 أقدام، ولوحتين جانبيَّتين أصغر حجماً.

وقد كانت الأبعاد مُحَدَّدة، نسبةً لضرورة مناسبة اللوحات لإطارات خشبية مُعدَّة مسبقاً، وقطعة فصَّلها بدقّة النحات جياكومو ديل ميانو، منقوشة بأسلوب الحفر الغائر. وتعهَّد الرسامون، أيضاً، بتلوين وتذهيب الإطار، والقيام بأية إصلاحات قد تكون ضرورية للوحة. وبمقدورنا أن نخمن التوزيع المحتمل للأعمال: إنفانجلستا بمهنته المعروفة المحصورة في عمل المنمنمات، وسوف يقوم بتزيين الإطار، ورسام المجلس والذي سوف يهتم باللوحتين الجانبيتين، وسيُنَاط بالمعلم الفلورنسيّ القطعة الوسطى.

وكان الموعد النهائي لتسليم اللوحة هو الثامن من ديسمبر، يوم عيد الحَبَل بلا دَنَس: موعدٌ قريبٌ جداً، أقلَّ من ثمانيةِ أشهر. أما الأجر المُقَدَّم مقابل تنفيذ اللوحة فقد كان 800 ليرة في الأول من شهر مايو عام 1483م، ثم صار 40 ليرة في الشهر منذ يوليو 1483م. وبما أنّ الموعد المضروب لتسليم اللوحة كان في ديسمبر 1483م، فإنّ ما يربو على نصف مستحقاتهم سيُدفَع بأثرٍ رجعيّ؛ وقد كان لهذا العقد الجَرَس البغيض ذاته الذي كان لعقد ليوناردو مع إخوة دير سان دوناتو الخاص برسم لوحة التبجيل.

هذه هي بداية القصة، ولكن، من لحظة الوضوح التام هذه- وثيقة مؤرخة، عبارة عن اتفاقية صريحة- تتحول المسألة، بسرعة، إلى واحدةٍ من سُدُم المجهول الليوناردية الأكثر شهرة.

دون شك، تمخضت لوحة عذراء الصخور عن هذا التكليف، ولكنها اختلفت إلى حدٍّ غريب عن المواصفات التي وَضَعها العميل. فوفقاً للعقد، ينبغي أن يُظهِر الجزء الأوسط: العذراء والطفل مُحاطَيْن بزمرةٍ من الملائكة، واثنين من الأنبياء، بينما تُصَوِّر الأجزاء الجانبية، في كلٍّ منها، أربعةً من الملائكة يُغنّون أو يعزفون على آلةٍ موسيقية. وبخلاف العذراء والطفل، لم تَفِ لوحة عذراء الصخور بأيٍّ من تلك المتطلبات، والتي كانت تحتوي على صورة ملاك واحدٍ، وخَلَت من الأنبياء عدا الطفل يوحنا المعمدان الذي لم يكن رسمه مذكوراً في الاتفاقية. وقد شاب النقصُ الأجزاءَ الجانبية من اللوحة أيضاً، إذ لم يَزِد عددُ الملائكة في كلٍّ منها على واحدٍ.

والسبب الوحيد المحتمل لحدوث هذا الاختلاف، بين اللوحة ومواصفاتها المتفق عليها، هو أنّ ليوناردو قد شَرَع فعلاً في رسم اللوحة، أو نسخةٍ ما منها، قبل أن يكلَّف بذلك؛ وأنّه قد استمر في عمله دون اعتبار لتفاصيل العقد. ويَعتَقِد كينيث كلارك أنَّ لوحة عذراء الصخور الموجودة في متحف اللوفر كانت قد بدأت في فلورنسا بالفعل، بينما كان يشرع في لوحة ليتا مادونا.[[333]](#endnote-300) فللوحة مزاج فلورنسي حقاً: في جمال الوجه، وحركة الرأس، والشعر الطويل ذي الخصل المستديرة؛ السيدة والملاك ما زالا يحملان الطابع الفيروكيّ. ولكن هذا الأمر متوقعٌ بأيِّ حالٍ -في الحقيقة سيتوقعه العملاء الميلانيون، الذين اختاروا ليوناردو بالتحديد لأنّهم رَغِبوا في شيءٍ يحمل الأسلوب الفلورنسي الرفيع- والنسخة الأحدث، نسخة لندن من اللوحة ذات مزاج مختلف جداً. إنّها أشد تجهماً؛ في الوجوه شحوب، ولمعة شمعية، وما فيه من جمالٍ يبدو أشدَّ توحداً وحزناً وتكلّفاً. فإنْ كانت نسخة باريس شَفَقِيَّة في ألوانها، فهذه النسخة تحمل جانباً أصعب من ضوء القمر. وإضافة الهالات - غائبة تماماً في النسخة الأولى كما هو الحال في جميع سيدات ليوناردو الفلورنسيات - يبدو كشرطٍ مذهبيٍّ من الأخوية.

فالعلاقة بين هذين العملين ما زالت غامضة، ولم ينكشف هذا الغموض حتى بعد ظهور سلسلة من المستندات الرسمية ذات الصلة، والتي هي مثيرة للجدل في الغالب. كان أحدثها يعود إلى 1508م، أي بعد خمسةٍ وعشرين عاماً من التكليف الأصلي. وهي تُبَيِّن أنَّ الفنانين قد سَلَّموا العمل بالفعل حوالي عام 1485م، ولكن كان هنالك نزاعٌ حول الأجر. وقد ظَلَّت هذه المسألة دون حلٍّ وفي حوالي 1492م وجَّهَ ليوناردو وأمبريغو دي بريديس التماساً للودوفيكو سفورزا، مستعينين به في الحصول على أجورهما من الأخوية.[[334]](#endnote-301) وُصِفت اللوحة -بذلك الاقتضاب المدهش في الوثيقة الرسمية- بأنّها "la Nostra Donna facta da dicto florentino" - السيدة التي رسمها المدعو الفلورنسي" فنعلم أنهما طلبا أجراً معدّلاً يبلغ 1200 ليرة، مدّعييْن أنّ مبلغ الثمانمئة ليرة الذي قبضاه، بمقتضى العقد، يفي بالكاد بأجر العمل على الإطار وحده. وقد استجابت الأخوية فعَرَضَت عليهما مبلغاً زهيداً لا يتجاوز مائة ليرة. فهما الآن يطلبان أجراً عادلاً، أو الأذن باستعادة اللوحة، والتي قد تلقيا عرضاً لشرائها من جهةٍ أخرى. وذِكْر مشترٍ محتمل للوحة هنا ربما يحمل إشارةً ما؛ هل كان الشخص المهتم ليس سوى لودوفيكو نفسه؟ وهل كانت عذراء الصخور هي اللوحة أو زينة المذبح غير المسماة التي أرسلها كهدية زواج لإمبراطور ماكسميليان في 1493م في مناسبة زواجه من حفيدة لودوفيكو بيانكا ماريا؟.

وربما أشار تعليق في أول سيرة لليوناردو على الإطلاق، وهو الرسم التمهيدي الوارد في كراسة انطونيو بيلي إلى أنها كانت كذلك: "لقد رسم لوحة مذبح للورد لودوفيكو لورد ميلانو، والتي يقال إنّها أجمل لوحة قد تتسنى لك رؤيتها. وكانت قد أُرسلت من قِبَل هذا اللورد إلى ألمانيا، إلى الإمبراطور". وعذراء الصخور ليست هي قطعة المذبح الوحيدة المعروف أنّها رُسمت في ميلانو. ولم تكن بالفعل قد "رُسمت" من أجل لودوفيكو، كما يعتقد بيلي، ولكنها ربما بِيعت له من قبل الأخوية في 1492 أو 1493، وأُرسلت كهدية إلى ماكسيميليان. ووجود أمبريغو نفسه في المجلس الإمبرطوري في إنزبورغ في ذلك الوقت يضفي على هذه الرواية مزيداً من المصداقية.[[335]](#endnote-302)

وإرسال اللوحة إلى بريطانيا ربما يُفَسِّر أيضاً الكيفية التي وصلت بها اللوحة إلى اللوفر. فبعض أعمال ليوناردو في اللوفر وصلت إلى فرنسا مع ليوناردو نفسه في 1516م، ولكن ليس هنالك ما يشير إلى أنّ "عذراء الصخور" كانت واحدة منها. ويجوز أنّها هاجرت من مجموعة هاسبورغ إلى فرنسا في عام 1528م أو بعده، عندما تزوجت إليونورا -حفيدة ماكسيميليان- من فرانسوا الأول، ومن ثم إلى اللوفر. بيد أنّ وجود اللوحة بفرنسا بحلول عام 1625م كان أمراً لا شكَّ فيه، عندما رآها كاسيانو دال باتسو في مدينة فونتاينبلو.

وتتضمن هذه النظرية تبريراً لوجود نسخة ثانية من اللوحة: نسخة لندن. فهي عبارة عن بديل، نسخة رُسمت للأخوية لتحل محل اللوحة التي بُعثت إلى الإمبراطور. وفي ظل هذه المعطيات يفترض أنّ ليوناردو قد بدأ في رسم نسخة لندن في وقت ما بين 1493م و1499م، وهو التأريخ الذي غادر فيه ليوناردو مدينة ميلانو، ومن المرجح أنّها هي اللوحة المشار إليها في دعاوى 1503-1508م وليست نسخة باريس. وربما يدعم الرسم الجميل بالطبشور الأحمر لطفلٍ في تشكيلٍ جانبيٍّ في وندسر هذا الموعد، والذي يحلّ، بالضبط، محل المسيح الطفل في نسخة لندن، وهو ذو أسلوب في الرسم يتطابق كثيراً مع أسلوب أواسط تسعينيات القرن الخامس عشر.[[336]](#endnote-303)

وتُعَد لوحة عذراء الصخور واحدة من أكثر لوحات ليوناردو غموضاً. فسرعان ما تنجذب العين إلى رقصة الأيدي الاستثنائية تلك في مقدمة اللوحة: يد الأمّ التي تؤوي، ويد الملاك التي توميء، ويد الطفل التي تبارك.



المسيح الطفل والملاك من عذراء الصخور اللندنية (إلى اليسار)، ودراسة بالطبشور الأحمر لرأس وكتفي الطفل.

ولأنَّ المشهد الوعر هو الذي يعطي اللوحة اسمها، فيُحتمل أن تكون هنالك عناصر مشتركة مع لوحة المهد لفيلبو ليبي، التي هي في برلين الآن، ولوحة تبجيل المجوس لموتينا، والمرسومة في مطلع ستينيات القرن الخامس عشر لغونزاغا مانتوفا. وتشتمل هاتان الاثنتان على موقعٍ متخيلٍ للمَهد؛ مثل كهفٍ صغيرٍ في الصخور. بيد أنّ لوحة ليوناردو تُصوّر لقاء المسيح الطفل بالقديس يوحنا، والذي يُفتَرض أنَّه قد تمّ أثناء رحلة هروب العائلة المقدسة من مصر. (لا يَرِدُ ذكر هذا اللقاء في الإنجيل، بل في الإنجيل الأبوكريفي للقديس جيمس). والصخور هي لوحة للبرّية والصحراء (الأخيرة في قاموس النهضة: مكان غير آهل، أو مهجور).[[337]](#endnote-304)

وهذه اللوحة الساكنة لا تخلو من تلميح لقصة: كانت العائلة المسافرة تستريح، والغسق يهبط بحلكته، وسوف ينامون هنا في هذه المغارة الحانية رغم وعورتها. ولقد ذكرتُ آنفاً رمزية الكهف [caverna]، والتي تَرِدُ في ذلك النص المُفعَم بالقسر الذي يعود إلى عام 1480م، والموجود الآن ضمن نصوص مخطوطة أرونديل: يُظهر الرسم "شيئاً رهيباً" في جوف ذلك الكهف المعتم. وهنا نستشعر، كما لو كنا نرى، معنى الكشف. نقف إلى حدٍّ ما في موطئ قدمي راوي ذلك النص، والذي "كان يتسكع في درب شاقةٍ بين صخور كئيبة"، ووقف الآن لبرهة قليلة: "وصلت إلى فم مغارة عظيمة، والتي أقف أمامها بعض الوقت، مشدوهاً...".

ويُقَلِّل هذا الطيف من الزهور البرية المرسومة بدقة فاتنة بسِمَات لها دلالتها الدينية من قيمة التجاوب مع المشهد الطبيعي، وما يشتمل عليه من صورة تعبّدية. فزهرة الحمامي (Aquilegia vulgaris) إلى يمين رأس العذراء، والتي يُشيِر اسمها الشائع إلى حمامة (colomba) الروح القدس، أما فوق كفِّها الأيمن بالضبط فنجد أنواعاً من عشبة مريم المعروفة في اللغة الإنجليزية باسم "عشبة سيدتنا"، والتي لها صلة وثيقة بالمعلف. أما تحت قدم المسيح الطفل فعشبة بخور مريم، والتي تجعلها أوراقها الأشبه بشكل القلب شعاراً للحب والإخلاص، ولدى ركبته نويرات زهرة الربيع، وهي شعار الفضيلة (كما في منحوتة فيروكيو للمرأة ذات باقة الزهر). والنبتة المعروفة الأخرى التي ترى أسفل القديس يوحنا الراكع هي شوكة اليهود (Acanthus mollis) وهي تُزرع منذ قديم الزمان فوق القبور، ولطالما اُعتبرت رمزاً للقيامة نسبةً لنمو أوراقها الخضراء اللامعة السريع في الربيع. وفي اللوحة أيضاً، في أفاريز الطريق الصخري، نجد نبات العرن، أو عشبة القديس يوحنا، ونقاطها الحمراء الصغيرة على البتلات الصفراء تُمثِّل دمَ القديس يوحنا المستشهد.[[338]](#endnote-305) هذه الصلات الرمزية كانت جزءاً من الثراء البصري الذي يضعه الرسام في متناول الفئة المثقفة من جمهوره، ولكن تؤكد دقة وعاطفية اللوحة هنا أيضاً على أنَّ هذه النباتات حقيقية، وأنَّ ما نراه ليس سوى طبيعة مادية -الصخور والأحجار والنباتات- في حالة تحوّل روحي. والشخصية المركزية للمشهد هي العذراء التي تتجه إليها أخوية الحَبَل بلا دنس بالتبجيل والتعظيم، ولكنها هي الأخرى، في بعض صفاتها، تُمَثِّل التجسد الأنثوي للطبيعة -"عشيقة كل المعلمين"- والتي كان ليوناردو –بشكل أكثر تحديداً- مخلصاً لها.

**سُبُل النجاة**

كانت ميلانو في عام 1485 تحت رحمة طاعون دَبْلِيّ لثلاث سنوات. فقد عرف ليوناردو ماهو الطاعون في فلورنسا: حيث انتشر هناك في عام 1479، ولكنّه لم يدم لأكثر من بضعة أسابيع. وكان هذا الطاعون أسوأ بكثير. ووفقاً لبعض التقديرات التي ربما شابتها المبالغة، قد أودى بحياة ما يقارب ثلث سكان الحضر. ولا تخفى صوره علينا: الأحياء المنكوبة، والهواء الملوّث، والجثث التي تُنقل إلى المقابر الجماعية. الخطب الهيستيرية من المنابر. والفحص الشخصي المقيت بحثاً عن التضخم في الغدد أو "الدمامل" والتي هي نواقل للعدوى. وفي 16 مارس 1485 كان هنالك كسوف كامل للشمس قوبل بالتشاؤم. وقد شاهده ليوناردو من خلال فرخ كبير من الورق المثقب، كما هو موصى به في مذكرة وجيزة بعنوان: "كيف تراقب الشمس اثناء الكسوف دون إضرار بالعينين".[[339]](#endnote-306)

وقد كان ليوناردو أثناء فترة الطاعون كلها يعمل على لوحة عذراء الصخور: ليس ثمة ما يدعو لافتراض أنّه ذهب إلى أي مكان آخر في ميلانو، عدا مرسم آل دي بريديس قرب بوابة تيسينيز. ونحن نعرف تماماً نزق ليوناردو: رجل مضمخة بأريج ماء الورد أصابعه. تؤذيه الروائح النتنة، مثلما تفعل الحشود المتراصة والعدوى التي يحملونها بحسب تعبيره. " يرعى هذا الحشد من الناس معاً مثل الماعز واحدة خلف الأخرى، يعبأون الأركان عفونةً وينشرون الطاعون والموت".[[340]](#endnote-307) فاللوحة مكان مسحور ممنوع على كل هذه الأشياء: مغارة حجرية رائعة تبعد أميالاً عن كل شيء، تردد أدعية الفلوات.

وحوالي هذا الوقت كتب وصفة دواء- ربما كان هذا عقاراً سرياً مضاداً للطاعون:

خذ بذور الزؤان الطبي

وروح النبيذ في قطعة من القطن

وقليل من السيكران الأبيض

وقليل من عشبة مشط الراعي

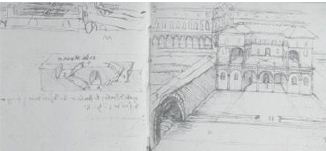
وبذور وجذور نبتة خانق الذئب

وجففها جميعا، ثم اخلط هذا المزيج مع الكافور لتحصل على الدواء. [[341]](#endnote-308)

وقد خرجت أولى أفكار ليوناردو الناضجة حول "المدينة المثالية" -شكلاً وتطبيقاً- من مرجل الطاعون هذا، ومنه اكتسبت إلحاحها وضروريتها.

وكان هذا حديث الساعة في عصر النهضة. وقد كان لالبرتي وفيلاريتي حوله جدال ومناقشات، وسبقهما في ذلك المعماري الروماني العظيم فيتروفيوس، وليس من الصعب تخيل ليوناردو وهو يحاور صديقه المتعلم دوناتو برامانتي حول الأمر. وتبين رسوماته وملاحظاته المؤرخة في 1487 مدينة مستقبلية بهيجة ومخططة بميادينها وممراتها وأنفاقها وقنواتها ("مستقبلية" بتلك الفكرة العجيبة للطريق المسدود: والمستقبل كما تم تصوره في الماضي).

لتقام المدينة على مستويين- المستوى العلوي للسابلة والمجتمع والعناصر الجمالية، بشكل مقارب جداً" لمناطق المشاة" في المدن الحديثة. بينما المستوى السفلي يُخصص بشكل رئيسي لشبكة من القنوات التي تستخدم لحركة البضائع والحيوانات لأغراض التجارة، وللمخازن، ولمساكن من يدعوهم "عامة" الناس. الشوارع واسعة، وارتفاع واجهات المباني منتظم، وتطول المداخن لنفث الدخان عالياً بعيداً عن الأسقف. وهو يوصي باستخدام أنواع الدرج الحلزوني في المباني العامة، وذلك نسبةً لأنّ للدرج المربع زوايا معتمة يحولها الناس إلى مِبْولات. وقد كان يُفكر في نظام صرف صحيِّ متطور لمجابهة الطاعون بلا شك. كما كانت لديه بعض الأفكار حول دورات المياه النموذجية أيضاً- ليس بالضبط المراحيض الدافقة للماء، كما اخترعها جون هارينغتون بعد ذلك بقرن، ولكنها ممتازة في تصميمها: " ينبغي أن يكون مقعد المرحاض قابل للانعطاف مثل الباب الدوار في الأديرة، والعودة إلى موقعه الأول باستخدام ثقل موازن. ويجب أن يكون السقف ذو فتحات فيه حتى يستطيع المرء التنفس".[[342]](#endnote-309)



مذكرات ورسومات موضوعها "المدينة المثالية"

**في هذا الوقت أيضاً تحولت أفكاره إلى موضوع طيران البشر:**

انظر كيف تضرب بأجنحتها الهواء داعمة طرفين ثقيلين في الهواء المخفف لدرجة كبيرة...راقب أيضاً الهواء في حركته فوق البحر يملأ الأشرعة المنتفخة ويسوق السفن المثقلة بالأحمال.. حتى أنّ رجل بأجنحة كبيرة بما يكفي، ومحكمة التثبيت، ربما يتعلم كيف يتغلب على ممانعة الهواء، ويغزوه ويسخرّه، ويحلق فيه. [[343]](#endnote-310)

وتستمر القطعة التي فيها الوصف والرسم التمهيدي لمنطاد: " إن كان لرجل مظلّة من قماش الكتّان المطلي عرضها 12 ذراعاً وطولها كذلك [24 قدماً]، فسيستطيع أن يلقي بنفسه إلى الأسفل من أي ارتفاع كبير بدون أن يؤذي نفسه." ويشير هذا إلى أنّه كان في ذلك الوقت يدرس بجدية إمكانية طيران الإنسان: وماذا غير ذلك يدفعه للتفكير في منطاد؟

وظل منطاد ليوناردو هرميّ الشكل على لوح رسمه حتى 26 يونيو 2000، عندما قفز به المظلّي الإنجليزي ادريان نيكولاس مختبراً إياه من ارتفاع 10000 قدم فوق حديقة كروغر الوطنية بأفريقية الجنوبية. كان المنطاد مصنوعاً وفق مواصفات ليوناردو بدقة على الأرجح، ما عدا استخدام النسيج القطني بدلاً من الكتّان. وقد نصبت على أعمدة من خشب الصنوبر، تزن حوالي 200 رطلاً- أثقل من المناطيد الحديثة العادية بأربعين مرةً تقريباً- ولكن على الرغم من هذا الوزن سار الإطلاق على الوجه الأكمل. وهبط نيكولاس 7000 قدمٍ في خمس دقائق: هبوط بطيء. وفصل نفسه استعداداً للهبوط الأخير مستخدماً منطاداً تقليدياً- لأنّ المنطاد الذي حلّق أولاً بتصميم ليوناردو لم يكن قابلاً للطي، وبذلك يكون معرضاً لخطر وقوع الآلة بكاملها من فوقه. " كان لدي شعورٌ لطيفٌ بالنشوة والاحتفال، ولم استطع منع نفسي من مخاطبته "سيد دافينشي، لقد وفيت بوعدك، أشكرك شكراً كثيراً."[[344]](#endnote-311) قال نيكولاس عقب الهبوط.



**رسم تمهيدي لمنطاد ليوناردو ومواصفاته في مخطوطة اتلانتكس المؤرخة في 1485.**

وهذه هي طرق الهروب الذهني من المدينة المنكوبة بالطاعون- برّية عذراء الصخور الرحيمة، والطرقات المتجددة الهواء للمدينة الفاضلة، المساحات الواسعة المفتوحة للجو. ولكن كان هنالك شيء لا يستطيع المرء منه فراراً، أشياء مدفونة في وجدانه، كان هنالك منتج آخر في هذه الفترة ذاتها هو سلسلة عجيبة ومبينة من الرسومات المجازية الموجودة الآن في كلية كنيسة المسيح بأكسفورد.[[345]](#endnote-312) وهي ذات موضوعين- حتمية الألم بعد اللذة، والأثر الضار للحسد على الفضيلة- ولكن يميل هذين الموضوعين إلى الاندماج أحدهما في الآخر، ويشعر المرء بأنّ الرسوم هي في الحقيقة تدور حول الشيء ذاته: الثنائية الأساسية للتجربة، والسلبية التي يجب أن تتخلل كل إيجابي، و"الآخر" الحتمي الذي يكمن ويدمر. وهما مرسومان بوضوحٍ فجٍ: يظهر عليها حس الاستعجال.

اللذة والألم يتجسدان في صورة مخلوقٍ ذكرٍ مخنثٍ بجسد واحد ذو رأسين وزوجين من الأذرع. تقول الديباجة: " أن اللذة والألم يصوران نفسيهما كتوأمين، لأنّ أحدهما لا يكون أبداً دون الآخر، كما لو أنّهما قد علِقا معاً [appiccati]. الألم رجل كبير ذو لحية، واللذة شاب بشعر طويل. وعليه إذن يقدم الرسم تعليقاً على الأشكال والرسومات التمهيدية الكثيرة التي خطّها ليوناردو، في مختلف الأوقات وبمختلف الأساليب، لرجل عجوز(كثيراً ما يظهر فيها أشبه ب"رجل كسّارة البندق"، بذقن بارز وشفتين مذمومتين تنمان عن درَدٍ) في مقابلة شابٍ مليحٍ ذي شعرٍ أجعد. والديباجتان تحت الشكل تخبراننا بأن إحدى قدمي هذا الجسد المخنث تقف على ذهبٍ والأخرى على الطين.



**أمثولة اللذة والألم**

ونقرأ في جزءٍ آخر من النص: "إن اخترت اللذة فاعلم أنّ من ورائها الشخص الذي سوف يَجلُب عليك الشقاء والندامة". لم يقاوم ليوناردو التورية، وهذا الشقاء (Tribolatione) متجسداً في المسامير الغامضة الصغيرة الشائكة التي تَتَساقط من يمنى العجوز، والتي كانت سلاحاً معروفاً في اللغة الإيطالية باسم tribolo. ويدعى بالإنجليزية "Caltrop"، وهو فخ كعب (باللاتينية Calx تعني كعب". وهي مُصَوَّرَة في رسمٍ من أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر، والتي تقول ديباجتها "مسامير الحديد"، مع نصٍّ يشرحُ كيفَ ينبغي نَثرُهَا على الأرض في أسفلِ الخنادق لإعاقة تَقَدُّمِ العدو.

كونت غيولو بيرو يستحضر معلِّقاً على هذه القطعة أنْ "قبل بضعة سنوات [كان يكتب في 1881م] عندما كانوا يبنون مدرسةً جديدةً لركوب الخيل في قلعة ميلانو، وقد وجدوا اثنين منهما والتي رأوها بأنفسهم وكانت تشبه، على نحوٍ دقيقٍ، تلك التي رَسَمها ليوناردو ووصفها."[[346]](#endnote-313)وهذه التورية هي ما يربط لرسم بأنشطة ليوناردو (أو ما كان يتمنى من أنشطةٍ وأعمال) مثل الهندسة العسكرية.

يترك الألمُ مساميرَ الشقاءِ الصغيرة تسقطُ في إحدى اليدين، وفي الآخر يلوِّحُ بغصنٍ يُفتَرَض أنّه يمثل جَلْد الحَسْر. وتحاكيه أفعالُ اللذة: فهو يُسقط صَفَّاً من العملات خارج يده لأنّ اللذة باهظة (تذكَّر نكتة مودينا: "تعيّن عليَّ أن أدفع عشرة دوكاتٍ ذهبية فقط لأولج ذَكَري")، ويحمل قصبة مزمارٍ في يده الأخرى. وتفسير ليوناردو للمزمار رائع؛ لأنّه واحدٌ من تلك النصوص المُزدَوَجة الطبقات النادرة -بخلاف المذكرة التي تحكي قصة الحدأة- حيث يقطع موضوع-مادة فجأة ليَكشِفَ عن آخرٍ، موضوع ذو طابعٍ شخصيٍّ بالكامل. وهو يقول أنّ اللذة مُجَسَّدةٌ "بالمزمار في اليد اليمنى، والتي لا حول لها ولا قوة، والجروح التي يتركها سامَّة". هذا هو المعنى الرمزي المُعلن، ولكنه يُصبِحُ نوعاً من الذكريات أو الأحلام كالآتي:

إنهم يستخدمون المزامير في توسكانيا كركائز للأسرة، لتأكيد أن أحدهم قد شاهد أضغاث أحلام، وهنا يضيع جزءٌ كبيرٌ من عمرِ شخصٍ ما، وهنا يُهدَرُ الكثير من الوقت المفيد، وأنه في الصباح، عندما يكون الدماغ مستعداً ومرتاحاً، ويكون الجسم قادراً على أداء مهامٍّ جديدة، وعندئذٍ تُجنى الكثير من الملذات سواءً من خلال الذهن، مصوّراً لنفسه أشياء مستحيلة، وعن طريق هذا الجسد يتسنى التمتع بهذه الملذّات التي هي دائماً ما تتسبب في فَشل الحياة (mancamento di vita ( وهذا هو سبب استخدام المزمار لهذا الغرض.

وللمرء أن يفترض أن استخدام القصب المنسوج في الأَسِرَّة التوسكانية كان لأسبابٍ عمليةٍ أكثر منها رمزية، وأن الأخلاق التي يرسمها، وتتكشف في صيغته التي تحبس الأنفاس، هي شخصية لحدٍّ كبير؛ إنّها لحظة اعتراف: فقد راودته "أضغاث أحلام"، أو خيالات جنسية، عندما كان يستلقي على سرير في أوقات الصبح، إنّه يشعر بالسوء حيال هذا الأمر لأنّ عليه البقاء نَشِطاً ومُتَحركاً يقومُ بأمورٍ كثيرة، وربما بسبب أنّ الخيالات مِثلِيَّة في طبيعتها. حتى أنّ الجذع القضيبي في يدِ اللذة ما هو إلا ضعيف و"غير مفيد"، وهو، بكل وضوحٍ، رمزٌ لفَشّ النعوظ، والذي قد يشير، في معنى النص، إلى ما بعد الاستمناء أكثر منه إلى ما بعد المُجَامعة. فملاحظة العدوى - "الجروح التي يخلِّفُها سامة"- تُمَثِّل البقية الباقية من معنى الاشمئزاز من النفس والذي غُصّت به أجزاء اللوحة، ويبدو أنّ هذا يربطه مرةً أخرى بعدوى طاعون ميلانو السامة.

وتقودنا رسومات "الفضيلة والحَسَد" في الاتجاه ذاته: فهي تُعبِّر عن الفكرة ذاتها، التي تقول بجوهرية هذه الصفات المتناقضة لبعضها البعض، وأنّها تفعل ذلك بتصوّرٍ يميل إلى الآيروسية. "الفضيلة"، يتذكر المرء أنّها لا تعني دماثة الخلق: بل تعني أنّ القوة (حرفياً "الرجولة")، إذ أنّ الفضيلة "Virtue" مشتقة من الكلمة اللاتينية vir) أي الروح، والعقل اللذان يميلان إلى الصلاح. والفضيلة بمعناها الواسع، هي نفس المرء العليا أو الأفضل في جميع استعلاناتها. والحَسَد هو ما يُهاجم ويحط منها ويكبحها. مثل الألم واللذة، تم رسم الفضيلة والحسد كجسدين ملتصقين. والنص أسفل الرسم يقول: "اللحظة التي تُولد فيها الفضيلة، تُنَاقِض نفسها بولادة الحسد، لأنّك قد تجد جسداً بلا ظلٍّ ولا تجد فضيلةً دون حسدٍ". وفي الرسم نجد الحسد مطعوناً في العين بغصنِ زيتون، وبأنه بغصن من الغار أو الآس. وهذا، يشرح ليوناردو، "ليدلَّ على أن النصر والحقيقة يؤذيانها". بيد أنّ النص يصف الفضيلة كامرأة ("هي تلِدُ الحسد")، وهذا ليس واضحاً البتة في الرسم- فلا يترائى للجسد نهدان، ورقصة الجسدين توحي بالجِماع وبذات القدر تُجسِّدُ الولادة: في الحقيقة، هي شبيهة برسمٍ تشريحيٍّ شهيرٍ في ويندسر يصور زوجين نصفيين في وضعية الجماع.[[347]](#endnote-314)

وفي رسمٍ آخر يُرى جسدين أنثويين يركبان علجوماً عملاقاً: وهنالك ديباجة تُعرِّفْهما على أنّهما الحسد والجحود، ويركض وراؤهما هيكلٌ عظمي للموت بمنجله -مرة أخرى يستشعر المرء طقس الطاعون. الحسد يطلق سهماً على نقطة مثبّتٌ فيها لسان بشري: صورة معروفة للبلاغ "الكاذب". ويظهر الحسد في رسمٍ آخر وهو يركب على هيكلٍ عظميّ. وفي هذين الرسمين، كلاهما، كانت تُصوّرُ كامرأةٍ عجوز بثديين متدليين (ذاويين وضامرين)، ولكنّها ترتدي قناعاً على وجهها يُجمِّلُ هيئتها". وتصوير ركوب المرأة لا يخلو من إيماءات جنسية. ففيه صدىً لرسم عجيب من أوائل رسوم ليوناردو التمهيدية، والذي تَظهَرُ فيهِ امرأةٌ بخدّين ملوّنين على ظهر رجلٍ عجوز. ويُدعى هذا الرسم، بشكلٍ عام، أرسطو وفيليس.[[348]](#endnote-315) ومن المعروف أن الفيلسوف أرسطو قد تزوج امرأةً تصغره بكثير، وهي حفيدة صديقه، وبيد أنّه لم يكن قد تجاوز الأربعين من العمر آنذاك، لكن تحولت القصة إلى فكرة الفيلسوف المسنّ الواقع في هوى الفتاة الصغيرة الجميلة. "تركب فيليس على ظهر أرسطو" يقول آرثر أ. بوفام، هي واحدة من تلك المواضيع العزيزة على تهكم القرون الوسطى، التي تُجسِّد إخضاع الفكر بالحب. فهي تنتمي إلى الدائرة ذاتها من قصص فيرجيل في السلة وشمشون ودليلة"[[349]](#endnote-316).

وعلى ظهر الرسم يَكتُب ليوناردو سلسلة من الكلمات: "العشيقات، اللذة، الحب، الغيرة، السعادة، الحسد، الثروة، الحسرة".



**رمزُ الحَسَد راكبة على ظهر الموت**

ورسم أرسطو وفيليس الآن يكون أصغر مما هو عليه قبل بضعة سنوات من صدور رموز أكسفورد، ولكننا على ذات الأرضية الذهنية. وموضوع المادة للرسم التمهيدي أيروسية بالأساس، وانتُقدت الرمزيات بشكلٍ أكثر بصورةٍ غير مباشرة. وفي هذه الرسوم أحسَّ بالورطة أو العلاج -ستُفنى كل قوة دافعة بنقيضها: كل شيء يُوضَع معاً سينهار، الذهب سيعود إلى تراب. وسيناضل الإنسان ليسمو، ولكنّه دائماً ما يُسحب إلى الوراء بالنقيض، الذي قد يكون حسد وخبث الآخرين، ولكن في أعماقه ما هو أهم من ذلك: الضعف المُميت، والمُذنب، والمُبَدِّد لطاقته أو "آفةِ" حياته الجنسية.

أولى المدونات

**المدونات الأُوَلْ**

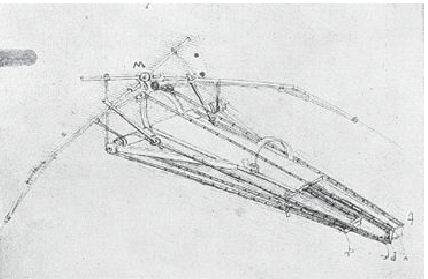
أولى المدونات التامة لليوناردو والتي نعرفها تعود إلى منتصف ثمانينيات القرن الخامس عشر. ومعظم الوثائق والرسوم التمهيدية التي تفحصناها حتى الآن هي أوراق منفصلة تم تثبيتها معاً، أو أخرى ذات تنوع كبير، أو محفوظة ضمن مجموعات مثل المجموعة التي في كلية كنيسة المسيح بأكسفورد. وربما كان بعضها في الأصل جزءاً من كشكول أو دفتر رسم، ولكن بحسب الدليل المتوفر فإن ليوناردو بدأ "كتابة" المفكرات حوالي منتصف ثمانينيات القرن الخامس عشر. وهنالك حسٍ بالتقارب مع الكلمة المكتوبة، حلٌ للمشاكل والحسرات حول طبيعة تعليمه، وعن كونه "omo sanza lettere" .

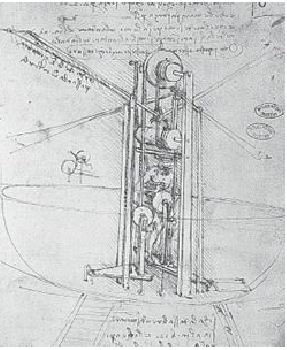
ويبدو هذا في بعض منه كفاءة تقنية، فقد أصبحت الكتابة اليدوية بالنسبة لليوناردو أكثر سرعة واقتضاباً، لقد فقدت ما يسميه أوغستو مارينوني ال"إسهاب والزهرية" اللذان كانا يميزان خط يده في البداية.[[350]](#endnote-317)

أقدم المدونات الناجية على الأرجح هي مخطوطة باريس ب، في معهد فرنسا. إنّها مؤرخة في 1487-1490، بيد أنّه ربما كانت هنالك صفحة أو اثنتان أقدم من البقية. [[351]](#endnote-318) وهي كرّاسة عادية أو دفتر: أبعاد صفحاتها 9×6.5 بوصات، وهي أقرب إلى قياس ورقة الخطاب المعروفة اليوم. وقد صمدت بغلافها الجلدي الأصلي، وبه طية تغلق بواسطة أنشوطة ومسمار. فهي سليمة في الغالب من الناحية التركيبية، ولكنها في الحقيقة مقسمّة إلى جزئين. فقد كانت الكرّاسة الأصلية من مائة صفحة، ولكنها في أربعينيات القرن التاسع عشر صارت هدفاً من أهداف الكونت ليبري قرصان الكتب، والذي اقتطع آخر مجموعة (الصفحات 91-100) وباعها، مع بعض المسروقات الأخرى، إلى مهووس المكتبات الإنجليزي اللورد أشبيرنهام. وقد أُعيدت الصفحات إلى باريس، ولكنها ما زالت في مجموعة منفصلة عن بقية الكرّاسة.

مواضيع المخطوطة ب تمتاز بالتنوع لدرجة مذهلة. فالكرّاسة المجمعة هي ليست سوى نسق يستوعب التنوع، والذي يجمع بين الاهتمامات المتناقضة- أبلغ تعبير عن الشغف الليوناردي. فهي تشتمل على مادة في المعمار، بما في ذلك المدينة الفاضلة المستقبلية، وبعض التصميمات لكنائس. كما أنّها تناولت موضوع التقنية العسكرية بقدر لا بأس به، على المستويين العملي و"المستقبلي". وهنالك غواصات، ومركبات غريبة الشكل للهجوم سراً، " مفيدةٌ لإحراق الجسور ليلاً؛ ينبغي أن تكون الأشرعة سوداء اللون".[[352]](#endnote-319) وهنالك الآركيترونيتو، مدفع نحاسيّ يعمل بالبخار، والذي يزعم ليوناردو أنّه استلهمه من أرخميدس: عندما تصب المياه في الفتحة المسَخّنة تندفع قذيفة المدفع بقوة ضغط البخار- "سيبدو منظر ضراوته وصوت هديره مثل إحدى المعجزات."[[353]](#endnote-320) ودائماً ما كان هنالك حس درامي في آلاته العسكرية: "مسرح الحرب". وفي مكان آخر هنالك عمال أشدّاء يكدحون، وجندي يتشبث بجدار. وجميع هذا ذو صلة بتطلع ليوناردو المستمر إلى دور المعماري والمهندس لدى سفورزا.

والطيران ما يزال شغله الشاغل. في المخطوطة ب نجد تصميمات مفصلة لطائرة ليوناردو الكلاسيكية، والتي أطلق عليها " أورنيثوبتر[ornithopter] أي المرفرفة" اسماً على مسمى- وهي آلة تستخدم أساسيات تحليق الطيور، وللتمييز بينها وبين الطائرة العموديةhelicopter، والتي تستخدم مبدأ البرغيّ أو المروحة. (العنصر الثاني في هاتين الكلمتين مشتق من المرادف اليوناني للجناح [petron]). وسلسلة مثيرة من الرسومات تمتد في الصفحات من 73 إلى 79، يعتقد البعض أنّها الأكثر انسجاما وتماسكاً من بين جميع تصميماته للآلات الطائرة.[[354]](#endnote-321)وهي تشتمل على نسختين من "الأورنيثوبتر الأفقية"، والتي يتخذ فيها القبطان وضعاً أستلقاء على بطنه وجهاز الجناحين مثبّت على ظهره، مستخدماً البدّالات والمقابض لرفع وخفض الجناحين، والتحكم بالتوجيه باستخدام أسلاك وأذرع. وفي الرسم الموجود على صفحة 75، يضيف ليوناردو اختراع "الدفّة المحمولة على العنق"- وهي ذيل طويل ذو زعانف وبه حبل أو قضيب رابط يمتد على طول الآلة ليلتف حول عنق القبطان. وفي الصفحة 79 يرسم شكلاً تمهيدياً لطائرة مرفرفة أفقية مختلفة، ولكنها أكثر تعقيداً وأقل معقولية من النسخة السابق، ثم على ظهر تلك الصفحة نشاهد "مرفرفة عمودية" ذات شكل أكثر جمالاً، والتي يتخذ قائدها وضعية الوقوف داخل مقصورة أو قمرة، ويتحكم بأربعة من الأجنحة الضخمة التي تمنح المركبة شكلاً أشبه باليعسوب. يرفرف زوجي الأجنحة الأثنين " بالتبادل، كما يسير الحصان". ويستخدم القائد رأسه أيضاً مثله مثل اليدين والقدمين ليحرك آلية الجناحين الإنزلاقية: ويقدّر ليوناردو قوة الرأس اللازمة، " يجب أن تكافيء 200 رطل". وطول المقصورة حوالي 20 ذراعاً (40 قدماً)، وامتداد الجناح 40 ذراعاً. وتبين صفحة لاحقة منصّة الإطلاق: رصيف على درجات مستطيلة، يبلغ ارتفاعها 20 ذراعاً. (هذا الرقم ومضاعفاته يتكرر على طول تجارب آلة الطيران) ونجد هنا أيضاً توظيفاً للتماثل مع الطيور: " أنظر إلى السمامة، التي توضع على الارض لا تستطيع الإقلاع لأن ساقيها قصيرتان...فهذه الدرجات بمثابة الساقين."[[355]](#endnote-322)





الأورنيثوبتر. تصميمات طائرة من مخطوطة باريس ب، تبين النسختين الأفقية والرأسية

وبينما تقفز كلمة "الخيال العلمي" إلى الذهن عند النظر إلى الآلات العسكرية- ناهيك عن هيث روبينسون". هل صُنعت هذه الآلات أبداً، أم هي أضغاث أحلام ممعنة في تفاصيلها؟ ولا واحدة من هذه الرسومات "منتهية التصميم، ومكتملة وواضحة" يقول مارتن كيمب، فهي تشكّل حواراً لم ينته حول الطرق والوسائل".[[356]](#endnote-323) ولكنّها لم تكن محض تنظير- فهنالك رسم درامي على ظهر صفحة 88 يبين جناحين صناعيين عظيمين تحت التجربة. ورجل يناضل ليعالج ذراعاً خشبياً يدفع الجناح للخفقان. وتقول التعليمات:

إن كنت تريد تجربة الأجنحة بشكل سليم فاصنع الجناح من الورق، وركبه على هيكل من الشبك والعصي، بطول 20 ذراعاً والعرض كذلك. وثبته إلى كتلة خشبية تزن 200رطل، واستخدم القوة المفاجأة كما هو مبين أعلاه، فإن تم رفع كتلة ال200رطل قبل أن يعود الجناح إلى الأسفل يمكنك أن تعدّ تجربتك ناجحة. تأكد من سرعة القوة.

إنه يلخص باقتضاب، " إن لم يتم تحقيق الأثر المرغوب، لا تهدر وقتاً أكثر عليه."[[357]](#endnote-324) ويتأمل ليوناردو- في موضعٍ آخر- نموذجاً أولياً للهليكوبتر: إن " تمت إدارة هذه الآلة اللولبية بسرعة، فإن اللولب سيجد أنثاه في الهواء وسيتسلق صاعداً". مثل المنطاد ينبغي تغطية أرياش هذه الطائرة العمودية البدائية بقماش "الكتان المغطى بالنشا للتخلص من مساميته."[[358]](#endnote-325)

الآلات الطائرة، والأسلحة، والمدن، والكنائس، والتروس والعجلات، والأشكال الهندسية- والكثير غيرها: اشتملت المخطوطة ب أيضاً على رسم الآلة الوترية ذات رأس الوحش ذاك، والذي أُلصق عموماً بالقيثارة اليدوية lira da braccio التي جلبها ليوناردو إلى ميلانو قبل بضعة سنوات. كان هذا في أولى الصفحات التي ، وسرقها ليبري، الصفحة رقم 91، وتأتي بعدها سلسلة مشابهة من المِدي والسيوف بمقابض محفورة بشكل رائع على الصفحة 92.

الصفحة الأخيرة، رقم 100، كانت أيضاً هي الغلاف الخارجي- عندما يُنزع الكتاب عن الحقيبة التي تحفظه- وبالتالي كانت الوعاء، على مدى السنوات، الذي حوى القصاصات والقوائم والخربشات: لحظات منوعة في الاستديو، أو دراسة لليوناردو دا فينشي. على الركن الأيسر العلوي حسابات رقمية، ربما لأموالٍ، وعلى يمينها قائمة من الكلمات، والتي كانت إحداها (sorbire) كانت معدّة لقائمة من الكلمات اللاتينية في مدونة أخرى، مخطوطة آل تريفولزيو. ثم تأتي قائمة مذكرة ذات معانٍ مبهمة في الغالب، " اسأل المعلم لودوفيكو عن أنابيب المياه، الفرن الصغير، برميل البارود، الحركة المستمرة [آلة؟]، المنافيخ الصغيرة، المنافيخ الكاذبة."[[359]](#endnote-326) وتحت هذا ثلاثة صفوف من الهيروغليفية لا تخلو من منحىً عبرانيّ مبهم، ثم إلى الأسفل نجد اربعة رسوم تمهيدية سريعة تصوّر عثة، وخفاشاً، ويعسوباً وفراشة. تحت الخفاش، وقبل بداية القطع الطويل في الركن الأيسر السفلي، نجد العبارات:" animale che fuge dell'uno element nell'altro'- خلاصة جميلة وليوناردية مثلى للطيران: " الحيوان الذي يطير من عنصر إلى آخر". وفي الركن الأيمن السفلي نجد رسماً كروكياً يصفه ماريونوني بأنّه: رجل يرتدي معطفاً طويلاً في طقس تعبّدي"، ولكن الوجه مرسوم بشكل كاريكاتوري، ويخال الرائي أنّ ركوعه من الجزع أكثر منه من التعبد. وتمتد يده لتقبض على الجزء الأسفل من جناح الخفاش، والذي هو الآخر تم رسمه بسرعة شديدة، وأضيفت له الظلال التي منحته كتلةً معينة، وعليه يأخذ الإمساك بالشكل أو تلمّسه منحىً شهواني، وهو بالتأكيد معوّق لمخلوق مجنّح في غاية الحرص على "الهرب" إلى عنصر آخر. ويبدو أنّه يعود صراع الحسد-الفضيلة، واللذة-الألم الوارد في حكايات أكسفورد: إنّه ما يعيدك إلى الأسفل. مثل الأنماط غير الواعية التي يمكن التقاطها من زغب غلاف هذه المدوّنة العتيقة.

هنالك كرّاستين أخريين تعودان لهذه الفترة الأولى، المؤرخة في 1487-1490. إحداها صغيرة في حجم كتيب الجيب، وهي جزء من مخطوطات فورستر في متحف فكتوريا والبرت.[[360]](#endnote-327) وتتناول براغي أرخميدس [cochleae:وهي تعني حرفياً قواقع الحلزون] لرفع الماء، والآلات الهيدروليكية الأخرى. وبها عدد من الوصفات الكيميائية التي ربما تعكس حضور زورواستر أو "المعلم توماسو" كما يدعوه ليوناردو في 1492. وهي تحقق في لغز الحركة المستمرة، وهو موضوع رفضه بعد ذلك باعتباره وهماً، ثمرة "الخارق للطبيعة"، مثله مثل أحلام الخيميائي بصنع الذهب كيميائياً.

والمدوّنة الأولى الأخرى هي مخطوطة تريفولزيانوس أو مخطوطة تريفولزيو. وقد استمدت اسمها من لقب العائلة الميلانية التي اقتنتها في القرن الثامن عشر، وليس هنالك ما يربطها على وجه الخصوص بغيانجياكومو تريفولزيو، زعيم مرتزقة عصر النهضة الذي عرفه ليوناردو. والاهتمام بالعمارة هو القاسم المشترك بينها وبين المخطوطة ب التي عاصرتها، وتحتوي على بعض الكاريكاتورات الحاذقة ضمن الرسوم الخيالية الأولى التي أصبحت أسلوباً ثانوياً رائعاً لرسومات ليوناردو- ولكن كانت معظم الصفحات معبأة بسلاسل مضنية من قوائم المفردات اللاتينية. مئات الكلمات مسردة ومترجمة –ما استدعى الأمر ذلك- إلى الإيطالية: وهذه حلقة دراسية مكثفة في اللغة التي لم تفقد عالميتها لأغراض التعلّم والفلسفة. ولقد استشعرنا حس العمل، والعمل المنزلي، وجداول العقاب.

وفي إحدى الصفحات الأولى لمخطوطة تريفولزيو[[361]](#endnote-328) هنالك عمود من الكلمات الخمسة التالية:

Donato

Lapidario

Plinio

Dabacho

Morgante

تبدو للوهلة الأولى مثل قائمة أخرى من المفردة، ولكنها ليس كذلك. إنّها مختصرات لعناوين كتب. ليس هنالك عنوان لذلك لا نعلم على وجه التأكيد ما إن كان ليوناردو يمتلك هذه الكتب، ولكن بما أنّها جميعاً ترد في قوائم كتب لاحقة، والتي هي بالتحديد محتويات مكتبته، فيبدو أن هذه هي بالفعل أولى الشهادات المعروفة عن الكتب التي كانت تشغل رف ليوناردو.

هل كانت هذه الكتب هي كل ما لديه في ذلك الوقت؟ لا يبدو الأمر كذلك: فالكتب المطبوعة كانت باهظة الثمن، وما زالت نوعاً من الاختراعات. فهي لم تكن دائماً مرحباً بها في مكتبات ذلك الزمان: بائع الكتب الفلورنسي فيسبازيانو دا بيستيشي امتدح مكتبة مخطوطات دوق أوربينو، " منمنمة بشكل جميل، ومغلفة باللونين الفضي والقرمزي" ثم يضيف، " وكان هنالك مجلد واحد مطبوع ربما شعر بالخزي من وجوده إلى جانبها"[[362]](#endnote-329) وتشير قوائم ليوناردو اللاحقة إلى الطلب السريع على الكتب- قائمة في مخطوطة أتلانتكس والتي تعود إلى بداية تسعينيات القرن الخامس عشر، معددة اربعين من الكتب، بينما كانت مقتنيات مدريد الشهيرة في عام 1504 تحوي 116 مجلداً.

الكتب الخمسة في القائمة التريفولزية تعتبر لمحة من اهتماماته في أواخر ثمانينات القرن الخامس عشر. فدوناتو يشير إلى كتاب شعبي يتناول موضوع الإنشاء والنحو اللاتيني. إنه كتاب De octo partibus orationis لمؤلفه ايليوس دوناتوس، وقد خرجت منه طبعات كثيرة في القرن الخامس عشر، وفي الحقيقة اصبحت كلمة دوناتو اختصاراً معروفاً لأي كتاب نحو لاتيني (ودوناتيلو، أي الدوناتو الصغير، لكتاب النحو الأساسي). ووجوده هنا يرتبط بقوائم المفردات اللاتينية.

وتعد كلمة lapidario فضفاضة جداً لدرجة لا تكفي للتعريف بشكل محدد: إنّه نوع ما من الكتيبات الاسترشادية حول الحجارة والمعادن النفيسة. فمهووس الكتب من القرن التاسع عشر الكونت غيرولامو دا آدا- أول من درس قراءات ليوناردو بمنهجية- اعتقد أنّها ربما كانت ترجمة إيطالية ل Liber Lapidum أي [كتاب الأحجار] الذي كتبه الاسقف الفرنسي من القرن الثاني عشر، ماربوديوس. ويدعى هذا الكتاب ايضاً دي جيميز أي (حول الجواهر)، وهو يتناول بشكل خاص الخصائص الدوائية للأحجار الكريمة.[[363]](#endnote-330)

Pilino بلا شك يشير إلى Historia naturalis لPliny الأكبر، المؤلف الراصد، والباحث الصِّديق الذي قُتل في اضرابات فيسوفيوس عام 79 للميلاد. وقد كان تأريخه الطبيعي مستودعاً شعبياً ضخماً للمعرفة الكلاسيكية والتقاليد، متناولاً الجغرافيا، والعلوم الطبيعية، والاختراعات والآداب. وكان من مواطني كومو، ويعد من سكان لوبماردي. وقد كانت النسخة التي اقتناها ليوناردو على الأرجح هي الترجمة الإيطالية لكريستوفورو لاندينو، والمطبوعة في مدينة البندقية عام 1476. وربما عرف ليوناردو لاندينو في فلورنسا في الغالب.

داباكو ( أو d'abaco) هي الأخرى مفردة واسعة المجال: فالكلمة "abacus" في هذا السياق قد تعني أيٍ من كتب علم الحساب. وهنالك أطروحة علم الحساب الشهيرة لباولو داغوماري، ولكنها قديمة. العمل الأحدث كان opera de arithmetica النبيل لبيرو بورغي دي فينيزيا والمنشور في 1484؛ ويشير إليه ليوناردو في مكان آخر بالمعلم "بيرو دال بورغو".

يعيدنا مورغانتي مرة أخرى إلى فلورنسا، للملحمة الرومانسية الشعبية للويجي بولشي، الصديق الملحد إلى حد الصفاقة للورينزو دي ميديتشي، وبينديتو ديي. هذا العمل الهزلي السوقي- في أسلوب لا يختلف كثيراً عن اسلوب انطونيو كاميللي، بيد أنّه أكثر ثباتاً وقوة في صياغته- والذي خرج في جزئين. الأطول 28 نشيداً، النسخة التي تُعرف باسم مورغانتي ماجوري، والمنشورة في فلورنسا في 1482. وقد اقتبس منها ليوناردو أكثر من مرة، وهي أيضاً على الأرجح النسخة التي استوحى منها لقب سالاي الذي يعني " الشيطان الصغير"- والذي خلعه على تلميذه الصبي الميلانيّ العنيد غياكومو كابروتي.

النحو، والعلوم الطبيعية، والرياضة، والشعر: صف صغير من الكتب على رف معلّم نفسه، ولكن كما رأينا، هذه هي فقط نواة حب ليوناردو للكتب. قائمة الكتب المخطوطة بالطبشور الأحمر على ورقة في مخطوطة اتلانتكس تعود إلى حوالي عام 1492 على ما يبدو: وعلى ظهرها ثمة بعض الملاحظات المنسوخ أغلبها حرفياً في مخطوطة باريس أ، والتي تعود لهذا التأريخ.[[364]](#endnote-331) وبحلول هذا الوقت، وربما بعد خمس سنوات من القائمة التريفولزية الصغرى، زادت مكتبة ليوناردو لتحوي سبعة وثلاثين كتاباً. (هنالك اربعون عنصراً مدرجاً، ولكن تمت معاملة المجلدات الثلاثة لعقود ليفي كثلاثة أعمال منفصلة، وورسائل فيليلفو ذُكرت مرتين.)

وبالحديث بشكل عام حول هذه الكتب السبعة والثلاثين ستة منها فلسفية ودينية في طبيعتها، وخمسة عشر نصاً علمياً وتقنياً، وستة عشر من الأعمال الأدبية. وتضم الفئة الأولى الانجيل، والمزامير، وحيوات الفلاسفة، وعمل يعرف باسم "de immortalita d'anima' [خلود الروح]، والتي هي في الغالب نسخة إيطالية لكتاب فشينو اللاهوت الافلاطوني، والمنشور باللاتينية في 1481 بعنوان فرعي "De animarum immortalitate". ومن المتوقع أن تكون الكتب العلمية متعددة – كتب في الرياضة، والعلوم العسكرية، والزراعة، والجراحة، والقانون، والموسيقى، وقراءة الحظ والأحجار الكريمة، وثلاثة كتب منفصلة في الصحة. (هل سمع أحدكم بالملاحظة حول توهّم المرض[Hypochondria]؟) ربما كان ثراء التصنيف الأدبي هو المفاجأة. لا غرو أنّ الفئة واسعة الطيف: لقد قمت بتضمين ثلاثة كتب في النحو والبيان والتي كانت تتناول كيفية الإنشاء، وكتاب واحد في أدب الرحلات (نسخة من جيوفان دي مانديفيللا أو جون دي مانديفيل) والذي كان يتميز بطابع خيالي تحديداً أكثر من كونه كتاباً واقعياً. البقية كانتعبارة عن مجموعة رائعة من النثر والشعر بما في ذلك الأعمال التقليدية لأيسوب، وليفي وأوفيد، ونسخة من بترارك، ورباعيات دانتي الصغرى للأخ الدومينيكي فيديريغو فريتسي، والمجموعة النثرية المسماة زهرة الفضيلة Fiore di virtu، والشعر الإباحيّ الركيك المانجانيلو، والقصائد الساخرة لإل بيرشيلو، وإباحيات بوغيو براكشيوليني، ورسائل فيليلفو، والجنية للوقا بولشي، والمورغانتي لأخيه لويجي بولشي- يفترض أن الأخيرة هي النسخة المذكورة في مدوّنة التريفولزيو. قُرأت هذه الكتاب للمتعة، والاسترخاء الذي كان في أمس الحاجة إليه.

حكايات طويلة، وأحجيات صغيرة

في يومٍ ما من عام 1487 – على الأرجح- جلب ليوناردو لنفسه بعض الورق الفائض من مهملات الكاتدرائية، و على ظهر ورقتين خاليتين، كتب مسوّدة قصة مصوّرة عن ماردٍ في أفريقيا[[365]](#endnote-332)، وعنونها إلى الرحالة وكاتب الرسائل بينيديتو داي، أحد الفلورنسيين في المجلس الميلاني. غادر ديي ميلانو في عام 1487، وهو تأريخ تقترحه كتابة المسوّدة: ربما كان المقصود من كتابة هذه القطعة إهداءها إليه أو عرضها عليه. ربما تُليت في عرض وداعٍ ما، مع زورواسترو الذي كان ليناسبه دور المارد، أو ربما، مثل الكثير من نزوات ليوناردو [ghirbizzi]، التي لا تذهب أبداً إلى أبعد من حدود مسوّدة مجتزأة مثل هذه. وهي تبدأ كما يلي:

عزيزي بينيديتو داي – حتى أطلعك على مستجدات الأمور هنا في الشرق، فلتعلم أنّه في شهر يونيو ظهر عملاق قادم من صحاري ليبية. ولد هذا العملاق في جبل أطلس، وكان أسْودَ، حارب ضد الملك ارتحشتا، وضد المصريين، والعرب، والميديين والفرس. وعاش في البحر وتغذى على الحيتان، وثعابين البحر والسفن.

وتستمر الحكاية لتصف معركة طاحنة بين العملاق وساكني الإقليم من البشر، مقحماً الكثير من الأوصاف الجلفرية على صغر حجم الناس، " يهجمون على جسده بغضب مثل نملٍ على جذع شجرة صنوبر ساقطة". وقد أيقظته وخزات طعناته يهمهم العملاق بهدير "مثل اصطفاق الرعد" "رافعاً إحدى كفيه إلى وجهه ليجده يعجّ بالرجال، المتشبثين بشعره."

ويضفي عليها ريختر بعض البريق واصفاً إياها بأنّها "قطعة من الدعابة"، بينما كنا لنعتبرها نحن "سخرية"- قصة رائعة تمت صياغتها بوضوح لتبدو كنشرة أخبار سائح. ومعظم روايات الرحلات في ذلك الوقت كانت تُكتب على شكل رسائل. فهي إذن دعابة حول المصداقية المشكوك فيها لمثل هذه القصص، وربما سخرية من قصة معينة- لا تخلو من جمال- على بينيديتو داي كمصدر لهذا النوع من الحكايات الطوال. ويتصل السياق برحلات بينيديتو لأفريقيا، وحكاياته عنها المتبّلة بلا شك برشة تقليدية من الملح والفلفل.

وربما كان ليوناردو يستحضر اسطورة عنتي[[366]](#footnote-34)، الذي قُتل على يد هرقل، الذي يقال إنّه هو الآخر من أصل ليبي. وقد كان العملاق- بشكل أكثر تحديداً- صورة كاريكاتورية مرعبة للزنجي الأفريقي- "وجهه الأسود أكثر رعباً"، و"عيناه الدمويتان"، و" منخراه العريضان"، و" شفتاه الغليظتان" . ليس هنالك شك من أنّ ليوناردو انغمس –جزِلاً- في التنميط العنصري هنا. وسواءً كان يفرط في سخريته من أدباء الرحلات، أو معبراً عن بعض ما يجده من مشاعر غير متصالحة، فهذا شيء يصعب الجزم به. فالأفارقة السود كانوا غرباء، لكنهم لم يكونوا مجهولين في إيطاليا، فقد رسمهم العديد من فناني النهضة- خاصة في مشاهد التبجيل، حيث كانوا رفقة الملوك الغرباء أو المجوس- بيد أنّ ليوناردو لم يفعل. وكانوا يرتبطون بالتفوق الجنسي، كما في كتاب إل مانجانيللو الإباحي، والذي كان ضمن قوائم كتب ليوناردو في 1492، والذي نقرأ فيه عن زوجة التاجر الثري التي كانت تعجب ب"العضو الضخم[gran manganello] "لخادمها الأثيوبي.[[367]](#endnote-333) وقد التصق اسم "الأسود" "Moor" بلودوفيكو ربما في إشارة لقوته الجنسية، فالكلمة عندئذٍ كانت تعني الأفريقي الأسود أكثر من- أو ربما مثل- الأفريقي-العربي المغاربي عطيل في قصة شكسبير "أسود فينيسيا" الذي كان بلا شك ذا بشرة سوداء.

وانتهى الأمر بهذا الوحش ملتهماً الجميع، ومحطماً مساكنهم، وكذلك تربط قصة ليوناردو الساخرة بموضوع الدمار الشامل ذاك والذي كان هوساً يراوده من حين لآخر، وقد عبر عنّه في رسومات الطوفان ذائعة الصيت. تنتهي القصة بهذه الجملة المرعبة جداً: " لا أعرف ماذا أقول، ولا ماذا أفعل، لأنّي أجد نفسي أسبح مكبّاً على وجهي إلى الأسفل عبر ذلك الحلق الواسع، وأظلّ مدفوناً في ذلك البطن الضخم في حيرة الموت".

وتستدعى هنا الخدعة القديمة للقصة القصيرة حيث تجرف أحداث القصة راويها في النهاية- التهامه من قبل المارد في هذه الحالة- ولكنها تشتمل أيضاً على صفة تشبه الرؤى المعبرّ عنها في صيغة الطفو (" وأجدني في كل مكان كأنّي أسبح")، ويخالج المرء شعور بأنّ هذه الجملة تتعدى وظيفة السرد، وأنّ بإمكان ليوناردو الوصول إلى شيء داخله: كابوس بتعرضه للالتهام، والغرق والذي ربما يكمن معناه في الكلمة الأخيرة من الجملة. ويتذكر المرء هنا "نبوءة" ليوناردو تلك والتي اتضح أنّها نوع من كتاب الأحلام: الطيران والسقوط، والحديث مع الحيوانات، ورغبات سفاح المحارم.

وهنالك صورة أخرى لعملاق أسود في مدوّنة لاحقة. وهذه أقل إثارة للاهتمام، لأنَّ القطعة كانت منسوخة من كتاب آخر، ملكة الشرق لأنطونيو بوتشي، بيد أنّ مجرد رغبة ليوناردو لنسخ هذه القطعة بالتحديد تستحق الذكر. وهو لم يلتزم الدقة في النقل. ولقد أحببت التغيير في السطر الأول بصفة خاصة: حيث يصف بوتشي العملاق بأنّه " أكثر سواداً من الفحم [carbone]" فيغير ليوناردو هذا ليصبح " أكثر سواداً من الزنبور[calabrone]".[[368]](#endnote-334) والزنبور من الخنافس السوداء الكبيرة الحجم، ما زالت موجودة في إقليم التوسكان: وهو بالفعل عملاق في مملكة الحشرات. ولقد أضاف ليوناردو مقطعاً لفظياً واحداً وحوّل التعبير العاميّ إلى عبارة دقيقة وراسخة وملائمة شعرياً وجديرة بعلاقة الصداقة الطويلة التي تربطه بالبيشتويّ.

كانت لدينا فكرة عن ثقة ليوناردو المتزايدة باللغة، والتأثيرات الأدبية، وأدوات السرد ومفاتيحه. وتظهر هذه المهارات في قصة العملاق بيد أنّها ليست بذات قيمة كقصة. وهي تنتمي إلى فترة أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر عندما بدأ في تكوين مكتبة صغيرة للشعر والنثر، وعندما أصبح يكتب يومياته بانتظام. ولم تكن الأخيرة أدبيةً بكل تأكيد. فاللغة فيها عملية- أوصاف، وملاحظات، ومسائل، وحلول، وقوائم- ولكنها في ذات الوقت لم تخلُ من شيء من الوضوح والإيجاز، اقتضاب الكتابة باعتباره ركيزة أساسية للغة البصرية التي كان يجيدها بالفعل. وقد كانت كتب النحو والبلاغة التي على رفوفه تتصل بدراساته العلمية على الأرجح، ودوره كشارحٍ أكثر من طموحاته التي اكتنفها الغموض.

وبالنسبة لليوناردو فإنَّ الكتابة الأدبية تظل هامشية. ( واحدة من تدريباته الأدبية المفضلة- مما يعتبر مفارقة إلى حدٍ ما، كانت هي المقارنة [paragone]، بين الرسم والشعر، والتي كان قصب السبق فيها للرسم دائماً، وتشكل هذه المناظرة جزءاً من مقدمة إلى أطروحة التلوين.) إنّه ينميّ معرفته بالأدب، ويبدو، بشكل أساسي كمهارة اجتماعية أو سياسية. وقد كان يصادق الشعراء مثل كاميللي وبيلينشيوني في فلورنسا، ولكن إنجازاته الخاصة في ذلك المجال كانت محصورة- على حد علمنا- في مهاراته كمرتجل، ورجل غناء ورقص بصحبة قيثارته اليدوية. وخطابه المعنون إلى داي ينسجم مع ذات الطقس- الترويح، لعبة العقل، ربما كتبت من أجل مناسبة بعينها.

وتُعد جملتها الختامية الرائعة جوهرة غير متوقعة: قنبلة ختمت التمثيل بملاحظة مقلقة ومخيفة. وأعتبر أنّ هذا هو مزاج ليوناردو ككاتب- تنسيق متواضع، أسلوب بسيط في الحديث، لحظات من الشعر المفاجيء.

وذوق ليوناردو في التورية واللعب بالكلمات هو جزء من نظرته الضيقة -إلى درجة مثيرة للاهتمام- للكاتب، وهنالك صفحة مذهلة من أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر، تعود بالضبط إلى مرحلة الأدب المخادع هذه، والتي تستطيع مجدداً أن ترسل ومضات جميلة إلى عملياته الذهنية. وهي ورقة كبيرة في مجموعة ويندسر، محشوة بما يدعوه كينيث كلارك بطرافة "كتابة الأحجيات"- والتي تدعى بشكل عام الألغاز الرمزية أو الرسومية، أو الكتابة المشفّرة.[[369]](#endnote-335)

واللغز الرمزي Rebus" " عبارة عن كلمة أو اسم أو جملة يتم التعبير عنها صورياً: رمز بصري، بيد أنَّ اللعبة تكمن في تجنب الكلمات، وهي بالطبع لعبة لفظية شاملة، إذ إنّ حل الأحجية يعتمد بشكل كامل على روابط لغوية وعادة ما تكون مزدوجة المعاني. وربما اشتقت الكلمةRebus من نشرة الكرنفالات التي كانت تصدر بعنوان: De rebus quae geruntur ( حول الأحداث الراهنة)، والتي كانت تتجنب التشهير باستخدام الرموز الصورية والهيروغليفية في مكان الأسماء: أو بصورة أكثر وعياً باستخدام الصيغة التفسيرية " non verbis sed rebus" أي " ليس بالكلمات بل بالصور". وقد كان ثمة ولعٌ في إيطاليا بمثل هذه الكتابة المشفرة والتورية- وقد كانت الأحجية الهيرالدية/التنويهية ترمز إلى اسم عائلة شائع- بيد أنّ كتاب قواعد إنشاء الشعارات والشركات الأكثر تعقيداً لم يكن قد صُيغ بعد.



**جزء من ورقة كبيرة من الألغاز الرمزية في ويندسر**

وقد استطاع ليوناردو أن يحشر ما مجمله 154 من الأحجيات الرمزية في جانبي ورقة ويندسر. (بعض الأجزاء الأخرى من الكتابة الصورية، تعود للفترة ذاتها- ترفع المجموع إلى ما يقارب المائتين.)[[370]](#endnote-336) وقد رسمت هذه الرموز الصورية بشيء من العجلة: جودة الرسم في البراعة العقلية. وقد استخدمت الصورة فقط في بعض الأحيان، بينما تم الجمع بين الصور والكلمات أو الحروف في أغلب الأوقات (لذلك فهي ليست لغزاً رمزياً "خالصاً"). ويبدو أنّ الورقة كانت مسوّدة عمل، تُجرَّب فيها الأفكار، ويتم التخلص من بعضها إن كان رديئاً دون شك. وتمت كتابة المفتاح تحت كل لغز، الحل الملائم للغز البصري. إذن فحلّ اللغز الذي تظهر فيه حزمة الذرة وصخرة هو Gran calamita، أي مصيبة عظيمة، ومن خلال الاستعارة في كلمة grano التي تعني حبوب، وcalamita التي تعني حجراً مغناطيسياً. وحرف O + صورة ثمرة أجاص (pera)= Opera، أعمال. وجه [faccia] وحمار (asino)= fa casio، وهي عبارة دارجة تعني أنَّ شخصاً ما يصنع مجموعة من الأشياء في نفس الوقت. وبعض الكنايات تحدث بينما يتنقل داخل الجمل- وعليه فعبارة "إن كان ال" (se la) دائماً ما يرمز لها بسرج (sella)، وكلمة "سعيد" (felice) بالسرخس (felce). وقد أصبحت هذه الرموز جزءاً من الذخيرة الصورية التي يمكن اعادة استخدامها.

ونلمس هنا ما يشير إلى ليوناردو كمهرج البلاط- فهذه الألعاب تصلح للحفلات تسلية بالقلم والحبر. وربما يتصوره المرء ينتقل هنا وهناك، سيد الألغاز الغامضة، بينما يحاول الجمهور تخمين الإجابة. وربما كانت هنالك أيضاً أشياء جانبية عملية، إذ أنَّ الرموز الصورية كانت شائعة مثل الديكور المعماري. ووفق شهادة المهندس المعماري الميلاني سيزار سيزاريانو، فقد زينت قلعة سفورزا بألغاز هيروغليفية مثل هذه، لكنْ النظر إليها لم يعد بالإمكان. كما أنَّ صديق ليوناردو برامانتي قد صمم لاحقاً نقشاً في تكريم البابا يوليوس الثاني على برج الفاتيكان، والذي نقشت عليه عبارة "خوليو الثاني بونت ماكسيمو" عليه فمهارة الترميز الصوري التي يمارسها ليوناردو هنا قابلة للتطبيق عملياً بالنسبة للمعماري الطموح في فترة أواسط ثمانينيات القرن الخامس عشر.

وسواءً أكانت تتسم بالعملية أم لم تكن فهي تتميز بطابع ألعاب "الارتباط الحر" النفسية في الألغاز الصورية. فعقله يتنقل بين شتى مستويات المعنى، بين الصور والحروف، مستمتعاً بالنشوة السيميائية التي تنبثق منها معانٍ متشعبة وغريبة. بعض العبارات التي يجترحها ذات نكهة نفسية حريفة. " siamo scarico di vergogna"" – لقد تخلصنا من كل الخزي"، "ora sono fritto"- لقد انتهيت الآن [المعنى الحرفي :" أنا مشويّ الآن"]. وربما يرفع الأخصائي النفسي حاجبيه من الدهشة للحظة واحدة عند رؤية تلك الصورة الشخصية المخربشة بسرعة والتي ذكرتها سلفاً، في ما يتعلق بالأسد في لوحة القديس جيروم- الأسد في اللهب= Leone+ardere= ليوناردو. كتورية تفصح عن نفسها أو رموز هيروغليفية تبدو أكثر كآبة: الأسد نبيل بالبداهة، وقويّ، مدحور ومُحطَّم. ونبدو كما لو أننا مرة أخرى في طقس حكايا أكسفورد الانفعالي. حتى هنا، في ألعاب الألغاز اللطيفة، نجد أنَّ الكلمات تفتح مسارب حياة ليوناردو الداخلية.

الشيء الآخر الذي صُمم لأغراض الترفيه الملكي كان "نبوءات" ليوناردو الملغزة، والتي اقتبست منها بالفعل في الصفحات السابقة. وتتسم واحدة منها بما يبلغ منزلة الإخراج المسرحي: قلها بصيغة فرنسية أو مجنونة، كما لو كانت تنبع من جُنّة في العقل."[[371]](#endnote-337) وبعبارة أخرى فقد تم إخراج هذه النبوءات بنوع من النشوة النبوئية الزائفة أو الصخب. والمرشح الجليّ لهذا الأداء سيكون زورواسترو، والذي كان إندوفينو أحد ألقابه. "النبي" أو "المتنبيء"، كان للكلمة جرس هوكس بوكس الغامض (راجع إندوفينيللو، لغز) والذي يلائم هذه التوقعات المضحكة.

فكاهة النبوءات تكمن في التفسيرات المضادة للتصعيد في أصالة بادية. وهي في الغالب تشير إلى التفاف طفيف في المعنى، لا يختلف كثيراً عن التوريات البصرية في الألغاز الرمزية- هؤلاء الذين "يسيرون في أعلى الأشجار" هم رجال يرتدون قباقيب خشبية، وهؤلاء الذين يمشون على جلود الوحوش العملاقة" هم رجال ينتعلون أحذية من جلد الثور، ومن سوف "يذهبون في سرعة أسرع المخلوقات مستخدمين النجوم" هم الأشخاص الذين يستخدمون المهماز" الذي يأخذ شكل النجمة. " سوف تكبر "الأجساد" عندما يؤخذ منها الرأس، وتتلاشى عندما يعاد إليها الرأس" هي الوسائد. والحيوان الذي سوف "يرى لسانه على مؤخرة الآخر" يشير إلى عادة الجزار في لف ألسنة الخنازير والعجول في الأمعاء.[[372]](#endnote-338) هذه هي المعاني التي كان على الحضور تخمينها.

ولكن هنالك أيضاً عنصر ازدواجية الخدعة: فالنبؤات عادة ما تكون معبرة على نحو لاذع في نصوص قصيرة، والتي تتباطأ في العقل بعد أن يتم شرحها وتحجيمها. مثل نشرة الأخبار الزائفة لداي، فهي تظل في مخيلة الدمار والعنف. فهي تعبر أيضاً عن فكرة الطبيعة كضحية جريحة ومُنتهكة من قبل الإنسان المغتصب.

سوف يكون هنالك كثيرون يسلخون جلد أمهاتهم ويقلبون الجزء الداخلي منه للخارج [هؤلاء الذين يحرثون الأرض]

سوف يضرب الناس من أعطاهم الحياة بلا هوادة [من يدرسون الحنطة]

سوف تعود أيام هيرود، عندما ينبغي أن يؤخذ الأطفال من حضن مرضعاتهم، وسوف يموتون بجروح عظيمة على يدي الرجال القساة [الأطفال] بضربات لا تعرف الشفقة، سيؤخذ الأطفال من أذرع أمهاتهم، ويرمون إلى الأرض ويقطعون إرباً" [اللوز، والزيتون. إلخ][[373]](#endnote-339)

وهذه النظرة الحنونة بيئياً للطبيعة موجودة في حكايات ليوناردو، التي ربما كتبت على الأرجح من أجل تلاوتها في البلاط. وبحسب ما يمكن تأكيده فإنَّ الحكايات الثلاثين أو نحوها هي من المؤلفات الأصلية.[[374]](#endnote-340) فهي تضاهي حكايات إيسوب لكنها ليست مستقاة منه. ولربما عرف ليوناردو مجموعة ألبرتي، الطوفان (لم تنشر قبل عام 1568، ولكن مخطوطاتها كانت متاحة دون شك). لقد كانت الحكايا مفعمة بحس روحاني للمشهد باعتباره كائناً حياً. لم تكن الحيوانات فقط ذات صوت في القصص، بل الأشجار والنباتات والحجارة أيضاً. لقد أصبحت مخلوقات مرهفة، وقادرة على الشعور بالألم، ألم يتسبب به الإنسان. فصُوِرت شجرة البلوط كأمٍّ رؤوم ما أبناؤها الأعزاء إلا حبات الكستناء.- قد نزعت عنها هنا. والصفصاف التعس قد "شُوه، ومُزّق وخرِّب". فالحصاد جارح. وهنا قصة قصيرة جداً حول شجرة جوز، تكاد تكون قصيدة نثرية حِكَمية قصيرة: Il noce mostrando sopra una strada ai viandante la richezza de sua frutta, ogni omo lapidava" (شجرة الجوز على جانب الطريق تباهت بغنى ثمرها أمام المسافرين؛ فرجمها الجميع).[[375]](#endnote-341)

يحب ليوناردو الطرائف، وقد كتب عدداً منها هو نفسه- نشاط تقليدي لا ينبغي منحه أية أهمية خاصة: مسبحة الدراويش أو الكتب الشائعة في ذلك الوقت مليئة بالطرائف. والمكتوب منه يجب اعتباره انعكاس شاحب للنكتة المحكية. وقد يخال للمرء أنّ تقديم ليوناردو لها سيكون بوجه أكثر جموداً، وتكلُّف زائف. وعذوبة حديثه- كما تحمس لها فازاري- تشير إلى رجل يمكن أن يكون مسلياً بالكلمة. ولقد أشرت إلى أنّ هنالك انطباعاً عكسياً أيضاً، لدرجة معينة من الصمت والتحفظ، ولكن لأنّ كل هذا كان مضحكاً ويثير ضحك الناس- ويضحكه هو نفسه- كان جزءاً من حياة ليوناردو. وربما لم تكن مصادفة أنَّ أشهر لوحاته هي المعروفة في إيطاليا بالجيوكوندا- أي المرأة المضحكة.

لنكات ليوناردو سمات عديدة: بعضها يتحول بشكل مضجر إلى كنايات، وواحدة أو اثنتان منهما يبدو أنها ضلت طريقها بعد انحدار مفرداتها إلى طريق مسدود. بعضها تهكمي، بشكل خاص ضد الكتبة- وبعضها بذيء، في بعض ما قد نعتبره قوياً تأثرٌ بتشاوسر. ولكل من السخرية والبذاءة جذور في حكايات بوكاشيو ومقلديه، وبشكل أكثر مباشرة في مجموعة إباحيات عصر النهضة- اللطائف- سابقة لأعمال بوجيو براكشيوليني، وبعضها كئيب للغاية.

تبدو النكات مبعثرة في مخطوطات ومدوّنات ليوناردو. وهنا بعض منها.

رجل كان يحاول إقناع سلطة فيثاغورس أنّه قد عاش في هذا العالم من قبل، ورجل آخر لم يكن ليقبل حجته. عليه قال الرجل الأول " كعلامة على وجودي هنا من قبل فإني أذكر أنّك كنت طحاناً." وقال الآخر معتقداً أنَّ هذه العبارة قيلت نكاية فيه أجاب، " نعم أنت محق، لأنني تذكرت الآن أنك الحمار الذي كان ينقل لي الدقيق."

سئل رسام لم أنتج مثل هذه الأشكال الرائعة، إذ أنّها كانت أشياء ميتة، ولماذا رسم أطفالاً دميمي الخلقة. وقد أجاب عليهم قائلاً أنّه رسم لوحاته بالنهار ورسم الأطفال ليلاً.

كانت امرأة تغسل الملابس، وقدماها حمراوان من البرد. وقد اندهش كاهن كان ماراً بها من هذا الأمر، فسألها من أين جاء الاحمرار، فأجابت المرأة على الفور: بسبب النار التي كانت تحتها. عندها أخذ الكاهن في يده ذلك الجزء منه الذي يجعله كاهناً أكثر منه راهبةً، وسألها بكل تهذيب إن كان بإمكانها أن تتعطف عليه فتشعل شمعته.

إن كان بترارك هائماً بعشق أوراق الغار، فهذا لأنّها ذات مذاق شهي مع السجق وطائر السمنة.[[376]](#endnote-342)

والنكتة الأخيرة تشتمل على جناس في اللاورو، شجرة الغار، ولورا التي انشد من أجلها بترارك قصائد الحب.

المشروعات المعمارية

كان مجلس الكنيسة، أو قسم الأشغال بكاتدرائية ميلانو في عام 1487 يدرس فكرة تعليق مصباح فوق الجزء المركزي منها، أو برج عابرٍ للقبة، وقد كان ليوناردو من بين أولئك الذين قدموا تصميمات لهذا الغرض. وكان قد بنى نموذجاً خشبياً، بمساعدة نجار يدعى برناردو، وتلقى إعانات صغيرة من مجلس الكنيسة لتغطية نفقات صنع النموذج: وقد كانت هنالك سبع دفعيات مدرجة ما بين شهري يوليو من عام 1487 ويناير من عام 1488.[[377]](#endnote-343)

(قد تفسّر هذه الظروف السبب الذي دعاه إلى استخدام أوراق الكاتدرائية المهملة لكتابة "نشرته" إلى بينيديتو داي.) وقد كان صديقه دوناتو بارامانتي من بين المعماريين الآخرين الذين قدموا عطاءاتهم لتنفيذ هذه المهمة.

ويوضح أحد رسوم مخطوطة باريس ب؛ منظومة للدعامات صُممت لتشكّل قاعدة أعرض لطبلة المصباح، ويصف النص المصاحب للشكل تجربة لشرح توزيع الوزن على القوس.

افرض أنَّ رجلاً وضع على ميزان في وسط عمود بئر، وليدفع بكفيه وقدميه باتجاه جدران البئر. سوف تجد أنَّ وزنه أقل على الميزان. وإن وضعت أثقالاً على كتفيه فسوف ترون بأنفسكم أنّه كلما زدتم الأثقال عليه، تزداد القوة التي يمدّ بها ذراعيه وساقيه ويضغط بها باتجاه البئر، وقلّ الوزن على الميزان.[[378]](#endnote-344)

وتبين هذه التجربة الأنيقة وإن كانت خطرة، خاصية الأقواس في توزيع الوزن عرضياً أكثر من تركيزه بالكامل على الأعمدة الداعمة، فشكل النسر المحلق في عمود البئر يدفعني للتفكير في "الرجل الفتروفي"- وفي زورواسترو أيضاً، الذي أتخيله دائماً في صورة الرجل الذي يعتلي خشبة المسرح لتمثيل هذا النوع من "العروض"، كما أتخيله كقبطان اختبار يربط الأحزمة على الطائرة المرفرفة.

وضمن أوراق ليوناردو مسوّدة لحديث تقديمي ذي علاقة بمشروع المصباح. يبدأ منمقاً: "Signori padre diputati" " سادتي، الآباء النواب". وموضوعه مناظرة بين التناسب البصري والهيكلي في العمارة، والتوازن التناسبي للجسد. في المباني مثل الأجسام، " تحفظ الصحة من خلال التوازن أو انسجام العناصر، وتتضرر وتفنى بالاختلال فيها". وعليه فإنَّ المعماري يكاد يكون طبيباً من نوعٍ ما:

تعرف أنَّ الأدوية عندما يتم استخدامها بالطريقة السليمة، فإنها تعيد الصحة للمرضى، وأنّ من يعرفها جيداً سوف يستخدمها بشكل جيد إن كان يفهم طبيعة الإنسان، والحياة ونظامها وطبيعة الصحة. ومن يعرف هذه الأمور بشكل كامل سوف يعرف أيضاً ما يناقضها، وسوف يكون مداوياً ناجحاً أكثر ممن سواه. وهذا أيضاً هو ما تحتاجه الكاتدرائية العليلة- إنّها تحتاج طبيباً معمارياً، يفهم طبيعة المبنى، والقوانين التي يؤسس عليها البناء السليم.

وهذه المناظرة ليست أصلية بالنسبة لليوناردو: لقد وُجدت في كتابات معماريي عصر النهضة مثل البرتي وفيلاريتي، وفي فيتروفياس من قبلهم.[[379]](#endnote-345) يطوّر ليوناردو الموضوع بشكل مرهق جداً في هذه المسوّدة، والتي لم أقتبس منها إلا شيئاً قليلاً فقط.

وهو كحديث فعليّ يبدو فضفاضاً وتعليمياً ومكروراً. ويشعر المرء أنَّ هذا النوع من الأشياء ليس من نقاط قوته. ثم نجده قد تعِب فجأة من الأداء، وتنتهي المسوّدة بما لا يعدو كونه استهجاناً لغوياً:" اخترني أو اختر شخصاً آخر ليقدم الفكرة بشكل أفضل. وضَعْ العواطف جانباً."

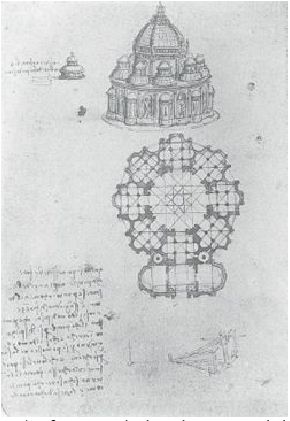
وهنالك شكٌ في ما إذا كان الخطاب قد وصل إلى غايته أبداً. وقد دخل مشروع المصباح في دوامة التأخير المعتادة، ولم يتم منح العقد إلا بعد ثلاث سنوات. وبدا أنَّ ليوناردو قد فقد اهتمامه في ذلك الوقت: فهو لم يكن على قائمة المقبولين حتى.[[380]](#endnote-346) عُقدت " جلسة التشاور" في القلعة في 27 يونيو 1490، بحضو لودوفيكو ومطران ميلانو. وكان التصميم الفائز من صنع المعمارييْن اللومباردييْن اماديو ودولشيبونو.

ومن تلك الفترة أيضاً هنالك سلسلة من التصميمات لمعابد- كنائس مؤسسة على مذابح مركزية.[[381]](#endnote-347) ولربما وجد ليوناردو نماذج منها في المسالك المعمارية لفيتروفياس والبرتي، بيد أنّ هذا النوع من تصميم الكنائس مرتبط بعمل لاحق لبرامانتي على وجه التحديد، فربما كان هنالك بالفعل تبادل للأفكار بينهما، فقد تم توظيف تصميم شبه مركزي في إعادة نمذجة برامانتي لكنيسة سانتا ماريا دي غرازييه(حيث قام ليوناردو برسم لوحة العشاء الأخير).

وقد تم تصوير المعبد المبين هنا بصورة رائعة (من واحدة من صفحات المخطوطة ب التي سرقها ليبري، وهي الآن مجموعة منفصلة). وقد بُين أنَّ الخطة الأساسية موضوعة على نظام هندسي معقد يدعى "متوالية سيتا". ومرة أخرى ثمة شيء من تأثير البرتي الذي أوصى بالنسب " الطبيعية" في المعمار "ليست تلك المستعارة من الأرقام بل من قوى المربعات وجذورها"، ولكن يشكّ المرء مرة أخرى في تأثير بارامانتي، الذي بلا شك كان ضليعاً في الرياضيات والهندسة أكثر من ليوناردو في تلك الفترة[[382]](#endnote-348).

وتبين ملاحظة في الجزء الأيسر السفلي من هذه الصفحة، أنَّ ليوناردو يفكر في الكنائس الحقيقية كما يفكر في المتواليات الهندسية. وهو يتساءل ما إذا كان ينبغي فصل برج الأجراس، كما في كاتدرائية فلورنسا وبيزا، حيث "تُظهر أبراج الأجراس جمالها الخاص"، أم يجب إلحاقه بمبنى الكنيسة، "ليقوم ذلك المصباح بدور برج الأجراس كما في كنيسة كيارافالي". فمعبد كيارافالي كان يبعد أميالاً قليلة عن ميلانو، وقد ذكر ليوناردو في موضع آخر ساعة فلكية هناك، "تُظهر القمر، والشمس والساعات والدقائق".[[383]](#endnote-349)

وفي ورقة تعود إلى بدايات عام 1489 ثمة رسومات تشمل أساس ورفع لصرح قبة صغيرة، ولكنها ليست معبداً ولا كنيسة. وتعرّفها الديباجة الملحقة بها على أنّها "جناح حديقة دوقة ميلانو".[[384]](#endnote-350)



تصميم "معبد" مؤسس على مذبح مركزي

ويشير هذا إلى الجناح الموجود بالفعل في حديقة قلعة سفورزا، والموصوف في شهادة تعود لعام 1480كبناء من الطوب "محاطٌ بالمياه الجارية والأسيجة على شكل متاهة"، وكان يُستخدم على الأرجح كحوض استحمامٍ، أو حمام في صيف ميلانو القائظ. وربما كانت الخطة الهادفة لإعادة تصميم الجناح تتعلق بزواج دوق ميلانو الشاب بإزابيلا القادمة من أراغون، وحفيدة ملك نابولي، في فبراير من عام1489. وربما كان في الورقة المفقودة من مخطوطة باريس ب تصميماً آخراً للجناح، وملاحظات حول الديكور: جدران من الرخام الوردي، وحمامات بيض، وفسيفساء ورموز للآلهة ديانا، و"صنابير على هيئة رؤوس الجريث للماء البارد والساخن"- جميع هذا في شهادة كاتب السيرة الفرنسي من القرن التاسع عشر ارسين هوساي، والذي رأى المدوّنة قبل أن يقتطعها الكونت ليبري. وربما تعود ملاحظة لاحقة حول سباكة "حوض حمام الدوقة" لذات المبنى.[[385]](#endnote-351) وأضمّن هذا في مشروعات ليوناردو المعمارية الأولى، ولكن ثمة ملاحظة أخرى تلقي بظلالها تجاه ليوناردو رجل المهام العجيبة.

**عشيقة آل مور**

Con sua picture

La f ache par che ascolti e non favella

Bernardo Bellincioni-Sonnet

-----------------

تزخر المدوّنات الأولى بالخطط والمشروعات التي تتنوع بشكل مذهل- التعددية هي علامة ليوناردو المسجلة أصلاً- ولكنها أيضاً جزء من خطة أو مشروع قائم بذاته: هو العمل في بلاط لودوفيكو سفورزا. العتاد العسكري، والتخطيط الحضري، والآلات الطائرة، والتصميمات المعمارية، بل حتى ألعاب الكلمات المسلّية- وجميع ما بقي ليومنا هذا متحجرة في الورق، وما كان جزءاً من عطاء ليوناردو ليصبح فنياً أو خبيراً متعدد المواهب لدى عائلة مور، والمهندس "العبقري" بمعنى الكلمة الواسع في عهد ما بعد البرونيلسكونية. ولا نعلم مدى استجابة لودوفيكو لكل هذا: لقد انبهر دون شك بألمعية الفلورنسي، ولكن هل تمت ترجمة هذا الانبهار إلى رعاية من نوعٍ خاص؟ ربما، مثل زميله الفلورنسي بينيديتو داي، كان ليوناردو يسحب بخشيشاً ضئيلاً، أو جُعالة، أو معاشاً من وقت لآخر- من خزينة آل سفورزا. ربما كان يمنح المال لتطوير أفكاره الخاصة بالغواصات الحربية، والمدافع البخارية، ربما كان يُدفع له لإعادة تصميم "مقصورة" الدوقة في حدائق القلعة. إنّه لا يضيف الكثير- تذكير بالمثل المر الذي ضربه رجل الحاشية الميلاني في ذلك العصر، توماسو تيبالدي:"Chi vive al corte muore al spedale" " من يعشْ في القصر يموت في الملجأ".[[386]](#endnote-352) وعليه فإنَّ المدوّنات تخبرنا أكثر، في هذه المرحلة، عن آمال ليوناردو وطموحاته منها عن مصدر دخله. وفي الحقيقة فإنَّ أولى تكليفات ليوناردو المعروفة من لودوفيكو نفسه لم تكن في مجال الهندسة ولا المعمار، بل كانت رسم عشيقة آل مور الشابة الفاتنة، سيسيليا غاليراني.[[387]](#endnote-353)

لم يكن لودوفيكو سفورزا نموذجاً للحرمان مثل أخيه الدوق، ولكنه استمتع بالملذات الجنسية التي يمكنه منها نفوذه. لقد كان يميل إلى اعتبار أهدافه من الإناث كما يعتبر إناث وذكور الوعول في أراضي صيده الخاصة- مباحة له- ومهما كان شعورها حيال المسألة، فأي شابة تقع عليها عيناه تعرف أنّ هذا الصنيع مدخلها إلى عالم من الرغد والامتيازات لها ولعائلتها. ولدت سيسيليا في أوائل عام 1473، وكان والدها فازو موظفاً حكومياً عمل كسفير لكلٍ من فلورنسا ولوكا، وأمها مارغيريتا بوستي، كانت ابنة لدكتور مجاز في القانون. وقد كانت سيسيليا ابنة أسرة ميسورة الحال ولكنها ليست على درجة كبيرة من الثراء، وقد توفي والدها بينما هي لم تزل في السابعة من العمر، ولديها ستة أخوة يسبقونها، لقد كانت فقط طفلة مرفهة نسبياً.

كانت ذكية، ومثقفة، كما أصبحت لاحقاً راعية لعدد من الكُتَّاب من بينهم الروائي ماتيو بانديللو. ويستشف من القصائد والرسائل التي كتبت عنها، أنّها كانت على قدر رائع من الجمال، ولكن لم يعد لكل تلك الإهداءات ضرورة، فقد أغنى عنها وجودها في لوحة رسمها لها ليوناردو- ونستعير هنا تعبير ليوناردو نفسه من ذلك العصر، وهي المعروفة أيضاً بلقب السيدة وفرو الفقمة (اللوحة 12).

لم يوثّق للوقت الذي أمضته عشيقة لآل مور، ولكن يمكن تخمين ذلك بكل سهولة. وهنالك مستند يعود إلى يونيو 1487 يفسخ رسمياً عقد زواج أطفال بجيوفاني ستيفانو فيسكونتي: ويرجح أنَّ مصالح لودوفيكو العاطفية كانت وراء ذلك الفسخ. لقد كانت في الرابعة عشرة من عمرها فقط: شابة ولكنها ليست كذلك في العادة. وبحلول باكورة صيف عام 1489 لم تعد سيسليا تعيش مع عائلتها، بل في ملكية غير معروفة في أبرشية نوفو موناستيريو، ومن الصعب مقاومة الاعتقاد بأنَّ هذا هو عُشُّ الغرام. وفي السنة ذاتها قتل أخوها سيجيرو رجلاً خلال نزاع ما، وأفلت من العقاب بتدخل شخصي من لودوفيكو. وفي ضوء هذا الدليل الظرفي يبدو أنَّ سيسليا أصبحت عشيقة للودوفيكو في عام 1487 تقريباً، لكننا لم نتحصل على دليل دامغ على الاتصال قبل عام 1490 خلال فترة الحمل المحتفى بها.

إنَّ خطط سيسليا للزواج لم تخل من بذخ لكنَّ لودوفيكو كان يعتبره عبئاً أكبر.

ومنذ عام 1480 كان قد تعهد، ولأسباب سياسية وجيهة، لابنة دوق فيرارا، بياتريس دا يستي، وأصبح أوان مراسم الزفاف وشيكاً: حلف ملكي مهم يحتفي به باستعراض علني كبير لمهرجان ميلاني لعرض القوة. في نوفمبر 1490 تلقى دوق فيرارا قراراً استفزازياً بالإبعاد من سفيره بميلانو جاكوبو تروتي، الذي أفاد بأنّ نوايا لودوفيكو حيال " سيدتنا الدوقة" (يعني بياتريس) كانت غير محددة، لأنّه كان ما زال مغرماً بحبيبته تلك (أي سيسيليا). " لقد أبقاها معه في القلعة، وأينما حلّ، وأراد أن يعطيها كل شيء. إنّها حبلى، وجميلة كالزهرة، ودائماً ما يأخذني معه لزيارتها." ويخلص تروتي بكل دبلوماسية إلا أنَّ العاطفة التي يكنّها لها قد تركت بصمتها على ملامحه. " ولكنَّ الزمن كفيل بمداواة كل شيء، وهذا أمر لا يمكن فرضه قسراً"- حتى هنا لا يستطيع منع نفسه من التشبيه اللاذع قليلاً عن سفورزا وذريته، والذي يعني أيضاً فرض القوة الجنسية.

تمَّ زفاف لودوفيكو وبياتريس كما هو مخطط له، في يوم 16 يناير 1491، وكان الاحتفال يزخر بمظاهر البذخ والفخامة. ولم يثنِ هذا سيسيليا عن إلقاء تعويذاتها، وبعد شهر من الزواج أفاد السفير تروتي بأنَّ إل مورو "أسرّ له بحديث" أخبره فيه أنّه "يتمنى لو يستطيع الذهاب إلى لا روكا [مخادعه الخاصة في القلعة] ويضاجع سيسيليا، ويعيش معها في سلام، وأنّ هذا هو ما ترغب به زوجته أيضاً، لأنها لم تكن تريد الخضوع له".

يبدو أنّ بياتريس كانت ترفض مشاركة لودوفيكو الفراش ما لم يتوقف عن العبث مع سيسيليا. وفي 21 مارس، أفاد تروتي بأنَّ لودوفيكو أمر بإبعاد سيسليا عن القلعة: " لم يعد يريد لمسها أو أن يرتبط بها بأي شكل من الأشكال، فقد أصبحت الآن بدينة، وسوف لن يفعل حتى تلد له ابناً." وفي أبريل أفادت هي بأنها تعيش في مسكن في المدينة يكفله لها إل مورو، ربما كانت تلك الملكية ذاتها التي تقع في موناستيريو نوفو.

في الثالث من مايو وضعت صبياً. وعُمِّدَ باسم سيزاري سفورزا فيسكونتي. وهرع الشاعر بيلينشيوني بسوناتة ثلاثية محتفياً بميلاده، سمَّاها "Isola" (أي الجزيرة، في تورية لاسم سيسيليا/صقلية)، ويهنئها بكونها حاملة بذرة إل مور ورعايتها حتى أصبحت ثمرة". وقد ظهرت علاقة الشاعر الودودة بسيسليا في خطاب لاحق، مؤرخ في فبراير 1492، يوجه في طياته حديثه للودوفيكو قائلاً:

لقد تناولت عشائي أمس مع السيدة سيسيليا، وبقيت هناك حتى المساء، إنها تؤثرني، وأقسم بالله أننا نلنا من المرح والتسلية ما نلنا مع السيد سيزاري، وهو لطيف وموفور الصحة، أعني سميناً. ولأنني توقعت أنّه سيكون صبياً عرفت أنني سأكون منّعماً في كنف سيادته [سيزاري].[[388]](#endnote-354)

وللأسف لم يحدث ذلك: فالشاعر المحبوب كان قد قضى نحبه بنهاية ذلك الصيف.

ونحن ندين لبيللينشيوني أيضاً بأولى الإشارات إلى لوحة ليوناردو، في رسالة شعرية، بلهجته البطولية، للطبيعة:

يا أيتها الطبيعة كم غيورة أنتِ

من فينشي الذي رسم واحدة من نجومك،

الغانية سيسليا، التي يستحيل نور الشمس

أمام عينيها العذبتين ظلاً كالح السواد

وهب أنّك: بقدر جمالها وما في قلبها من حياة

ستنال من المجد على مر العصور

ومن أجل ذلك قدِّم آيات شكرك للودوفيكو

ولعبقرية وأنامل ليوناردو..

إذ أراد كليهما أن تراها الأجيال القادمة..[[389]](#endnote-355)

وعلى حد علمي، فهذا هو أول وصف حرفي للوحة ليوناردو. فهو يتضمن ملاحظة طريفة اقتبستها في بداية هذا الفصل: " Con sua picture/ La f ache par che ascolti e non favella' – " بفنه جعلها تبدو كما لو أنّها تصغي ولا تتحدث" وهذا القول يعبر عن وضعية اللوحة: حس انتباهها إلى شيء خارج حدود اللوحة. هل تتضمن أيضاً حضور سيسليا الشخصي- " e non favella": هل لأنها لا تثرثر لأول مرة؟

هذه هي خلفية اللوحة: الجنس والثرثرة والشعر في بلاط سفورزا. مثل لوحة ليوناردو السابقة جنيفرا دي بينشي، إنّها صورة لامرأة مرسومة لإدخال السرور على حبيبها. ولكن هنا في ميلانو كان الأمر أكثر إجحافاً: فهذا ليس إعجاباً افلاطونياً مثل ما يكنّه بيمبو لجنيفرا، وصورة سيسيليا ذات طابع إيروسي ليس له مكان في تصوير جنيفرا الهاديء القمري. اليد التي تداعب الحيوان المكسو بالفراء ذات إيماءة جنسية، وزينة ردائها- عصابة الرأس الذهبية، والرباط الأسود، والوشاح المعقود، والعقد- كلها تشير إلى القيود، حالة الأسر التي تعيشها المحظية. وقد استحضرت فقرة في الأطروحة حول الألوان، حيث كان ليوناردو يبرهن على أنّ الرسام يمتلك ذات القوة التي للشاعر "لإشعال جذوة الحبِّ في الرجال"- لقد كان يجعلهم "يقعون في الحب مع لوحة ما". كان يحكي هذه القصة:

قمت في إحدى المرات برسم لوحة تمثل موضوعاً دينياً، وبِيعت لرجل كان قد وقع في غرامها. لقد تمنى إزالة الشعارات المقدسة حتى يتسنى له تقبيل اللوحة دون تردد. ولكن تغلب الضمير في خاتمة الأمر على الأهواء والرغبات، واُضطر إلى إخراج اللوحة من منزله.[[390]](#endnote-356)

لا يمكن أن تكون هذه هي صورة سيسليا، ولكن فكرة اللوحة كنوع من موضوعات الحب، غواية حسية، لا تخلو من إشارة لها.

وتجلب الفقمة المرتاحة بين ذراعي الفتاة سلسلة من الرموز والصلات الفلوكلورية إلى اللوحة. فالفقمة، Mustela erminea، من نوع شمالي من الفقم التي يصبح فروها أبيضَ في الشتاء (لكنَّ جلد المخلوق في اللوحة، قد فقد لونه نتيجة للصقل، وبدا بنياً مصفراً). ارتبط الحيوان بالنقاء والطهارة، كما في كتاب "رموز الحيوانات" الخاص بليوناردو والذي جمعه في مستهل تسعينيات القرن الخامس عشر: الفقمة، بسبب دفئها..تفضل أن تستسلم للصيادين عن اللواذ بالوكر الطيني، حتى لا تفقد نقاء فروها."[[391]](#endnote-357) وهذه الدعوى ليست ليوناردية في الأصل- ولكنها من ضمن عدد من البنود في رموزه الوحشية المرسومة من نسخة من كتاب فيوري دي فيرشو، كان قد اقتناها وقرأها جيداً. وتظهر الفقمة أيضاً كرمز للنقاء في لوحة لوجه بطل رسمه فيتوري كارباشيو(1510)، حيث كانت العبارة المنقوشة أعلى رسم الحيوان تقول: " Malo mori quam foedari" – أؤثر الموت على العار" ورباط الطهر هذا يضيف تهذيباً بديعياً إلى حد ما إلى الصورة: فالرمزية في التضاد مع ما هو شهواني. والرابطة الأخرى للفقمة هي تورية لغوية مكتسبة. فالكلمة الإغريقية الدالة على حيوان ابن عرس أو الفاقم هي gale والتي هي على جناس لفظي مع لقب عائلة سيسليا غاليراني: وهي موازية لنبات العرعر أو Ginepro في لوحة جنيفرا.

هذا النوع من الأشياء هو ما كان يعجب ليوناردو- أو يعرف أن عملاءه يحبونه-بيد أنّه ليس من المرجح على ما يبدو أنّه قد يكون على معرفة بهذه المفردات الإغريقية الدقيقة، ربما تلقى بعض المساعدة من أمين سر لودوفيكو، الباحث في الدراسات الإغريقية بارتولوميو كالكو.

هذا اللعب بالمعاني على الفاقم، ولكن المخلوق كان ذا أهمية محددة. كان تلميحاً شعارياً للودوفيكو نفسه، والذي كان في عام 1488 قد تلقى تفويضاً بلقب الفاقم ("L" Ermellino) من قبل ملك نابولي فيرانتي دي آراغونا (جد إيزابيلا أراغون، والتي سرعان ما تتزوج من الدوق الشاب جيان غالياتسو). وهنالك أهزوجة على أسلوب لودوفيكو تقول " 'l' italic morel, bianco ermellino' الأسمر الإيطالي، الفاقم الأبيض.[[392]](#endnote-358) إذن يكون الحيوان المستلقي على ذراعي سيسيليا، شعاراً على الرجل الذي كانت ترتبط به، اجتماعياً وجنسياً، وبالفعل يلاحظ المرء الانتباه في عينيه، والقوة العضلية لقوائمه، وتشبث مخالبه بكُمِّ الفتاة الأحمر. وكما هو الحال دائماً فإنَّ ليوناردو يَعكِس الدلالات بقوة حتى أنّها تتضاعف إلى حد الواقعية، والفقم من الحيوانات الضارية، فهو بطبيعته مثل ما كان لودوفيكو. ومن المحتمل جداً أنَّ ليوناردو قام برسم الحيوان مباشرة- كان تجار الفراء يجلبون حيوانات الفاقم إلى ميلانو. وهنالك خطاب من مسافر في موسكو يَعِد أخ لودوفيكو بأن يرسل إليه "سمامير جميلة وفقم، ودببة ومهرات بِيضاً، حيةً أو ميتة"[[393]](#endnote-359)

وابن عرس وأقرباؤه من " الفقم، والسمامير، والنموس وغيرها) كانت تمثل حيوانات أليفة للزينة، وعليه فإنَّ اللوحة ككل ليست خيالية: بل إنّها تحقق دلالاتها في إطار صورة تقارب واقعية الصورة الضوئية، مضاءة بجمال مقابل الخلفية القاتمة.

وعلى الرغم من تعرضها للتجاهل، ظلت سيسليا في عواطف آل مور، وكانت أثيرة بصفتها أمَّاً لأحد ابنائه الطبيعيين. ووهبت أراضٍ في سارانو، شمالي ميلانو، وفي 1492 تزوجت بكريموني، هو الكونت لودوفيكو بيرجاميني. لقد أسست صالوناً صغيراً في قصر كارمانيولا في ميلانو. وكان من ضمن زوارها هناك المؤلف ماتيو بانديللو، الذي أهداها اثنتين من رواياته، وامتدح حذقها، وقدرتها على التعلم، وأشعارها اللاتينية.

وظلت اللوحة في حيازتها، وفي 26 أبريل 1498 كتبت إليها جامعة التحف النهمة إيزابيلا دا إستي، تطلب إليها برسمية شديدة (على الرغم من أنَّ اللهجة لم تكن ودية على الإطلاق باعتبار أنّ إيزابيلا كانت أخت بياتريس):

تصادف أننا كنا نبحث اليوم عن بعض اللوحات الجميلة التي رسمها زواني بيلينو- المعروف أيضاً باسم جيوفاني بيليني- وبدأنا نناقش أعمال ليوناردو، وتمنينا لو كنا نستطيع رؤية بعضها لمقارنتها مع اللوحات التي لدينا. وتذكرنا أنَّ ل. ف. قد رسم لك لوحة على الطبيعة، فهلاَّ كنتِ من اللطف بحيث تبعثين بها إليَّ مع حامل الهدايا هذا والذي سنوفده إليك لهذا الغرض. وبالإضافة إلى إجراء المقارنة، فسوف نسعد برؤية وجهك. وسنعيدها إليك حالما انتهينا من دراستها.

وفي 29 أبريل أجابت سيسليا بأنها سترسل اللوحة.

بيد أنني كنت لأبعث بها عن طيب خاطر إن كانت تشبهني أكثر. سيدتي يجب ألا تعتقدي أنَّ هذا الشيء بسبب عجز المعلم، الذي أعتقد بحق أنّه فريد عصره، ولكنه بسبب أنَّ اللوحة رُسمت عندما كنت في عمر غير مناسب، ومذاك تغير وجهي بالكامل، وعليه فإن وضعتني واللوحة جنباً إلى جنب؛ فلن يعتقد أحد بأنني هي الفتاة التي تظهر ملامحها في الصورة.[[394]](#endnote-360)

وهذه بلاشك هي آخر مغادرة للصورة. بعد موت سيسليا في 1536، ظلت في ميلانو. وفي القرن الثامن عشر، وبحسب إفادة كارلو اموريتي، أمين مكتبة الامبروزيانا، " كان بالإمكان رؤيتها في ميلانو، ضمن مجموعة الماركيز بوناسانا". والذي هو الآخر أشار إلى أنَّ هنالك لوحات أخرى استلهمت منها: القديسة سيسليا تحمل آلة القانون، وأخرى فيها " هذه السيدة الشهيرة مرسومة كما كانت في اللوحة الأولى التي نفذها ليوناردو بنفسه في زهرة شبابها، ولكن بدلاً عن آلة القانون يبدو أنّها تحمل في يدها طية من ثوبها."[[395]](#endnote-361)

ثم في حوالي عام 1800، اشترى الأمير البولندي آدم جيرزي كزارتوريسكي اللوحة، وأعطاها لوالدته، إيزابيلا. فعلقتها في معرض لوحاتها، الذي تدعوه البيت القوطي، في عقار تملكه الأسرة في بولاوي، بالقرب من كراكو. وفي هذه المرة أضيف ذلك النقش الخاطيء إلى أعلى الركن الأيسر من اللوحة:

LA BELE FERONIERE

LEONARD D'AWINCI

,وتشرح ملاحظة كتبتها إيزابيلا أنَّ اللوحة " من المفترض أن تكون صورة لعشيقة فرانسوا الأول، ملك فرنسا. لقد كانت تدعى الجميلة فيررونييه كما يعتقد أن تكون زوجة حداد." (الفكرة التي رسم عليها ليوناردو هذه المرأة الفرنسية الأسطورية أثبتت تماسكها، وقد مُنح العنوان ذاته- بالخطأ نفسه- لواحدة أخرى من لوحاته الميلانية.)

وفي عام 1842 كانت عائلة كزارتوريسكي تعيش في المنفى في باريس، وكانت اللوحة معهم، وظلت في باريس لثلاثة عقود، في شقتهم بفندق لامبير، ولكن يبدو أنَّ مؤسسة الفن الفرنسي لم تدر عنها شيئاً. وقد أدرج كاتلوج آرسين هوساي المحيط لعام 1869 اللوحة على أنّها مفقودة. وعادت العائلة بعد أن وضعت الحرب الفرانكوبروسية أوزارها إلى بولندا، وفي عام 1876 تم عرض السيدة والفاقم علناً لأول مرة، في متحف كزارتوريسكي في كراكو.

وبحلول مطلع القرن العشرين تم قبولها والاحتفاء بها كإحدى لوحات ليوناردو الأصلية، وتمت تسميتها لوحة شخصية لسيسليا غاليراني من توثيق بيلينشيوني وآخرين. وكان لها مغامرة أخيرة أثناء الحرب العالمية الثانية. كانت قد خُبئت قبيل الاجتياح النازي لبولندا عام 1939 مباشرة، في سينياوا، مع غيرها من كنوز مجموعة كزارتوريسكي- منظر ريمبراندت، ولوحة وجه لرافائيل- ولكن تم اكتشاف مكانها السري. كانت السيدة قد عُرضت لفترة وجيزة في متحف كايزر فريدريتش في برلين، وقد حجزت لمتحف هتلر الخاص (The "Fuhrerauftrag) في لينز، ولكن بدلاً عن ذلك وصلت إلى المجموعة الخاصة بالحاكم النازي لبولندا، هانز فرانك، في قصره في بافاريا، واكتشفت في 1945 من قبل اللجنة البولندية الأمريكية. إذن فإنَّ أقدار الحب والحرب قد طبعت في لوح خشب الجوز الصغير الملون هذا والذي صدر من مرسم ليوناردو دافنشي في عام 1489.

المرسم الميلاني

بحلول أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر كان ليوناردو قد أسس مرسمه الخاص في مدينة ميلانو. وكان بالأساس نسخة من مرسمه الفلورنسي الذي تدرب فيه- ورشة أو بوتيغا لتنفيذ الأعمال المطلوبة تحت إشراف وتوجيه المعلم، وبعض منتجاتها مثل لوحة سيسليا كانت في الغالب أعمالاً خالصة له. وربما تم تنفيذ أعمال أُخرى بيد المساعدين العاملين تحت إشرافه، يتخلل ذلك بعض التدخلات الخبيرة والتصحيحات من جانبه. هذا هو النمط الذي كان عليه المرسم الذي وصفه زائر لمرسم ليوناردو الأخير في فلورنسا"dui suoi garzoni fano retrati, e lui a le volte in alcuno mette mano"- " ، حيث صنع اثنان من مساعديه نسخاً وكان هو من وقت لآخر يضع لمساته عليها."[[396]](#endnote-362) في بعض الأحيان كان المساعدون يعملون- من قالب أصلي من صنع ليوناردو، سواءً أكان لوحةً أو كارتوناً- أو في بعض الأحيان يعملون بحرية أكثر في حدود أسلوب عام، أو "مظهر" يمثل العلامة المميزة. وكما رأينا، بعض العقود ميّزت مالياً بين المعلم ومساعديه. وفي ملاحظة مكتوبة حوالي عام 1492، وبالتالي فهي تتحدث عن المرسم الميلاني، ينتقد ليوناردو " الرسامين الأغبياء" الذين يتذمرون من " عدم قدرتهم على إخراج أقصى طاقاتهم لأنّهم لم يتلقوا أجوراً مجزية": فيجب أن يدركوا أنّ عليهم "إبقاء" بعض اللوحات في الجوار، " حتى يستطيعوا القول: بأنّ هذا يكلف كثيراً، وذلك بسعر أقل، وتلك بسعر زهيد".[[397]](#endnote-363) على افتراض أنَّ العمل الذي كان "بسعر زهيدٍ" لم يحظَ سوى بالقليل من مساهمات المعلم.

وفي ذلك الحوار المتخيل بين ليوناردو وفيدياس في حلم جيوفاني باولو لوماتسو (والذي يناقش أيضاً ولع ليوناردو بلعبة "الجانب الخلفي"- الكلمة المستخدمة هي create أي الخدم: حرفياً أولئك الذين "خدمهم". وهذا يشير مرة أخرى إلى تقاليد المرسم: استخدام عمل المعلم كنموذج للنسخ منه فيما بعد- في بعض الحالات كما في حالة ليدا، تبقى النسخ فقط.

وتأتي شهادة مباشرة أخرى من باولو جيوفيو. وهو يكتب كيف كان ليوناردو صارماً في ما يتعلق بتعليم تلاميذه مهارته ببطء وشمولية: لم يكن ليسمح لليافعين تحت عمر العشرين أن يلمسوا الفراشي والألوان، ويتركهم يتدربون على أقلام الرصاص فقط". كان جيوفيو يتحدث مخبراً عن "حشد من الرجال اليافعين [adolescentium turba] الذين ساهموا كثيراً في نجاح مرسمه. ويبدو هذا الشيء كاستعادة الذكريات- حاشية ليوناردو من اليافعين الجامحين: عصابة من المراهقين.

ويمكننا إعادة تشكيل بعض العاملين في أول مرسم لليوناردو في ميلانو. وبالتأكيد سأضمنهم امبروغيو دي بريديس، وربما أخيه إيفانجليستا حتى وفاته المبكرة في 1491. لقد كان هذان شريكيه في عذراء الصخور. واستمر امبريغو على اتصال بليوناردو كمتعاون، وشريك، ومنازع من حين لآخر لعشرين سنة أخرى أو نحوها. وقد كان جيوفاني انتونيو بولترافايو وماركو داوغيونو هما الآخران من أوائل مساعديه، وقد ذكرهما فازاري ضمن اسماء "تلاميذ" ليوناردو.[[398]](#endnote-364)

ولد بولترافيو حوالي عام 1467، وهو ابن غير شرعي لأسرة غنية ذات حسب ونسب. لم يفقده وضعه كابن غير شرعي ثروته، ولكنه خلق بينه وبين ليوناردو رابطاً عاطفياً: وقد لحقت به – صدقاً أو زوراً- سمعة الغني اللعوب، واحد ممن اسماهم شكسبير "الغني المدلل الأجعد". وعلى شاهد قبره في سان باولو في كومبيتو، يقال إنّه قد كرّس حياته بطولها لرسمٍ " بين الجبال"، ومرة أخرى ترد الإشارة إلى العبث، لكنْ لم يتم تسجيل أفعاله الأخرى الأكثر "خطورة". يدعوه فازاري "فناناً ماهراً ومميزاً"، وهو إطراء باهت. وفي أفضل أحواله كان رساماً للشعر الجميل والرقة: انظر إلى لوحته السيدة والطفلفي متحف البولدي بيتزولي في ميلانو، ولوحته النارسيسوس في الأوفيزي. وقد وصفه الشاعر غيرولامو كازيو الذي تم رسم لوحته بولترافيو، بأنّه "التلميذ الوحيد" لليوناردو: ليس حرفياً بالطبع، ولكن بمعنى "التلميذ الحقيقي الوحيد".[[399]](#endnote-365) وقد كان ماركو داوجيونو ابن صائغ ناجح، وقد جاءت العائلة من أوغيونو في إقليم بريانزا شمالي ميلانو، ولكنَّ والده كريستوفيرو صنع له اسماً في المدينة بحلول أواسط ستينيات القرن الامس عشر، وكان ماركو قد ولد هناك على الأرجح. وقد تلقى تدريبه الخاص بحلول عام 1487، بروتاسيو كريفيلي (ربما كان قريبا للوكريزيا كريفيللي، التي رسم لها ليوناردو لاحقاً صورة للوجه) ومثل بولترافيو، دلف إلى رحاب مرسم ليوناردو كرسام متدرب بوسائلهما الخاصة: لم يكونا صبيين بل شريكين شابين. كلاهما مذكور في مذكرة ليوناردو المتعلقة بالأفعال السيئة لجياكومو كابروتي ابن العشر سنوات، أو سالاي، والذي انضم إلى الأسرة في صيف عام 1490.

في 7 سبتمبر [1490] سرق قلماً قيمته 22 سولدي من ماركو الذي كان يقيممعي. كان القلم ذا سن فضية، وأخذه من دراسة ماركو.

وفي 2 أبريل[1491] ترك جيان انتونيو قلماً ذا سِنٍّ فضية فوق رسوماته، وسرقه جياكومو منه.[[400]](#endnote-366)

كانت هذه مقاطع مما يجري خلف جدران مرسم ليوناردو- غرفة عمل المساعدين الصغيرة، أو الاستديولو، القلم ذو السن الفضية قابع فوق الرسومات، الطفل الذي يسرق الأشياء متى ما استطاع. ألمعية بولترافيو في استخدام القلم ذي السن الفضية، يمكن رؤيتها إلى حد ما في رسوماته مثل لوحة المسيح (يفسرها البعض على أنّها باخوس) في تورين، وقد كان أسلوب الرسم هذا غير معروف إلا قليلاً في لومباردي، وانتشر من خلال التأثر بليوناردو.

من الأعضاء الأوائل في مرسم ليوناردو أيضاً كان الغامض فرانسسكو نابوليتانو. وحتى وقت متأخر لم يعرف له عمل على وجه التحديد، سوى الرائعة مادونا والطفل مع القديس يوحنا المعمدان، والقديس سباستيان في زيورخ، كونسثاوس، والتي يظهر التوقيع فيها على طول قاعدة تاج السيدة العذراء. كلا القديسين كانا يتسمان بقربهما من نموذج ليوناردو.[[401]](#endnote-367) ونحن الآن نعرف أكثر قليلا عن شكر فرانسسكو للبحث الموثق لصدفة جانيس وغرازيوسو سيروني.[[402]](#endnote-368) كان اسمه فرانسسكو غالي، وهو من مواليد نابولي ولا يُعرف تأريخٌ لولادته، وقد مات في البندقية عام 1501 تقريباً. و كان يعيش وقت وفاته مع صاحبة أو خليلة تدعى أندريانا ولديه منها طفلان، ويستدل من هذا على أنّه لم يكن كبيراً جداً عند وفاته. وتأريخ وفاته يدل على أنّ النكهة الليوناردية القوية في لوحاته لم تكن مجرد تقليد، لقد كان نشطاً أثناء تسعينيات القرن الخامس عشر، يتشرب تأثير ليوناردو من منبعه دون وسيط. في الغالب هو فرانسسكو غالي الذي يطلق عليه لقب مصمم سك العملة، والذين يستميت من أجل الصياغة في الخطاب الدوقي المؤرخ في 8 أغسطس 1494، وهنالك مصمم آخر مذكور في الخطاب ذاته؛ هو زميل ليوناردو امبروغيو دي بيرديس. ويضع هذا الخبر فرانسسكو في وسط رسامي الوجوه الميلانيين. وقد كانت هنالك صلات وثيقة بين تصميم الميداليات والعملات ورسم الوجوه: كان تقليد رسم وجه اللومبارد عبارة عن وجه كامل، ويعرفه مؤرخي الفن باسم "نموذج المسكوكات".

ويمكن إضافة اسم توماسو ماسيني أو زورواسترو إلى هذه الأسماء، وهو على الأرجح "المعلم توماسو" المذكور في ملاحظة من سبتمبر 1492، وهو الموصوف بعودته إلى المرسم في ذلك التأريخ، وعليه فقد كان أحد أعضاء المرسم في وقت سابق.

وهنالك الألماني المدعو خوليو الذي كان وافداً جديداً في مارس 1493.[[403]](#endnote-369) لم يكن هذان الاثنان رسَّاميْن، على أية حال، ولكنهما يعملان على المعادن.

وفي مسوَّدة الخطاب الساخط للودوفيكو الذي تضمن شكوى بخصوص المال الذي يدين لهما به (إنّه ليزعجني جداً أن يتعين عليَّ كسب عيشي ...")، يشير ليوناردو إلى العبء المادي الناجم عن دعم وكفالة ستة أشخاص لمدة ثلاث سنوات: Ho tenuto 6 bocche 36 mesi"" – وهي لغة السجل على وجه الدقة، كما لو كانت تلك المجموعة الصغيرة من الصبيان المتدربين والمساعدين هم أفراد عائلته حقاً.[[404]](#endnote-370) كانت المسوَّدة غير مؤرخة، ولكنها على الأرجح منذ عام 1495. هؤلاء الأفواه الستة، أو المكفولون، الذين كان يدعمهم في أوائل تسعينيات القرن الخامس عشر؛ ربما كانوا بولترافيو، ماركو دا أوغيانو، فرانسسكو نابوليتانو، سالاي، زورواسترو، خوليو الألماني. (كان امبرروغيو دي بريديس متعاوناً ولكنه لم يكن مساعداً يتلقى الإعانة والسكن)

تظهر في القوائم اللاحقة وفود مستمرة بشكل واضح من الصبية المتدربين أثناء الفترة الأخيرة من تسعينيات القرن الخامس عشر- غالياتسو، وبينيديتو، وأيدويتي، وغيانماريا، وجيراردو، وجيانبيترو، وبارتولوميو. الاثنان الأخيران فقط ظهرا في قائمة تعود إلى 1497 ويمكن التعرف عليهما هما: جيابيترو وهو على الأرجح جيوفاني بيترو ريزولي، المعروف أيضاً بجيانبيترينو، والذي أصبح واحداً من ألمع مساعدي ليوناردو أثناء الفترة الميلانية الثانية، وربما كان بارتولوميو هو بارتولوميو سواردي، تابع برامانتي المعروف باسم برامانتينو. وقد كان هنالك أيضاً عدد من الفنانين اللومبارديين الشباب الذي كانوا متأثرين إلى حد بعيد بليوناردو وقد كان يطلق عليهم لقب "تلاميذه"، ومن بينهم سيزاري دا سيستو، وبيرناردينو لوني، وأندريا سولاريو، وجيوفاني باتسي (المعروف أيضاً بلقب إل سودوما)، لكنْ لا يمكن الجزم بأنَّ أياً منهم قد درس فعلياً على يد المعلم. هذه هي"الليوناردية" التي لخصها كينيث كلارك في العبارة "الابتسامة بدون وجود القط شرشر". وقد راعى جيوفاني باولو لوماتسو هذه المباديء التي شملتها مقولة ليوناردو:" كنت دقيقاً في مفهوم وصياغة المواضيع الدينية إلى حد كبير، حتى إنَّ الكثير من الأشخاص حاولوا تناول روح هذه الشخصيات التي رسمتها من قبل".[[405]](#endnote-371)

ومن مرسم ليوناردو الميلاني انبثقت مجموعة من الصور الشخصية والدينية ذات الجودة العالية والتي بكل تأكيد تَطلَّبَ اقتناؤها ثمناً باهظاً. وصورة سيسيليا غاليرياني واحدة منها. وهنالك ثلاث لوحات أخرى تعتبر من أعمال ليوناردو سواءً بكاملها أو في جزء منها.

وكانت لوحة عازف الموسيقى (معرض امبروزيانا، ميلانو) واحدة من أكثر بورتريهات المرسم حيويةً وحياة. (اللوحة 13). وهي صورة شخصية نصفية صغيرة بألوان الزيت، يظهر فيها رجل شاب وسيم، بشعر أشقر طويل ومجعد ينساب من تحت طاقيته الحمراء الفاتحة. إنّها الصورة الشخصية الوحيدة المعروف عن ليوناردو رسمها لرجل. بيد أنّ هنالك الكثير من الرسومات لوجوه في دفاتره. لم تكن اللوحة مدرجة ضمن مجموعة اللوحات التي خلَّفها بوروميو عام 1618 التي شكلت نواة المجموعة الأمبروزية. ولقد ورد ذكرها للمرة الأولى في كاتلوج 1686، حيث وُصفت بأنّها "رسم لوجه دوق ميلانو"، ونُسبت إلى بيرناردينو لويني. وفي عام 1905 تم تنظيف اللوحة، والكشف عن نوتة موسيقية في اليد اليمنى للجالس ، ومن هذا جاء اسم اللوحة المتعارف عليه.[[406]](#endnote-372)

ودائما ما يقال إنَّ عازف الموسيقى الذي رسم ليوناردو وجهه؛ هو فرانشينو غافاوريو، الذي كان قائداً لجوقة كاتدرائية ميلانو منذ عام 1484 وحتى وفاته بعد أربعة عقود من الزمان. ومؤلفاته كانت مصممة لثلاثة وأربعة وخمسة أصوات، وهي موجودة بسجلات الكاتدرائية. كما كان أيضاً مؤلِّفاً للسيرة، وواحداً من أوائل من شرحوا نظرية الموسيقى باللهجة الإيطالية. وربما أشار ليوناردو في ملاحظة له حول "كتاب في الآلات الموسيقية" إلى كتاب غافوريو "آلة الهارمونيكا الموسيقية (1508)".[[407]](#endnote-373) وقد اختفت النوتة من اللوحة تقريباً ما عدا العصا التي ما زالت تُرى لكن بصعوبة، والحروف Cant. Ang."" بحسب إفادة سيرج براملي تشير إلى مقطوعة غافوريو المسماة نشيد الملائكة Canticum Angelicum، ولكن يبدو أنّ هذا التفسير ليس دقيقاً تماماً؛ فقد كان هنالك كتاب في نظرية الموسيقى لغافوريو يسمى الأعمال الموسيقية الإلهية والملائكية [ِِAngeicum ac divinum opus musicae]، ولكنه لم يكن قد خرج إلى النور حتى 1508، أي بعد عشرين سنة أو نحوها، وهو تأريخ الرسم، وأنّه على ذلك رابط أضعف من أن يفسّر العبارة.

كان غافوريو معروفاً لدى ليوناردو، وكان ذا شخصية ميلانية رفيعة، ومن الجائز توقُع جلوسه في المرسم لرسم صورة شخصية له، لكن ليس ثمة ما يؤكد ذلك الأمر. كانت هنالك لوحات أخرى لوجهه- لوحة في اللودي، مسقط رأسه، وحفر على الخشب على صفحة عنوان كتابه عن الهارمونيكا- لكنَّ ملامح الشخص في هاتين اللوحتين لا تشبه ملامح الرجل الذي يظهر في لوحة ليوناردو؛ وعمره هو الآخر محل شك. فاللوحة تعود إلى ذات الفترة التي تم فيها رسم وجه سيسليا، أي 1488-1490، إذ كان غافوريو في ذلك الوقت في أواخر الثلاثينيات من العمر، وهو عمر يبدو أكبر كثيراً من الشاب الذي يظهر في لوحة الموسيقيّ في الامبروزيانا.

الاحتمال الآخر هو أنَّ اللوحة تظهر موسيقياً ومغنياً شاباً ممن كان يعرفهم ليوناردو بشكل جيّد- تلميذه السابق اتالانتي ميغليوروتي[[408]](#endnote-374). وفي 1490 قام اتالانتي بأداء دور البطولة في أوبريت اورفيو لبوليزيانو في عرض بمدينة مارميرولو، بالقرب من مانتوفا، وذلك بأمر من إيزابيلا دا إيستي. ومن الجائز أنَّ ليوناردو كان مشتركاً في الإنتاج. (تقلَّد إنتاج أورفيو في ميلانو في وقت لاحق). ومن المعقول أنّه كان مكلفاً برسم الوجه الوسيم المفعم بالطاقة لنجمها الشاب. ونحن نعرف أنّه قد فعل ذلك من قبل- تلك اللوحة لاتالانتي رافعاً وجهه"، ربما رسم، في قائمة أعمال عام 1482. كان اتالانتي في الرابعة والعشرين من عمره تقريباً في عام 1490، وبدا لي أنّه أقرب إلى أن يكون هو الموسيقيّ في لوحة ليوناردو من قائد جوقة الكاتدرائية والمؤلف الموسيقي غافوريو.

أجزاء لوحة الموسيقيّ- أعمال تلوين السترة على سبيل المثال- بدت مملة. لقد صُنِّفت اللوحة في بعض الآحيان باعتبارها من الأعمال التي لم تكتمل بعد. ولكن ربما كان هذا نتيجة لقرار فني من ليوناردو- رتابة متعمدة في المحيط، الذي يؤطر قوة الوجه المكتمل في المركز. وهذا التساؤل يطرح نفسه مجدداً في لوحة سيسليا غاليراني: هل التكوين الضعيف ليدها اليسرى نسبة لأعمال تخريب لاحقة (ربما في بداية القرن التاسع عشر، عندما تمت إضافة النقش)، أو تركها ليوناردو هكذا متعمداً؟ فاليد المحددة بخط خفيف تكاد تندمج في الظلام الذي يحيط بالمجموعة المضاءة من المرأة وصديقها رباعي القوائم، والتي إن تم رسمها بدقة أكثر لاختلفت اللوحة في الشكل والتأثير. مثل هذا المحيط المموه أو الضبابي كان شائعاً في الرسومات، ولكن ليس في اللوحات، حيث كان التقليد يقضى بوحدة النهاية.

وقد كشفت اختبارات الأشعة السينية عن وجود نافذة في الخلفية، مشابهة للتي في لوحة سيدة آل بينوا. وقد تمت تغطيتها لاحقاً بلون الخلفية الداكن، وربما بذات الرغبة لمنع تشتت الانتباه. كانت هذه سمة غالبة في بورتريهات ميلانو- الخلفيات المخملية الباعثة على السكينة مقابل شخصيات مقدمة اللوحة التي تبدو في بقعة الضوء، كما لو كانت تؤدي دوراً في أحد الملاهي أو العروض الرمزية.

أما الوجه المشتعل رغبةً والمدعو فيرونييه الجميلة(لوحة 14)، والموجود الآن في اللوفر، فيعود على الأرجح إلى أواسط تسعينيات القرن الخامس عشر. وهي أكثر رقة وتفاعلاً من السيدة وحيوان الفاقم، ولكنها قد تشترك معها في انتمائها لإحدى المجموعات الفرعية من لوحات ليوناردو- وجوه محظيات سفورزا. السيدة الجميلة بثغرها الفاتن ونظرتها الجريئة- التي تركّزُ على المشاهد بخلاف العادة، وليس خارج نطاق اللوحة- في الغالب تحمل صورة لوكريزيا كريفيللي، خليفة سيسيليا غاليراني في علاقات آل مور غير الشرعية. هنالك دليل مستقل على أنَّ ليوناردو رسم لوحة لوجهها؛ وأنَّ تلك اللوحة دوناً عن أعماله الباقية هي التي يرجح أن تكون هي محصلة ذلك الرسم.[[409]](#endnote-375) وكما هو الحال مع سيسليا، فقد كان حمل السيدة الشابة ذا دور في تغيير وضعها وبالتالي أصبح سبباً في إيقاف العمل فيها. أنجبت لوكريزيا ولداً هو جيوفاني باولو؛ وقد اُعترف به كابن للودوفيكو في مارس 1497. في السنة ذاتها توفيت بياتريس والدة لودوفيكو فجأة، ودخل فترة من الانسحاب السوداوي: لقد كانت شعلة من الحياة وتتمتع بشعبية كبيرة، كما أنّها كانت تحظى بحب آل مور مع إنّها لم تجد منهم المعاملة اللائقة. كانت لوحة لوكريزيا وإشارة الشاعر العامية لها بلفظ "حبيبة" إل مور، سابقتين لتلك الأحداث، ربما في 1495-1496.

كان الغموض هو السمة الغالبة على لوحة السيدة المرضعة، والمعروفة باسم مادونا ليتا، على مالكها في القرن التاسع عشر الدوق أنطونيو ليتا، ولكنها كانت تحمل طابع إنتاج المرسم من عدة أوجه. فرأسها كان يعتمد بشكل كبير على رسم شهير في اللوفر، والذي كان بكل تأكيد ليوناردياً أصيلاً، ولكن اللوحة تُنسب بشكل عام إلى المساعد الميلاني ماركو دا اوغيانو على الأرجح أكثر من الموغل في فردانيته بولترافيو، بيد أنّه من الجائز أنّ يكون لكلٍّ منهما نصيب فيها.[[410]](#endnote-376) وليس بمقدورنا سوى تخمين القدر الذي أنهاه ليوناردو من اللوحة. هنالك قدر كبير من العذوبة في ملامح الطفل ممتليء الشفتين وواسع العينين، والتي تبدو غير أصلية. فعاطفة ليوناردو لا تعجز عن الحركة على سراط دقيق من المشاعر- لوحة السيدة والمغزل مثال آخر- وسرعان ما أصبحت هذه النزعة علّة في الأعمال التي تنتمي لمدرسة ليوناردو والتي نفذها أتباعه من الدرجة الثانية مثل ماركو دا أوغيانو. (فلوحته تقبيل الأطفال المقدسين في قصر هامبتون؛ تعتبر مثالاً بهيّاً لصندوق الشيكولاتة الليوناردي، إذ يبدو أحد الأطفال فيه قريباً إلى حدٍ كبير من الطفل في مادونا ليتا). والمشهد عادي جداً. وطائر البرقش الذهبي المكتشف في يد الطفل اليسرى يفتقر إلى الحيوية والتفاصيل الناطقة التي قد تضفيها عليه ريشة ليوناردو. وليس ثمة ما يشير إلى تدخل فرشاته سوى وجه وعنق السيدة الناعمين ورقة تكوينهما، وعلامته المسجلة المتمثلة في تجعيدات شعر الطفل اللامعة. فهي إحدى لوحات المرسم كما وردت في وصف ليوناردو ذاك بدقة في المرسم الفلورنسي اللاحق: " اثنان من مساعديه صنعا نسخاً، وكان من حين إلى آخر يضيف إليها شيئاً بيده هو."

تمثل هذه السلسلة من اللوحات أقل طفرات ليوناردو كرسام: سلسلة من اللوحات التجارية مضاءة بلمسة المعلم الخاصة أو هالته. ويمكن وصف العديد من اللوحات كإنتاج لهذا المرسم إن لم تكن من إبداع أنامله هو. وهنالك لوحة لوجه السيدة ذات عقد اللؤلؤ التوثيقية الرائعة بريشة أمبروجيو دي بريديس، وفي بعض الأحيان تعرف ببياتريس دا إيستي، بالإضافة إلى لوحة الوجه الأخرى بريشته والتي لا تقل روعة عن سابقتها والموجودة في المعرض الوطني بلندن، يظهر فيها سيد شاب بشعر برتقالي ذي غرة ميلانية ويرتدي معطفاً بياقة من جلد النمر، ومؤرخة في 1494.[[411]](#endnote-377)

وهنالك أيضاً لوحة السيدة والفطل الجميلة لبولترافيو (والموجودة في متحف بولدي بتسولي في ميلانو)، وعليه فإنَّ المدرسة الليوناردية في وضعيتها الديناميكية الدراماتيكية، ولوحته البراقة التي لا تخلو من خنوثة لغيرولامو كازيو(شديدة الخنوثة في الحقيقة، حد أنَّ متذوق القرن السابع عشر إنيغو جونز ظنّها لوحة ليوناردو لوجه جنيفرا دي بينشي: قرأ جونز أحرفاً منسوجة على سترة الجالس (G.B.)، ولكنها في الحقيقة كانت (C.B)- على الأرجح تشير إلى حبيب كاسيو، كوستانزا بينتيفولغليو).[[412]](#endnote-378)

وكان ماركو دا اوغيانو نسخة جامدة ولكنها مفعمة بالإيمان لعذراء الصخور. كما هنالك عدد من النسخ الميلانية للمسيح المخلِّص [ٍSalvator Mundi] والتي على الأرجح تشير إلى أحد أعمال ليوناردو الأصلية.



المرسم الميلاني: أعلى اليسار دراسة بالقلم ذي السِّن الفضية لليوناردو لسيدة ليتا. أعلى اليمين سيدة ليتا، إنتاج مشترك للمرسم يعود لعام 1490، أسفل اليسار، السيدة ذات عقد اللؤلؤ لأمبروغيو دي بريديس، ربما كان موضوعها وجه بياتريس دي إيستي. أسفل اليمين السيدة والطفل لجيوفاني بولترافيو.

ولدينا عقد موثَّق لأحد الأعمال. في 14 يونيو 1491 أُنيط بكل من بولترافيو وماركو دا أوغيانو إنتاج لوحة لتزيين جدار المذبح الخاص بكنيسة سان جيوفاني. كان العميلان هما الأخوان غريفي، اللذيْن بنيا معبداً هناك تخليداً لذكرى والدهما، ليوناردو غريفي، مطران بينيفينتو. كان الرسامان قد تعاقدا على تسليم قطعة فنية لتزيين المذبح بحلول نوفمبر التالي ( في وقت يوم الاحتفال بالقديس ليونارد، الذي كانت الكنيسة مهداة له)، ولكنهما عجزا عن الإيفاء بذلك، ولم ينته العمل حتى 1494. كانت اللوحة هي قيامة المسيح مع القديسيْن ليونارد ولوسي، وهي الآن في برلين.[[413]](#endnote-379)

كان الجزء الأعلى منسوباً إلى ماركو، والقديسان الجاثيان إلى بولترافيو. وقد حفل العمل بتأثيرات ليوناردو: التكوينات الهرمية، والوضعية الاعتراضية لصعود المسيح، والتصدعات الصخرية للمشهد. ويصف العقد الفنانين الاثنين كشريكين [compagni]. وليس هنالك ذِكرٌ لليوناردو في الوثيقة، لكننا نعرف من مذكرة سالاي أنَّ كلا الفنانين كانا جزءاً من ورشة ليوناردو في 1491. إنّها مهمة مستقلة داخل حدود المرسم، مثلها مثلما كان رسم وجه جنيفرا مهمة مستقلة لليوناردو ضمن ورشة فيروكيو. كان الرسم المتفق عليه للوحة مذبح غريفي 50 دوكات= ليست بالمبلغ الكبير(مقارنة بالمائتي دوكات المعروضة على ليوناردو والإخوة دي بيرديس نظير لوحة سيدة الصخور في 1483)[[414]](#endnote-380). يعكس هذا الأمر وضعه: إنتاج ورشة موكَّل إلى فنانين من الدرجة الثانية تحت إشراف المرسم. إنَّ الأمر كما عبّر عنه ليوناردو تماماً، "بخسٌ جداً".

**التشريح**

تعود أولى الإشارات إلى اهتمام ليوناردو بالتشريح- الرسومات الأولى والملاحظات الأولى- إلى أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر. وتعتبر ضربة البداية لواحد من أهم إنجازاته وأكثرها رسوخاً. وتعدّ اسهاماته الفعلية- أو ما شكّله من فرق- وأعماله في مجال التشريح أهمّ مما أتى به كمهندس، أو مخترع، أو معماريّ. لقد رسم خارطة للجسم البشري ودأب في التوثيق له بهمةٍ كبيرة، وبدقة غير مسبوقة. لقد أسست رسوماته التشريحية لغة بصرية جديدة لوصف أجزاء الجسم، كما فعلت رسوماته الميكانيكية. تنطوي هذه الدراسات على جرأة ومثابرة، وواجهت تحدي المحرّم والشك العقَدي، والتي اعتمدت على دراسات لجثث الموتى لم تتوفر فيها ظروف التبريد، فلازمتها مشاعر التقزز والضغط النفسي. ويشير التشريح لدى ليوناردو إلى تمحيص وإعادة تقييم ما تركه القدماء من حكمة- بشكل تجريبي عملي مباشر، مثل جالينوس، وأبقراط، وأرسطو الذين ما زالوا يشكلون الأساس في "مدارس الطب".

شعر الأرثوذكس بأنّ ذلك التشريح لم يكن سوى فضول زائد. فالإنسان قد خُلق على صورة الله، ولا يجب أن يُعرى كآلة. ويكشف التشريح ما "حرصت الطبيعة على ستره"، وكتب كولوسيو سالوتاتي أحد علماء الإنسانيات الأوائل، " ولم أفهم كيف تسنى له رؤية تجاويف الجسد دون أن تنهمر الدموع من عينيه". وقد تسببت هذه الأعمال لليوناردو في مواجهة مع الكنيسة مرة على الأقل: في روما عام 1515 "وقف" شخص سيء النية " في طريق أنشطتي التشريحية، متعرضاً لها أمام البابا وفي المستشفى أيضاً".[[415]](#endnote-381)

تتفق دراسات ليوناردو التشريحية مع ما جاء تحت عنوان "ليوناردو العالم"، ولكن من الضروري أيضاً ربطها بليوناردو الفنان: فهي ترأب الفجوة بين هذين الدورين، أو تبين أنّه ليس هنالك من فجوة-بينهما- على الإطلاق. كان التشريح أحد لبنات التلوين، مثله مثل الهندسة والرياضيات. وكتب ليوناردو تحت أحد الرسومات التشريحية التي تبين أعصاب العنق والكتفين:" هذا الرسم ضروري للمصمم الحصيف بذات القدر الذي تكون عليه أصول الكلمات في اللاتينية ضرورية للنحويين."[[416]](#endnote-382) ويعتقد المرء أنَّ عضلات العنق المشدودة الملتوية والمتوترة في لوحة العشاء الأخير تعبّر عن دراما اللحظة.

ومن هنا تصاعد اهتمامه بالتشريح- مثل اهتمامه بالبصريات بعد ذلك بقليل-كنتيجة طبيعية لعمله كرسام، وربما بشكل أكثر تحديداً لدوره كمعلم رسم للتلاميذ والمتدربين في مرسمه بميلانو.

ويظهر هنا نموذج "الرسام الفيلسوف"، والمؤسس فنه على معرفة علمية راسخة لكل شيء يقوم بتصويره. فتبدأ من هنا الرحلات والأطروحات الصعبة التي ضمّنها كتابه الرائع بعد وفاته: أطروحة في التلوين.

وقد كان هذا البرنامج بالنسبة لكتّاب السيرة الأوائل سلاحاً ذا حدّين: لم يشك جيوفو في أنّ إنتاج ليوناردو القليل كفنان، كان بسبب تكريسه الكثير من الوقت لدراسات "الفروع الثانوية لفنّه"، ومن أبرزها التشريح والبصريات. اعتبر فازاري أيضاً أنَّ هذه الدراسات عرضية ومنهكة في نهاية المطاف.

ربما درس ليوناردو التشريح على يد فيروكيو. الأسلوب الفلورنسي الرمزي لسبعينيات القرن الخامس عشر- رسومات أنطونيو ديل بولايولو، ومنحوتات فيروكيو- كان قوياً في التفاصيل التشريحية والدراما. وضع بولايولو دراسات مفصلة للتركيب العضلي البشري، من التشريح على ما يبدو، وقبل رسم لوحة معركة الرجال العراة الشهيرة. وربما سمع ليوناردو عن خبير التشريح الفلورنسي انطونيو بينيفيني أو عرفه شخصياً، وهو صديق للورينزو دي ميديتشي. درس بينيفيني وظائف القلب وغيره من الأعضاء الداخلية، ولكن اهتمامه الأول كان بتشريح الجثث بعد الإعدام، باحثاً عن مؤشرات للسلوك الإجرامي. وقد كتب ما خلص إليه في أطروحته "حول الأسباب الخفية" بعد حوالي عشرين عملية تشريح.

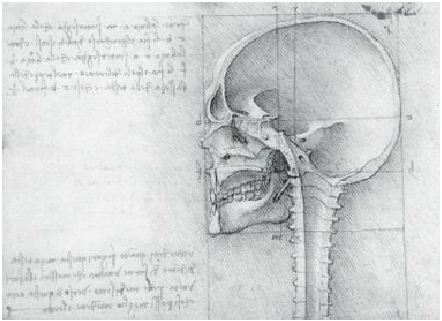
وربما كانت هنالك مصادر فلورنسية أخرى يجب وضعها في الاعتبار، ولكن هنا في ميلانو كان ذلك الاهتمام بالتشريح يعرب عن نفسه بجلاء. وفي 1489، في الحقيقة، كان ليوناردو يضع خطة لكتاب- مخطوطة لأطروحة- حول الموضوع. وهنالك دليل مكتوب على ذلك: مسّودات رمزية وقوائم محتويات، تعود إحداها إلى 2 أبريل 1489، وقد أعطى ليوناردو هذا الكتاب أو الأطروحة لاحقاً اسم (حول الجسم البشري) أو [De figura umana]، ومرة أخرى يشير إلى الصلة التي تربط بين بين التشريح والتلوين.[[417]](#endnote-383) وفي عام 1489 قام ليوناردو الشاب الثلاثيني بدراسة ذلك الرمز العالمي للموت، جمجمة بشرية. وعلى ثلاث ورقات موجودة الآن بمتحف ويندسر، رسم ثلاثة أشكال تمهيدية للجمجمة- جانبية، مقاطع عرضية، ومقاطع بزوايا بيضاوية من الأعلى.[[418]](#endnote-384) كانت الرسومات رقيقة، ومظللة بشكل رائع، وغريبة جداً. وتظهر دراسات مختلفة تفاصيل أخرى، تبين إحداها الأوعية الدموية للوجه، وأخرى العلاقة بين المحجر وتجويف الفك العلوي، وآخر يظهر الجمجمة الخالية ويتتبع الأعصاب والأوعية الدموية داخلها. ولكن الاهتمام الرئيسي، كما عبرت عنه الملاحظات المصاحبة، أقل ميلاً للعلمية منه إلى الماورائية.

وواحدة من الدراسات تظهر الجمجمة مربعة لدراسة التناسب، ويكتب ليوناردو بجانبها " عندما لا يتقاطع الخط أ مع الخط ج-ب، ستجتمع كل الحواس."

و"احتشاد الحواس" هذا الذي يحاول الإشارة إليه هو ذاته مركز الحس العام الذي افترضه أرسطو. وقد كان جزءاً من الدماغ حيث يتم ترتيب وتفسير الانطباعات الحسية.

وقد اعتبرت أهم "بطينات" الدماغ الثلاثة، والأخرى هي الجزء الذي يتم فيه تجميع البيانات الحسية الخام، والذاكرة حيث يتم تخزين المعلومات بعد معالجتها. يشير "البطين" بالكاد لمكان أو تجويف، ولكن منطقة الحس العام كانت نشطة أيضاً. وفي منطق الحواسيب تسمى بوحدة المعالجة المركزية CPU]]: الكيانان المادي وغير المادي كليهما، ومن ثم يقوم ليوناردو بتحديد نظريته التقليدية كالآتي:

مركز الحس العام هو منطقة يتم فيها تقييم ما يأتي من الحواس الأخرى. وقد خلص الدارسون القدماء إلى أنَّ قدرة الإنسان على التفسير، تنبع من عضو تحيل إليه الحواس الخمس كل شيء. ويقولون إنَّ مركز الحس العام هذا موجود في مركز الرأس بين منطقتي الانطباع والذاكرة بل حتى الروح. ليوناردو مرة أخرى:



"مقعد الروح". دراسة مقطعية لجمجمة بشرية، بمقاسات لتحديد موقع مركز الحس العام.

يبدو أنَّ الروح توجد في هذا العضو..المُسمَّى مركز الحس العام. إنها لا تنتشر في الجسد بكامله كما يظن الكثيرون، ولكنها موجودة بكاملها في عضو واحد، لأنّها إن كانت تسود في كل أنحاء الجسم وبالشكل ذاته في كل جزء، لما احتجنا لتقارب أعضاء الحواس..فمنطقة الحس العام هي مستقر الروح".[[419]](#endnote-385)

وعند التسليم بهذا الشيء، نصل إلى الفكرة الخارقة في دراسة الجمجمة التناسبية الموجودة في ويندسر، والمبينة أعلاه. يحدد ليوناردو مرجعاً فعلياً لمكان وجود روح الإنسان. ولكن هذا القول يعد حرفياً إلى درجة زائدة. فليوناردو يتساءل لا يفترض، وهو يشير إلى نظرية "المضاربون القدامى"، يعني أرسطو بشكل عام، ويدون ما تشتمل عليه من دلائل لغيره من المضاربين القدامى- الإفلاطونيين، والإغريق- الذين تمسكوا بأنّ الروح تتخلل كل مكان في الجسد. وبالقدر نفسه كانت هذه قفزة ليوناردية مثالية- قياس للقدرات الاستقصائية المثيرة. ومن الجائز بكل تأكيد أن تتكشف أعمق أسرار العقل البشري بواسطة الدارسة الواضحة والرصينة من خلال هذه اللوحات.

فإن كان هنالك "مركز للحس العام" فبمقدورنا تحديد موقعه، وإن كانت هنالك روح فهي بالتأكيد تستقر هناك. وعندما يسمعه المرء في هذه الملاحظات: يرى الساحر والمتهكم في آنٍ معاً. ويمعن النظر في غرف وزوايا الجمجمة، تشتعل عينه بالحماسة والفضول الغامض فيها هو مزيج "الخوف والرغبة- الخوف من ذلك الكهف المعتم المخيف، والرغبة لرؤية ما إذا كان هنالك شيء رائع بين جنباته."

وقد كتب على ظهر إحدى دراسات الجمجمة التأريخ 2 أبريل 1489، ثم تلاه بقائمة من المواضيع التي يرغب في تمحيصها: وتبدأ بأسئلة تخصُّ الرأس والوجه، وبالتالي فهي تنتمي لسلسلة الجمجمة:

عن التقطيب

عن رفع وخفض الحاجبين

عن إغماض وفتح العينين

عن حر المنخرين

عن فتح الشفتين مع إطباق الفكين

عن عبوس الشفتين

عن الضحك

عن الدهشة

ثم فجأة، كالعادة، يتوسع مجال التساؤل، ومن ميكانيكية الضحك العضلية والدهشة يتحول- في لمح البصر، إلى:

صف بداية الإنسان، ما يُنشئه في الرحم، ولماذا لا ينجو طفل الثمانية أشهر

ماهو العطس

ماهو التثاؤب

مرض الصرع

التشنج

الشلل

الارتعاش برداً

التعرّق

النوم

العطش

الشبق

ثم ينتقل إلى بقية أجهزة الجسم من أعصاب وعضلات- من العصب المسؤول عن الحركة من الكتف إلى المرفق"، ومن "العصب المسؤول عن حركة الفخذ"، إلخ. وربما كان هذا الموضوع ذا صلة بدراسة تشريحية سابقة غير هذه، تبين أوتار الذراع والرجل.[[420]](#endnote-386) إنّه عيب تقني يشير إلى رسم لتشريح تم تنفيذه على عجل ودون تحري الدقة.

ونستشعر في هذا برنامج الدراسات التشريحية ذلك الحس حيال الشمولية، والتي أصبحت سمة مرهقة في تحقيقات ليوناردو العلمية: حيث يتعين شرح كل ماهو جديد، وكل موضوع يُفتح يكشف عن إشارات إلى مواضيع أخرى تحتاج إلى الدراسة.

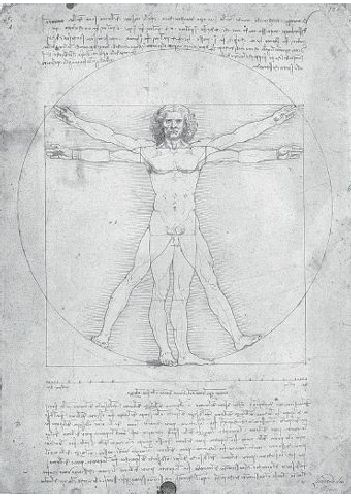
وتمثل سلسلة الرسومات التي تبين تناسب أجزاء الجسم البشري جزء آخر من هذه الدورة الدراسية "حول الجسم البشري"، وتضع نسباً رياضية بين مختلف أجزائه. [[421]](#endnote-387) وهنا- مجدداً- نرى تأثير فيتروفيوس، المعماريّ والمهندس العسكري اليوناني من القرن الأول قبل الميلاد، والذي تشكّل كتاباته سجلّاً فريداً للنظرية الكلاسيكية والتطبيق في موضوع تناسب الأعضاء. هنالك عدد من الرسومات حول هذا الموضوع في متحف ويندسر، يعود تأريخها إلى حوالي عام 1490، وهنالك رسومات أخرى ضاعت الآن، والتي عُرفت من خلال بعض النسخ في مخطوطة هويجينز، وهي مخطوطة أطروحة جُمعت في النصف الأخير من القرن السادس عشر، ربما من قبل الفنان الميلاني غيرولامو فيجينو، والذي كان تلميذاً لمساعد ليوناردو الأسبق فرانسسكو ميلزي، وكان بمقدوره الوصول إلى مجموعة ميلزي الضخمة من أوراق ليوناردو.

أشهر هذه الدراسات التي تناولت نسب أعضاء الجسم البشري- في الحقيقة واحدة من أكثر الرسومات في العالم شهرةً- يُطلق عليها "الرجل الفيتروفي"، أو [Homo ad circulum]، والتي أصبحت إحدى علامات ليوناردو المميزة، وذهنه المتوقد. ومثل معظم الأعمال الشهيرة، فلطالما عانت من النظرة إليها في العزلة التي تفرضها عليها الأضواء والشهرة أكثر منها في السياق الذي رُسمت فيه.

"الرجل الفيتروفي" لوحة بالقلم والحبر، على فرخ كبير من الورق (13.5 × 9.5 بوصات)، وهي الآن في متحف الأكاديمية بمدينة البندقية.[[422]](#endnote-388) ووجودها في البندقية يعزى لطباعة نسخة فرا جيكوندو لأعمال فيتروفيوس، والتي صدرت في البندقية في عام 1511، وتحتوي على قطعة نقش مستوحاة من الرسم. وهنالك نصوص مكتوبة بخط اليد أعلى وأسفل الرسم، يبدأ النص العلوي كالتالي:

يقول المعماريّ فيتروفيوس في كتابه حول العمارة أنّ الطبيعة قد وزعت مقاييس الإنسان كالتالي: أنّ 4 أصابع تعادل كفاً واحدة، و4 كفوف تعادل قدماً، و6 كفوف تعادل ذراعاً[cubit]، و4 أذرع تعادل طول الإنسان.

هذه النسب مقتبسة من افتتاحية الكتاب الثالث لفيتروفيوس بعنوان "حول العمارة" ويتواصل التدقيق فيقول: " ومن المرفق إلى طرف اليد يكون مساوياً لخمس طول الإنسان، ومن المرفق إلى الإبط يساوي ثمن طول الإنسان"، إلخ. وقد أورد مقياساً بوحدات من الأصابع والأكف تحت الرسم.



يبين الرسم رجلاً واحداً في موقعين متمايزين: يتوافقان مع جملتين في النص. الرجل الذي يقف وساقيه مضمومتين بينما ذراعيه ممدوتين أفقياً يشرح الجملة المكتوبة أسفل الرسم مباشرة:"Tanto apre l'omo nelle braccia quanto e la sua altezza' بعبارة أخرى، عرض الرجل ذي الذراعين الممدوتين مساوٍ لطوله. وبالتالي يظهر الرجل داخل مربع، يبلغ قياس كل من أضلاعه 96 أصبعاً (أو 24 كفاً). والشكل الآخر بساقين منفرجتين وذراعين مرفوعين إلى الأعلى، يعبّر عن إحدى القواعد الفيتروفية الأكثر تخصصاً:

إن فتحت ساقيك إلى درجة أنّ يتقلص طولك بنسبة 1:14، ورفعت ذراعيك الممدوتين حتى تصبح أطراف أصبعي الوسطى بمحازاة الجزء العلوي من رأسك، فسوف تجد أن مركز أطرافك الممدودة هو السرّة، وما بين الساقين مثلث متساوي الأضلاع.

ويظهر هذا الرجل داخل دائرة تقع سرته في مركزها.

جزء من قوة الرسم يكمن في تفاعله مع الهندسة البحتة والواقع المادي المُلاحظ.

فجسم الرجل لا يتسم بأية خصوصية ولكن تفاصيله وعضلاته محددة بشكل جميل. فالقدمين يبدوان واقفين على الخط السفلي من المربع، أو يضغط باتجاه محيط الدائرة. والشكل الآخر يقترح حساً بالحركة والذي ربما كان رياضياً، أو في الحقيقة، كأنّه لرجل يحرّك يديه إلى الأعلى والأسفل مثلما يفعل طائر بجناحيه. والجسم محدد بخطوط تخطيطية مرسومة بعناية واستفاضة، أما الوجه فحظي بمعاملة مختلفة. فكان التنفيذ غاية في الدقة، والظلال موزّعة بطريقة دراماتيكية: إنّه يحدّق.

ولقد تساءلت في وقت ما عما إذا كان الرجل الفيتروفي ليس سوى صورة شخصية لليوناردو نفسه. فحرفياً قد لا يكون كذلك، لأنّ الرسم يعود إلى عام 1490، والرجل يبدو قد تجاوز الثامنة والثلاثين. والوجه كذلك يشكّل مثالاً على النسب المدرجة في النص المصاحب- المسافة بين جذور الشعر والحاجبين على سبيل المثال مساوية للمسافة من حافة الذقن إلى الفم. فالملامح في هذه الحالة تعتبر مثالية أو نمطية. وعليه فإنّ فكرة الرسم بكاملها تبدو تفسيراً واقعياً مادياً لتلك القياسات الهندسية العضوية المجردة، وبالتالي فإن الرجل المتجهم في الدائرة يبدو شخصاً- أكثر من كونه رقماً- شخص ما ذا عينين مظللتين بعمق، نافذتين ولبدة كثيفة من الشعر المفرّق من الوسط. على الأقل كنت لأقول أن هنالك عناصر من الرسم الذاتي في الرجل الفيتروفي: وأن هذا الشكل الذي يجسّد الانسجام الطبيعي يمثل أيضاً رجلاً قادراً بشكل فريد على فهمها- الفنان، وخبير التشريح، والمهندس المعماري ليوناردو دا فينشي.

**المحكمة القديمة**

تزامن امتياز السكن الرسمي مع التكليف بتنفيذ تمثال حصان سفورزا، وكان ذلك على الأرجح في الوقت الذي انتقل فيه ليوناردو للسكنى في المحكمة القديمة. وفي هذا المنزل الجديد الواسع إشارة لمركزه، بيد أنّ الحصان العملاق في الحقيقة هو ما كان بحاجة إلى المساحة.

كانت المحكمة القديمة في وقت سابق قصراً ومركزاً لنفوذ آل فيسكونتي، أولى الأسر العظيمة التي حكمت ميلانو، والذي استبدل في عهد سفورزا بالقلعة السفورزية، وأصبحت معروفة بالمحكمة القديمة. وهي تقف بجانب الكاتدرائية، على الجانب الجنوبي من الساحة، كبيرة ولكنها طلل متهالك يرمز لأزمان غابرة. لقد كانت محصنّة بإحكام بأبراج وخنادق، وبداخل الأسوار امتدت المنازل حول ساحتين كبيرتين محفوفتين بالأروقة ذات العُمُد.[[423]](#endnote-389) كان أحد أجزاء القصر يستخدم لسكنى الدوق الشاب المكتئب جيان غالياتسو، بيد أنّ لودوفيكو كثيراً ما كان يفضّل أن يبقيه بأمان في قلعة سيرتوزا في بافيا. وليس هنالك أثر للمحكمة القديمة اليوم، فقد هُدمت في القرن الثامن عشر مفسحة المجال للقصر الملكي الكبير.

وفي واحدة من تلك الأوراق التي تشتمل على الأحجيات المصوّرة أو الألغاز البصرية في ويندسر، نجد خارطة أرضية لقصر هو على الأرجح ليس سوى المحكمة القديمة ذاتها. وتسبق الخارطة الأحجيات، وذلك واضح لأنّها رسمت بعناية في المساحات الخالية، كما لو أنّها أضيفت إلى غرف القصر كلوحات جصيّة رمزية مصغرة. وتعطينا ملاحظة لاحقة بعض الأبعاد: " قاعة المحكمة تبلغ 128 خطوة طولاً، و27 ذراعاً عرضاً."[[424]](#endnote-390) والقدم (passo) يقدر بشكل عام ب30 بوصة، والذراع ب24 بوصة، وعليه فنحن نتحدث عن مساحة واسعة تزيد على 300 قدم طولاً و50 قدماً عرضاً. وربما كانت قاعة الرقص الباهتة القديمة هذه هي ورشة ليوناردو التي كان يصنع فيها حصان سفورزا.

إنّه بكل تأكيد الحصان الذي ارتبط في أذهان الناس بسكنى ليوناردو في المحكمة. وينشد بالداساري تاكوني شاعر البلاط الميلاني بكل حماس قائلاً:

Vedic he in Corte fa far di metallo

Per la memoria di padre un gran colosso

[انظروا كيف قد أمر بصنع جواد عظيم من الحديد تذكاراً لوالد عظيم وجدٍّ مجيد][[425]](#endnote-391)

ويتحدث ماتيو بانديللو في شهادة عيان شهيرة، عن رؤيته ليوناردو أثناء عمله على لوحة العشاء الأخير" يغادر المحكمة القديمة، حيث كان يعمل على حصانه الفخاريّ الرائع".[[426]](#endnote-392)

لكنْ ما استلزم تلك المساحة الكبيرة لم يكن الحصان فحسب- فقد كانت هنالك أيضاً المرفرفة أو الآلة الطائرة، فقد احتوت إحدى الصفحات المثيرة للحيرة من مخطوطة اتلانتكس على رسومات كروكية لآلة طائرة تمتد على اتساع كبير، ودَرَج يؤدي إليها، وملاحظة تقول: "اغلق الغرفة الكبيرة من أعلى بالألواح، وزد من حجم وارتفاع النموذج. ويمكن وضعه فوق على السقف، والذي هو من كل النواحي المكان الأنسب في إيطاليا. وإن كنت تقف على السقف على جانب البرج، فإنّ من يكون على المصباح لن يرَكَ."[[427]](#endnote-393) من الواضح أنّ هذا هو سقف المحكمة القديمة- قريباً بما يكفي لمصباح الكاتدرائية بحيث يراه الرجال العاملون هناك في الأعلى. فالبرج الذي يستر في هذه الحالة ما يقوم به عن أعين هؤلاء الأشخاص، هو برج الكاتدرائية ذاتها، أو برج جرس كنيسة سان غوتاردو الملاصقة، والتي كانت معبداً لآل فيسكونتي عندما كانت المحكمة قصراً لهم. وجود العمّال على المصباح ربما كان على الأرجح بعد 1490، عندما بدأت عملية بنائه.

ربما أخضع ليوناردو الآلة الطائرة للاختبار في ميلانو بالفعل. يقول بيقين لا يخالجه شك، عالم الرياضيات والفيلسوف غيرولامو كاردانو، الذي عدّ ليوناردو "رجلاً فوق العادة" أنّ الأخير "قد حاول الطيران، وأخفق". وُلد كاردانو في بافيا القريبة في 1501، وكان في الثانية عشرة من عمره عندما غادر ليوناردو ميلانو للمرة الأخيرة. وربما كان يسجل بعض المعلومات الشخصية.[[428]](#endnote-394)

وقد تكون المحكمة القديمة أيضاً هي المشار إليها في ملاحظة حول الأحفوريات في مخطوطة ليسيستر: " في جبال بارما وبياسنزا نجد أنواعاً متعددة من القواقع والمرجان. وعندما كنت أعمل على الحصان الكبير في ميلانو، أتاني المزارعون في مصنعي بملء حقيبة منها.[[429]](#endnote-395) وقد كانت الكلمة التي استخدمها ليوناردو هي fabbrica، والتي تضفي حساً بالحجم والنشاط: مصنعاً أو تنظيماً معقداً من العمال المتخصصين مثل fabbriceria أو قسم الأشغال التابع للكاتدرائية المجاورة.

إذن كان هذا هو بيت ليوناردو في ميلانو- كبير الحجم لكنه قصر عتيق جداً، بساحات ذات عُمُد، وأروقة جيدة التهوية، تقع على حافة ميدان الكاتدرائية. هنا حيث ورشته الشبيهة بمخزن الطائرات والتي يعمل فيها على الحصان والآلة الطائرة، وتخرج من مرسمه اللوحات الشخصية الجميلة والسيدات المليحات، ودراسته ملأى بالملاحظات والمخطوطات، والغرف الصغيرة أو مراسم مساعديه، ومعمله للتجارب الزوروآسترية، وأرففه وصناديقه، وعجائبه، وغرفة المؤن، والاسطبلات، وخزانته الحافلة بأواني القصدير- 11 طبقاً صغيراً، و11طبقاً كبيراً، 7 من الصحون، و3 من الصواني، و5شمعدانات، مدرجة بعناية في دفتر يعود لأوائل تسعينيات القرن الخامس عشر.[[430]](#endnote-396) كانت هنالك حيلة في ما يتعلق بنيله هذا المسكن- إنَّ قصراً إيطالياً مهجوراً ليس بالمكان المريح- ولكن يعرف المرء أيضاً حب ليوناردو للنظافة والترتيب، والحساسية حيال ما يتعلق بمسكنه. ففي صفحة مؤرخة في 23 أبريل 1490، ولذلك ربما كُتبت في المحكمة، يقول، " إن كنت تريد معرفة كيف تستقر روح إنسان في جسده، فانظر كيف يعامل جسده مسكنه المعتاد، فإن كان الأخير غير مرتب، فإنَّ الروح ستُبقي عليه في حالة من الفوضى والتشويش". وفي نص آخر كُتب حواليّ هذا الوقت يتصور الرسام وهو يعمل في "منزله المليء بالصور الساحرة والمرّتب في عناية، ودائماً ما تكون هنالك موسيقى، أو قراءات لمختلف الأعمال الراقية."[[431]](#endnote-397) ويسمع المرء للحظة إحدى نغمات القيثارة اليدوية تنساب إلى الفناء. هذه هي الصورة المثالية، بالطبع. إنّها تلغي النجار الذي يريد المال، والسمسار الذي لا تبعث زياراته على الراحة، والمفقود من الأقلام ذات أسنان الفضة، والكلب الذي يهرش براغيثه في الزاوية- الحياة اليومية لهذا المرسم المزدحم، المزدهر الذي كان فيه إبداعه ومنه معاشه.

الجزء الخامس

في المحكمة

1490-1499

عندما تأتي الثروة تلقفها بيد واثقة من الأمام، صدقني، لأنّها من الخلف صلعاء...

مخطوطة اتلانتكس، صفحة 289

**الأعمال المسرحية**

وأطل عصر جديد تحفه الملاهي المسرحية احتفالاً بالزواج الأخير للدوق جيان غالياتسو بإيزابيلا القادمة من آراغون.[[432]](#endnote-398) لقد كانت تمثيليةً أو أوبريتاً بعنوان الفردوس - الكلمات لبيرناردو بيلنشيوني، والأزياء والديكور من تنفيذ ليوناردو دا فينشي. لقد أُديت في القاعة الخضراء بالقلعة في مساء اليوم الثالث عشر من يناير عام 1490، أول قطعة مسرحية موثقة شارك فيها ليوناردو.

أضحى جيان الآن في العشرين من عمره، شاب سوداوي، شاحب ومحبٌ للدرس: وبالإمكان رؤية علاقته بعمه المتعجرف لودوفيكو؛ بشكل بياني في إحدى الوثائق التي تحمل توقيع كلٍّ منهما. إيزابيلا الآراغونية، تصغره بعامٍ واحدٍ، كانت ابنة عمته التي تنتمي لعائلة مالكة، فوالدها الفانسو كان ولي عهد مملكة نابولي، ووالدتها كانت إبوليتا ماريا شقيقة لودوفيكو. كثرت التعليقات على جمال إيزابيلا: فقد كانت "رائعة الحسن، ومشرقة، حتى إنّها بدت مثل إحدى الشموس" قال السفير الفيراريّ جاكوبو تروتي(والذي نسمع عن إعجابه بمثل هذه الأمور في تعليقه على سيسيليا غاليراني). وهنالك رسم رائع بالطباشير الأحمر لمساعد ليوناردو بولترافيو، والذي يقال إنّه ليس سوى صورة شخصية لها.

في الطبعة الأولى من قصائد بيلينسيوني، والمنشورة بعد وفاته في ميلانو عام 1493، تم افتتاح نَصّ تمثيلية الفردوس كالتالي:

كتُبت الأوبريتا التالية بيد السيد بيرناردو بيليزون في مناسبة احتفال أو عرض ما، وهي بعنوان الفردوس، والتي أُديت بناء على طلب من السيد لودوفيكو في مديح لدوقة ميلان. وجاء عنوانها الفردوس لأنها صُنعت لها- وبعبقرية ومهارة المعلم العظيم ليوناردو دا فينشي الفلورنسي، فردوسٌ تدور حوله كواكبه السبعة. جسّد الكواكب رجال، ذوو هيئات وملابس وصفها الشعراء، وجميع الكواكب كانت تتحدث بفضائل الدوقة إيزابيلا، كما سوف ترى عندما تقرأها.[[433]](#endnote-399)

وعند التأمل في ما وراء هذا الإعلان يبدو أنَّ تصوير ليوناردو كان هو الشيء البارز في العرض، أكثر من الشعرية الضعيفة لبلينزون أو بيلينسيوني، ولحسن الحظ لدينا شهادة عيان من السفير المراقب تروتي.



وجه بالطبشور الأحمر بيد بولترافيو، يعتقد أنّه لإيزابيلا أراغون.

كانت الصالة مزدانة بباقات الزهور دائمة الخضرة، والجدران مكسوة بالحرير. وفي أحد جوانبها مسرح مائل، يبلغ طوله 40 قدماً، مكسواً بالسجاد، ودونه مسرح أكثر انخفاضاً للموسيقيين. على الجانب الآخر كانت "الفردوس" نفسها، محجوبة بستار من الحرير حتى لحظة الكشف عنه. بدأت الأمسية في الثامنة، فضرب الموسيقيون - المزامير، وآلات الترومبون، والتامبورين- لحناً نابولياً على شرف الدوقة الحسناء الشابة، التي كان رقصها جميلاً. ثم تبعت ذلك سلسلة من "السفارات" التي تقدمت إليها -تمثيلاً-، ذريعةً للرقص والتمثيل: الإسبانية، والتركية، والبولندية، والمجرية، والألمانية والفرنسية. كان منتصف الليل قد اقترب عندما بدأ العرض الحقيقي. أطفئت الأنوار، رفعت ستارة الحرير وظهرت الفردوس:

أُعدت الفرودس على شكل نصف بيضة، والتي كان الجزء الداخلي منها مكسواً كله بالذهب، ومجموعة كبيرة من الأضواء، كثير منها على هيئة نجوم، ومحاريب معينة اصطفت عليها الكواكب السبعة وفقاً لدرجتها من العلو أو الانخفاض. وحول الحافة العليا لنصف الكرة هذا كانت أبراج المجرة الاثني عشر، بأضواء زجاجية رائعة المنظر، وكان لهذه الفردوس الكثير من الأغاني الجميلة والأصوات العذبة الرخيمة.[[434]](#endnote-400)

وانبهر الجميع بهذا العرض، ثم تقدم المذيع- صبي يرتدي زي ملاك، كما في العرض الديني الفلورنسي المألوف لكلٍ من ليوناردو وبيلينسيوني- لبدء العرض.

وتكشف لنا الفرودس عن ليوناردو مهندس الديكور الرائع ورجل المؤثرات الخاصة. لقد كانت هذه بهرجة إعلامية في عصره- تم صنعها من الخشب والقماش، ثم تحويلها وتحريكها مثل كيان طيفي باستخدام تركيبة من الألوان والأضواء والموسيقى والباليه والشعر. وأعيد العرض مرة أخرى في وقت لاحق من تلك السنة ضمن مراسم حفل زفاف ارستقراطي آخر. ولم يتبقَ في اليوميات سوى مقتطفات قليلة- رسم تمهيدي تظهر فيه "ملابس بيضاء وزرقاء منسوجة على طراز رقعة الشطرنج"، من أجل "لصنع جنة في حلة مسرحية"، وقائمة من النفقات تتضمن " ذهباً وصمغاً لتثبيته"، و25 رطلاً من الشمع "لصنع النجوم".[[435]](#endnote-401)

وبعد حوالي سنة بالضبط، شارك ليوناردو في الاحتفال المشترك بزفاف كل من لودوفيكو إلى بياتريس دا إيستي وابنة أخيه آنا سفورزا إلى الفانسو دا إيستي (شقيق بياتريس". وقام غالياتسو سانسيرفيرينو بتنظيم مبارزة كجزء من الاحتفال، القبطان الأنيق الشاب الذي أصبح الآن صهراً لآل مور (تزوج من ابنة لودوفيكو غير الشرعية بيانكا في العاشر من يناير 1490، وقد كانوا من بين ضيوف الشرف في تمثيلية الفردوس بعد ثلاثة أيام). وقد جاء ذكر شجاعته في ركوب الخيل، والمبارزة والمصارعة والوثب، و"استخدام عدد من الأسلحة" في كتاب الوسيط لكاستيجيليوني، في فقرة تبدأ بالعبارة، " وانتبه للقوة الجسمانية، وبراعة السيد غالياتسو سانسيفيرينو."[[436]](#endnote-402) وفي 26 يناير من عام 1491، يدوّن ليوناردو، " كنت في منزل السيد غالياتسو دا سان سيفيرينو لصنع الدرع الخاص بمبارزته". وذكر أن بعض خدم سان سيفيرينو كانوا يرتدون أزياء مثل المتوحشين، أو ما يطلقعليه[omini salvatichi][[437]](#endnote-403). والأومو سالفاتيكو شخصية من شخصيات الأدب الشعبي، تعادلها شخصية الرجل الأخضر في انجلترا في العصور الوسطى- صورة لقوة الطبيعة الفائقة، ورجل في براءته البدائية. لقد ارتدى زي إنسان الكهوف- جلود الحيوانات، أو أوراق الشجر ولحاؤه- وأسس نادٍياً للعراة: وربما استوحى ليوناردو تصميم أزيائه من ذلك القالب التقليدي المتمثل في هؤلاء البدائيين. (يستحضر المرء هنا بذلة زورواسترو المصنوعة من جوز العفص.) والشهادات المعاصرة للمبارزة تصف "مجموعة كبيرة من الرجال على الجياد، وقد ظهروا بهيئة المتوحشين، ويحملون طبولاً ضخمة وأبواقاً غليظة الصوت." وحمل سان سيرفيرينو هو الآخر درعاً ذهبياً مرسوماً عليه صورة رجل ذي لحية، أي "بربري"، ويظهر شخصه وهو في المنصة الدوقية معلناً أنّه ابن ملك الهنود." في تلك السنة-1491- لابد أنّه كان يشير إلى الهند نفسها، وليس العالم الجديد- لم يكن كولومبوس وزورقه الضخم قد غادرا اسبانيا بعد- ولكنه التنبؤ بالطريقة التي سيرتبط بها تخيل الرجل الوحشي لسكان أمريكا الأصليين.

طريقة تصوير الرجل الوحشي سترتبط بالهنود الأمريكان.

وقد لاحظ المتفرجون على وجه التحديد هذه الخوذة الذهبية الرائعة ذات القرون الحلزونية، ومن فوقها صورة ثعبان مجنح، بذيل طويل يتدلى حتى ظهر حصانه- "تنين" ليوناردو، باختصار. والصورة بكاملها تجسِّد "الضراوة الماثلة للعيان".[[438]](#endnote-404)

وقد تم تصميم رجال ليوناردو المتوحشين مثل تنانين، ليظهروا بشكل غريب ومرعب. وقد أفسح العمل المسرحي لليوناردو- بخلاف الرسم والتلوين- المجال لإنتاج الأروع، والأغرب والأكثر رعباً على الإطلاق. وهاهو يقول في الأطروحة حول الألوان:

إنَ أراد الرسام أن يرى الروائع التي تسحره، فهي ليس أبعد من قدرته لصنعها، وإن كان يريد رؤية الأشياء الوحشية التي ترعبه، أو المهرجين، أو السخفاء، أو المثيرين للشفقة حقاً، فيمكنه أن يكون السيد والخالق لها. ..إن كان الفنان يريد تصوير المخلوقات أو الشياطين في الجحيم فسيراها مع ما توفَّرَ له من قدرة على الابتكار.[[439]](#endnote-405)

استخدم ليوناردو كلمة "الرسام" بشكل عام، ولكن في الحقيقة لم تشتمل أيُّ من لوحاته على هذا المسخ، أو ذلك النوع من الكائنات الجحيمية فيها- وعليه فهو يقول- "يرى" خياله. (أقرب مثال يتبادر للذهن هنا لوحة التبجيل، حيث تميل دوامة الوجوه إلى الخطاة، وليدا المفقودة، التي كان موضوعها المسخ الشهواني.) وأنّه يرسل الخيال حراً في رسوماته، ومعظم مخلوقاته "الوحشية" على الورق قد تكون متعلقة بدوره كصانع للأقنعة والدروع.

ومن الأمثلة الرائعة هنا الرسم بالطباشير الأسود والموجود في ويندسر، ويظهر فيه ملثّم يرتدي رأس فيل ويحمل بوقاً يخرج من أعلاه، ويعزف مزماراً أو ناياً والذي كان مصنوعاً على هيئة خرطوم الفيل. وربما كان الجهاز ككل نوعاً من مزامير القِرَب، ذات قربة داخل وعاء بطن الزي، والبوق الذي على رأسه مثل طائرة بلا طيار.[[440]](#endnote-406)

كان الموسيقار الفيل بديعاً، ولكن سبر أغوار الرسومات الأخرى كان أصعب: فمعانيها تتحول عند النظر إليها. زوج من أقنعة الحيوانات يبدو كنسخة كابوسية من الكلاب: أحدهما أشعثُ، أو كلب بج[[441]](#footnote-35) بملامح بلهاء، أو كساكني بكين، وقد كان الآخر كلباً أبلهَ ذا شعر مصفف، وعينين مطفأتين، ووشفة سفلى متدلية كاشفة عن أسنان غنمية.[[442]](#endnote-407) نحن في خضم قصة رعب: هجين معملي غريب. إن قلبت كلب البج رأساً على عقب يصبح وجهه خفاشاً. لهذا المخلوق شيء ما مثل اللجام على وجهه: وقد يشير هذا إلى قناع يرتديه خادمٌ بزيٍ خاص يجر عربة أو طوفاً. وطراز الرسم يعود إلى مطلع تسعينيات القرن الخامس عشر، وعليه فهو قد صنع من أجل احتفال سفورزا أيضاً.

لم ينسَ كاتب السيرة الميلاني باولو جيوفو مهارات ليوناردو المسرحية، حيث وصفه بأنّه :" المخترع والحكم لكل الملح والملاهي، خاصة المسرحية منها". ويؤكد هذا الشيء على أناقة إبداعه- كما ظهر بلا شك في الفردوس- ولكن ثمة جانب آخر منها أكثر غرابة: هؤلاء الرجال المتوحشون والمسوخ التي كانت متنفساً لأشد خيالات صاحبها سواداً. على الأقل تلك المتع اللحظية التي يقدمها ليوناردو والتي تمنحه الفرصة لتقديم جرعة منشطة من الميلودراما، وهي تختلف كثيراً عن أعمال المرسم الميلاني الجميلة والهادئة.



**المسوخ: قناعان احتفاليان يعودان لتسعينيات القرن الخامس عشر، ووجه شائه لإمرأة عجوز في نسخة لاحقة لفرانسسكو ميلزي.**



وقد كانت هذه المسوخ والمخلوقات المهجنة شديدة الشبه بتيار آخر كان ينشط فيه بالتحديد في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الخامس عشر- مسوخه، تظهر مخلوقات كاريكاتورية مخيفة إلى درجة كبيرة، لرجل وامرأة بشكل خاص، وبتشكيل جانبي على الأغلب، معظمها مرسوم بالقلم والحبر. وفيها شيء من التهكم، أو الثأر الشخصي، ربما، على متغطرسي ومتفاخري حياة البلاط. ولكن بينما قد يكون بعضها رسومات كاريكاتورية لأفراد بعينهم، فكثيراً ما بدت كما لو أنّها ليست سوى تأملات في القبح والتشوه. ما يشير إلى شيء من الولع القسريّ تجاهه، أو بحسب عبارته "المهرجون، والسفهاء ومثيرو الشفقة بحق". فتلك الوجوه المتورمة المتطاولة، المترهلة هي الوجه الآخر لدراساته الفيتروفية للتناسق البشري المثالي: نماذج الشذوذ الفسيولوجي. إنّها تتناثر بين قطع مجموعة ويندسر، بعضها أصلي والآخر من عمل أحد المقلدين، ربما فرانسسكو ميلزي. وقد كانت النسخ التي تلتقط الفكاهة ولكن ليس الفوارق البسيطة، قد تظهر دون عناء في كوميديا الأطفال مثل لعبة البينغو. وأعمال الحفر الخاصة بمسوخ ليوناردو التي نفذها وينسيلاوس هولار، انتشرت في انجلترا في القرن السابع عشر، وإحداها- سيدة سمينة تشبه الضفدع- قد تسللت إلى الفن الشعبي الإنجليزي المصور وظهرت في شخصية الدوقة الدميمة في القصص المصورة لتينيل التي نفذها من أجل قصة أليس في بلاد العجائب.[[443]](#endnote-408)

الكارتوني، أو الكارتون، ذو معنى يعود للقرن الرابع عشر، ولكن مسوخ ليوناردو هي بالضرورة ضرب من ضروب الكارتون في معناه العصري.

فهي سابقة للمبالغة الجسدية الوحشية الموجودة لدى رسامي الكارتون من غيلاري إلى روبرت كرمب، ولديها القدرة ذاتها التي تتميز بها أعمال الكارتون العظيمة على الإضحاك، بل وأكثر من ذلك: فهنالك طبقة من القلق في غمرة الضحكة. وأكثرها إثارة للقلق هي إحدى القطع الأصلية من هذا التيار، وهي من مجموعة ويندسر المنفذة بالقلم والحبر، واحد من خمسة رؤوس مشوهة، تعود بشكل عام إلى بداية تسعينيات القرن الخامس عشر(اللوحة 18). والرسم في أساسه درامي، ولكن سرد المشهد غير واضح، وما في معناه من مرواغة تضفي شيئاً من التهديد الذي يشّع من اللوحة. شيء ما يحدث هنا، ولكنك لا تعرف ماهو: إنّه مثل مشهد من كابوس أو هلوسة، أو مصح للأمراض العقلية في الحقيقة- يتخيل المرء مشاهد المحاكمة المجنونة في الملك لير، أو في مسرحية ماراساد لبيتر فايس. وقد توجت الشخصية الرئيسية بإكليل من أوراق الصنوبر، كمثل إمبراطور روماني مظّفر، ولكنك ستعرف إن نظرت إليه أنّه ليس امبراطوراً، بل رجل عجوز واهم، أو شخص ما يظن أنّه كذلك. وحوله يتزاحم أربعة أشخاص في تهديد جماعي: شخصان بوجهين كاملين، ويضحكان أو يصرخان بجنون، والآخر غريب الشكل فيه سفه، ويحيط به اثنان منهم من الجانبين، أحدهما بشع المنظر، بأنف خطّافي ورخو، أما الآخر فحيزبونة شمطاء حاقدة على اليسار يبدو أنّها تدفعه وتثبته في وسط المجموعة. الكوميديا، والسخرية، والقسوة، والرثاء: وللمتفرج حرية اختيار ردّ فعله. الرجل العجوز بوجهه الأدرد " رجل كسّارة البندق" يتكرر كثيراً في دفاتر رسم ليوناردو، وفي هذا الموضع "كما في غيره" يشعر المرء أنّه سيكون نوعاً من الشفرة ترمز لليوناردو نفسه: العنين، الخسيس، الشخصية المخادعة للذات، التوأم الشرير لصانع إنجازات النهضة العظيم.

كان الرسم ذائع الصيت، وتردد صدى الأشكال في اثنتين من اللوحات المعاصرة للفنان الفلمنكي المخضرم كوينتن ماسيس، ومؤخراً في نقوش لهولار.[[444]](#endnote-409) وفي القرن الثامن عشر كانت الشخوص الأربعة المحيطة بالرجل العجوز تعتبر "تجسيداً للمشاعر"، أو الأمزجة الأربعة، أو "الأخلاط". ويضفي جان-بول ريختر على هذا الأمر صبغةً نفسانية أكثر تمدناً، مدعياً أنّها تمثّل (من اليمين إلى اليسار)، الخرف، والعناد، والجنون والبلاهة، أما الشخصية المركزية المتوجة فهي "تجسيد لجنون العظمة".[[445]](#endnote-410) ويبدو أنّ هذه التأويلات مفرطة المنهجية. وقد قام مارتن كلايتون خبير المكتبات في ويندسور مؤخراً بإعطاء اللوحة عنواناً، رجل خدعه الغجر. لقد فسّر المخلوق إلى اليمين كقاريء لكف الرجل العجوز. وربما فقد جزء من الورقة على طول حافة اليد اليمنى، ولكن ليس هنالك ما يمنع إشارة ما تبقى من ذراع الرجل وكفِّ السيدة ما يشير إلى ذلك. فالمرأة إلى اليسار، والتي اعتبرها كينيث كلارك " تضع ذراعها حول الشخصية المركزية" هي في نظر كلايتون تحاول الوصول إلى ما تحت كُمِّه لسرقة محفظته. وهو يربط بين هذا الشيء وعدد من الشهادات حول خداع الغجر، وبخصوص مرسوم صادر في أبريل 1493 على وجه التحديد، يأمر بنفي الغجر من ميلانو، "بألم المشانق"، بسبب سلوكهم الإجرامي فهم" قطاع طرق، وأشرار ومشعوذين".[[446]](#endnote-411) وإنّه لمن الجائز أنَّ الرسم يتفق وسياق العداء الرسمي تجاه الغجر- في الحقيقة من الجائز أنْ يكون ليوناردو نفسه قد تعرض لخداعهم. وترد في قائمةٍ للنفقات المنزلية في مخطوطة أتلانتكس، فكرةٌ صادمةٌ في عبارة " نظير قراءة البخت 6 قطع نقدية"، وفي قائمة كتب مدريد عملان في علم قراءة الكف أو العرافة ("de chiromantia" و "de chiromantia da Milano").[[447]](#endnote-412)

وهذا تفسير مقنع، ولكن ما يزال المرء يشعر أنَّ في الرسم ماهو أكثر من ذلك- هالة سيريالية أو ذهانية تجعله أكثر تعقيداً من مجرد مشهد للنصب المبتذل. وهنالك لوحة تعود لحوالي عام 1520 بريشة كوينتين ماسيس تستلهم ثلاثاً من شخصيات الرسم، ولكن المشهد الذي يعرضه يجسّد "السخرية" أو خطوبة "المسخ": فالشخصيات مستمدة من شخصيتي "السيدتين الغجريتين"، والآن نرى فيهما ذكورة أكثر مما فيهما من أنوثة، بينما "عروس" اللوحة الفعلية هي شخصية مخنثة ذات شعر طويل مموج تشير إلى نوع ليونارديّ آخر، وعليه فربما كانت تلك الخطوبة مثلية الجنس. تتساقط النقود من حقيبة المال الخاصة بالعريس المُسِن: تجري عملية الخداع على قدمٍ وساق، ولكن ليس هذا بمشهد نشل. إني أتساءل عما إذا كان ماسيس يعرف شيئاً لم نعرفه بخصوص مرجعية رسم ليوناردو.

ويقول جيوفاني باولو لوماتسو، الذي دأب على جمع ذكريات ليوناردو على عقود بعد وفاته، مستحضراً التالي:

هنالك قصة حكاها بعض رجال ذلك الزمان، الذين كانوا من خدمه، وذلك أنّه أراد ذات مرة أن يرسم لوحة لبعض الفلاحين الضاحكين (بيد أنّه لم يلونها في تلك المناسبة، إنما قام برسمها فقط). لقد اختار رجالاً محددين شَعر بأنّهم يناسبون المشروع، ثم تعارف إليهم ونظّم حفلاً من أجلهم، بمساعدة بعض الأصدقاء، وبدأ وهو جالس بمواجهتهم إخبارهم بأكثر الأمور سخفاً وجنونا في العالم، وبتلك الطريقة جعلهم يسقطون من الضحك. وبذلك ودون أن يعرفوا شيئاً راقب جميع حركاتهم وردود أفعالهم حيال كلامه السخيف، وطبع كل ذلك في ذهنه، وبعد أن غادروا ذهب إلى غرفته، وهنالك صنع اللوحة المثالية، التي جعلت الناس يضحكون عندما ينظرون إليها، تماماً كما لو أنّهم كانوا ينصتون إلى قصص ليوناردو في الحفل.

ولا يستطيع المرء أن يتبين "الرؤوس الخمسة" في هذه اللوحة بشكل كامل- اثنان فقط من الرؤوس كانت تضحك، وعلى أية حال كان المزاج مختلفاً- لكن القصة تعبر عن فكرة إيمان ليوناردو بالملاحظة المباشرة، كركيزة أساسية للتقرير البصري الذي يجعل حتى تلك الرسومات السيريالية تنبض بالحياة والإحساس. ويقول كريستوبورو جيرالدي، وهو فيراريّ في البلاط في ميلانو، وأحد معاصري ليوناردو الشيء نفسه:

عندما أراد ليوناردو تصوير بعض الوجوه...ذهب إلى الأماكن التي كان يعرف أنّ ذلك النوع من الناس يجتمع فيها، وراقب وجوههم وتصرفاتهم، وملابسهم، والطريقة التي يحركون بها أجسادهم. وعندما وجد الشيء الذي يبدو أنّه كان يسعى للحصول عليه، قام بتسجيله بقلم ذي سِنٍّ معدنية في كتاب صغير كان يعلقه في منطقته أينما ذهب.[[448]](#endnote-413)

**"في الظل والضوء"**

" في 23 أبريل عام 1490 بدأت هذا الكتاب"- "الكتاب" هو المخطوطة المعروفة الآن بمخطوطة باريس ج. وهي مؤلفة من أربعة عشر صفحة، تم طيّها لتصبح ثمانٍ وعشرين صفحة، فالورقة من القطع الكبير، رقيقة جداً، وتحمل علامة مائية عجيبة تتكون من دائرة صغيرة وخطين مموجين- تشبه إلى حد كبير شرغوفاً بذيلين، ولكن الإشارة توميء بلا شك إلى ثعبان آل فيسكونتي، وهو شعار ميلاني تقليدي. وهذه هي أولى مخطوطات ليوناردو التي يمكن وصفها على أنّها أطروحة متسقة: فموضوعها هو سلوك الضوء. ولقد سماها فرانسسكو ميلزي " كتاب الظل والضوء".[[449]](#endnote-414) وعلى الرغم من اشتمالها على الكثير من المواد المتعلقة بهذا الموضوع، فإنّ ليوناردو لا يستطيع الالتزام بمسار واحد لفترة طويلة من الوقت، وهنالك الكثير من الملاحظات والرسومات المتعلقة بمواضيع أخرى- الفيزياء، الصوتيات، الألعاب، والنكات، والماء، وما إلى ذلك. تحتوي بعض الصفحات على رسومات صغيرة ودقيقة جداً لأشياء مثل (المطارق، والأجراس، والمُدَى، وبراميل النبيذ، وفأس يشق كتلة خشب، الخ) والتي تعتبر فترات من الراحة من الرسوم البيانية الجافة التي يتضمنها النص الرئيسي. إنّه عمل علمي رفيع المستوى: ومزيج صارم من الضوء والهندسة. الكتابة نظيفة، والرسوم البيانية صعبة، بتدريجات دقيقة من الضوء والظل الذي تقترحه التدفقات الدقيقة المتوازية المرسومة بالقلم والحبر. وهي تأتينا مباشرة من مكتب ليوناردو في المحكمة القديمة في 1490-1491 حيث تتزامن بشكل عام مع لوحته لوجه الموسيقي بتأثيراتها الظل-ضوئية ("المضيئة والقاتمة") الجريئة.

ومثل الأطروحة التشريحية التي وضعت خطتها عام 1489، كان كتاب ليوناردو "في الظل والضوء" جزءاً من مشروع العلم التامّ لخدمة الرسام، وهو يدين بالفضل فيه لمباديء المرسم في تلك السنوات: يجود المعلم بحكمته. وكما في دراسات التشريح الأولى، هنالك خطورة في تطور هذا الموضوع، وهو تكاثر المهام المنوطة به مثل افعى الهيدرا. وسرعان ما يبدو أنَّ النص الحالي مجرد بداية فقط. وعلى صفحة مكتوبة بإمعان في مخطوطة أتلانتكس تم وضع برنامج طموح من سبعة "كتب" حول الموضوع:

في أطروحتي الأولى المتعلقة بالظلال؛ صرحت بأنَّ كلَّ جسم معتم محاط، وسطحه مغطىً، بالظل والضوء، وعلى هذا بنيت أول الكتب. ثم إنَّ هذه الظلال نفسها مكونّة من عدة أنواع من العتمة، لأنّها متهمة بغياب تعدد سمات أشعة الضوء، وهذا ما أسميه الظل الأصليّ[ombre originale]، لأنّها هي أول الظلال، التي تغطي شيئاً ما وتثبت فيه، وعلى هذا ارتكز كتابي الثاني.

أما الكتاب الثالث فسوف يكون حول الظلال الفرعية أو الثانوية، وهكذا، حتى الكتاب السابع.[[450]](#endnote-415)

وفي مخطوطة أخرى من تلك الفترة يضع ليوناردو تعريفاً لمختلف مصادر الضوء ("الضوء الثانوي"، "الانعكاس القمري"، إلخ)، ومختلف خواص الضوء مثل "الهواء المحصور" (aria restretta) من الضوء الداخل عبر النافذة، والضوء الحر "Lume Libero خارجاً في الريف.[[451]](#endnote-416) وقد استخدم الكلمة perchussione – بالإنجليزية percussion، وهي لسقوط أو وقوع الضوء على جسم ما. وهذا الشيء ينقل فكرة الضوء كشيء ديناميكي. وفي مكان آخر يقوم بتعريف الضوء كواحد من "القوى الروحية"، حيث الروحية لا تخلو من المعنى الأرسطويّ "للامادية" أو "اللاحسية": الطاقة دون كتلة.[[452]](#endnote-417)

وبذلك يضع ليوناردو بحسم وصرامة قوانين تصوير الظل والضوء، والتي " هي أكثر الوسائل المعتمدة التي يمكن عبرها التعرّف على أي جسم" وهي بذلك ضرورية "للتميز في علم التلوين."[[453]](#endnote-418) ونجد هنا الأسس العلمية لأكثر تأثيرات أسلوب ليوناردو الدخاني قوة وإيهاماً، والذي "بحسب تعبيره الخاص" "تمتزج فيه الظلال بالإضاءة دون خطوط أو ضربات، مثل الدخان تماماً."[[454]](#endnote-419) والأسلوب الدخاني المتدرج هذا[sfumatura] يظهر بوضوح في لوحة الموناليزا، والذي يصبح فيها أكثر من مجرد تصوير للظل والضوء- إنّه مزاج أو طقس، تشبُّع خريفي من المؤقت والحسرة على زواله. وتعتبر تدرجات الأسلوب الدخاني [sfumatura] هي الأخرى من وسائل تصوير المسافة، وعليه فهي تابعة للمنظور. ويناقش ليوناردو في الأطروحة تصوير الأشياء كما هي " تتلاشى بسبب المسافة"- الأشياء الأقرب "لها حدود واضحة وحادة"، بينما الأكثر بعداً لها "حدود دخانية وضبابية".[[455]](#endnote-420) وأطلق على هذا المبدأ اسم "prospettivo de'perdimenti" – " منظور التلاشي" (كتمييز له من منظور الحجم). وتردد هذه العبارة مرة أخرى يشير إلى طقس ذهني وظاهرة بصرية بالقدر نفسه: المسافات التي تمتد خلف رسم الموناليزا ليست سوى خلاصة شاعرية لمنظور التلاشي هذا.

وكذلك كانت على مكتبه في هذا الوقت كراسة أصغر وأكبر سمكاً، بتنسيق ثُماني قياسي، وهي الآن تعرف بمخطوطة باريس أ، وكانت في الأصل تحتوي على 114 ورقة، قام ليوناردو بترقيمها على التوالي، ولكنّها لم تسلم من طمع الكونت ليبري بعد ذلك، والذي مزق منها قسماً من خمسين ورقة، منها سبعة عشر ورقة لم يرها أحد مذّاك.[[456]](#endnote-421)

كانت المخطوطة أ في الأساس دليلاً للرسام، بيد أنّه جد مختلف عن الكتيبات الدليلية الفلورنسية التقليدية مثل كتاب تشنينو تينيني. وهي تتناول أساليب التلوين بشكل مباشر، وتعالج شتى الموضوعات- البصريات، المنظور، التناسب، الحركة، الآلية، إلخ.- من وجهة نظر الرسام. كما أنّها تتناول موضوع الضوء والظل بشكل أكبر، الشيء الذي يعيد إلى الأذهان لوحة الموناليزا مرة أخرى، إذ تشتمل على هذهالفقرة:

إن كنت تريد رسم وجه شخص ما، فقم بذلك في طقس غائم، أو في المساء. انظر إلى الشوارع عند اقتراب الليل، أو عندما يكون الطقس سيئاً، كم سترى من عذوبة وجمالاً في وجوه الرجال والنساء. لذلك، أيّها الرسام، اتخذ مكاناً في الفناء تكون جدرانه سوداء اللون، مع مساعدة مظلة ما. وعندما تكون السماء مشمسة ينبغي تغطيته بسقيفة. إن لم يتوفر ذلك فارسم بينما يحل الليل، أو عندما تكون السماء غائمة أو أثناء سقوط الضباب، فهذا هو الطقس المثالي.[[457]](#endnote-422)

هذه هي تطبيقات أكثر أساليب ليوناردو رقة وقتامة، مختلفة جداً عن التحديد الدقيق والجمال الذي يعكس نور الشمس الذي تدرب عليه في فلورنسا.

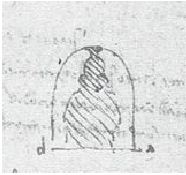
ومن بين التفاصيل الفنية التي كُّرست لها الكرّاسة بشكل عام نجد لمحات غير متوقعة من عمليات ليوناردو التخيلية "جنوح" - كما يحلو له أن يسميه- "العقل إلى الابتكار":

انظر إلى أي جدار ملطخ بمختلف البقع، أو إلى حجر بأنماط مختلفة، سوف ترى فيهما جمعاً بين مختلف المناظر.. أو إلى المعارك وما فيها من شخوص تتقافز، أو الوجوه والأزياء الغريبة: تنوع لانهائي من الأشياء التي يمكنك تلخيصها في صيغ جميلة التعبير. والشيء نفسه الذي يحدث مع الجدران والأحجار قد يحدث مع أصوات الأجراس والذي قد تسمع في جلجلته أي اسم أو كلمة تريد تخيلها.[[458]](#endnote-423)

وتقفز ذات الفكرة، في عبارة أخرى، في الأطروحة، حيث تمثّل جزءاً من إحدى نزاعاته مع بوتيشيلي: "رمي قطعة من الأسفنج منقوعة بالكاد في مختلف الألوان على جدار ستترك بقعة يمكن أن يُرى فيها منظر جميل. وأقول إنَّ رجلاً قد يبحث في مثل تلك البقعة اللونية رؤوس أشخاص، وحيوانات، ومعارك، وصخوراً، وبحارأ، وسحباً، وغابات وأشياء أخرى من هذا القبيل." وهذا النوع من الخيال البصري أو حرية الانتماء التي يتنفس من خلالها ذلك الجانب الحالم والشارد من شخصية ليوناردو في أعمال فنية: " الأمور المحيرة تحفز العقل لابتداع أشياء عظيمة".[[459]](#endnote-424)

ففي المخطوطة أ؛ نجد أولى المخططات لأطروحة حول الألوان، استخدمها ميلزي بشكل مكثف أكثر من أي مرجع آخر عند جمع مواد الأطروحة. وربما قام ليوناردو نفسه بتطوير الكرّاسة إلى نَصٍّ ذي طابع رسمي. في 1498، وفي رسالة بولس الرسول المكرّس حول النسب الإلهية، يقول عالم الرياضيات لوقا الباشيولي إنَّ ليوناردو "قد أنهى" بالفعل " كتاباً قيّماً في الرسم وحركة البشر" (degno libro de picture e movement humani). وقد يكون هذا هو الكتاب نفسه الذي أشار إليه لوماتسو في وقت لاحق، والذي يتحدث عن مناقشة ليوناردو لمزايا التلوين والنحت ذات الصلة "في كتاب له قرأته قبل بضع سنوات، والذي خطّه بيده اليسرى، بطلب من لودوفيكو سفورزا، دوق ميلان". كانت المقارنة بين الرسم والنحت، التي جاءت في مقدمة الأطروحة، موجودة في هيئة مسودة في المخطوطة أ. وتشير هذه التعليقات إلى أنّه في وقت ما قبل عام 1489، قام ليوناردو بنسخ مواد من المخطوطة أ. في "كتاب"- أو مخطوطة قائمة بذاتها- لإرضاء الأسمر.[[460]](#endnote-425)

وفي أولى صفحات المخطوطة أ، رسم يبين "ظل إنسان"، موضحاً نقطة بالقرب من شبه الظل. تحتها يبدأ نَصُّ الشرح كالتالي: " إن كانت النافذة أ-ب تسمح بدخول نور الشمس إلى الغرفة، فإنَّ الشمس ستجعل النافذة تبدو أكبر، وسوف تبدد ظل الرجل كذلك، حتى عندما يقارن الرجل ظله المتقلص معها ...." احذف البقية، والتي تصبح أكثر تعقيداً، لأنَّ النقطة العبثية تشد الانتباه أكثر. فهذا الرسم السطحي الصغير يعد ضرباً من التصوير الذاتي: فالرجل الذي سيتشكل ظله "بالضبط كما هو مبين أعلاه" يجب أن يكون هو الرجل الذي يرسم، وذلك الرجل تحديداً هو ليوناردو دافنشي. إنّه لا يبين ملامحه، فقط طيفه، وهو مرتدٍ "ملابسه" في الظل، بينما يقف أمام نافذة مقوسة، ربما في المحكمة القديمة، في يوم مشمس في مطلع تسعينيات القرن الخامس عشر.



ظل ليوناردو

صفحات كرّاسات باريس ج وأ المصفوفة بعناية، بمقاطعها النصية وأشكالها الإيضاحية، تشير إلى أنَّ ليوناردو كان يفكر في شيء ما شبيه بالمخطوطات التقنية لفرانسسكو دي جيورجو مارتيني، العالم والمعماريّ والمهندس. ولا بدّ أن ليوناردو كان على علم بها- فقد اقتنى إحدى هذه المخطوطات وهي الآن موجودة في مكتبة لورينزيانا في فلورنسا، وعلى هوامشها ملاحظاته وخربشاته.[[461]](#endnote-426)- وحقيقة وجود مارتيني في ذلك الوقت في ميلانو تجعلني أعتقد بحتمية تأثر ليوناردو به. فقد كان هناك بالتحديد بحلول عام 1489، عندما كان يجهّز نموذجاً لمصباح الكاتدرائية، وفي صيف عام 1490 سافر هو وليوناردو معاً إلى بافيا. كان مارتيني آنذاك في بدايات خمسينياته، رجل ذو خبرة هائلة. ولدينا بعض التفاصيل الرائعة عن رحلته، وحسٌّ قويٌّ بأنَّ ليوناردو قد استمتع بها- عطلة من حامل اللوحات والمكتب.

في أول يونيو عام 1490 تلقى مارتيني دعوة من قسم الأشغال في كاتدرائية بافيا لاستشارته حول أعمال إعادة البناء هناك، وبناءً على اقتراح لودوفيكو، ذهب ليوناردو معه. وفي حوالي 18 يونيو انطلقا من ميلان، على ظهور الخيل، مع حاشية من "المهندسين، والزملاء والخدم"، والذين ربما كان من بينهم زوروآسترو، المهندس المقيم ورجل المؤثرات الخاصة في حاشية ليوناردو. لم تكن بافيا ببعيدة: حوالي 20 ميلاً، وحلوا بنزلٍ يدعى ساراشينو (أي الشرقيّ). كانت تكلفة إقامتهم تبلغ 20 ليرة، وقد تمت تسويتها من قبل قسم الأشغال في 21 يونيو: يصفهم المستند بأنّهم قد تلقوا دعوة بغرض تقديم استشارة"- إذن فهم استشاريون.[[462]](#endnote-427)

وكانت بافيا تتبع سياسياً لميلانو، وكانت مدينة صغيرة وفخورة تطلق على نفسها مدينة المائة برج [Civitas centum turrium]. تم تأسيس جامعتها الشهيرة في القرن الرابع عشر، والتي كان من خريجيها بترارك وكريستوفر كولومبس. وبدا أنَّ المكان قد أثار اهتمام ليوناردو. لقد ذكرت بالفعل رد فعله الجزل حيال تمثال الفارس ملك الشمس[إل ريجسولي]، والذي أطلق قطاراً من الأفكار الجديدة بخصوص حصان سفورزا، ولكن كان هنالك العديد من الآثار الصغيرة الأخرى للزيارة في مفكراته، وتعكس لنا هذه بدورها صورة لليوناردو نفسه، في رحلته الصيفية الممتعة هذه، مراقباً ومتسائلاً ومهتماً إلى حد بعيد بكل شيء. هناك جلس على جانب النهر يراقب بعض أعمال الحفر:

كنت أراقبهم وهم يعززون من أساسات امتداد سور بافيا القديم، والتي كانت على ضفة نهر التيشينو. ما كانت مصنوعة منها من أشجار الصنوبر القديمة التي كانت هناك ما اصطبغ لونه بالسواد الكالح مثل الفحم، بينما كانت المصنوعة من نباتات جار الماء حمراء مثل الخشب البرازيلي [verzino]، وما زالت ثقيلة، وصلبة كالحديد، وخالية من البقع تماماً.[[463]](#endnote-428)

وها هو يقف خارج قلعة آل فيسكونتي القديمة، مراقباً تلك "المداخن ذات الفتحات التي انتظمت في ستة صفوف، كُلٌّ منها تبعد عن تاليتها مسافة ذراع واحد." نتبعه إلى داخل مكتبة القلعة الشهيرة، التي جمعها غالياتسو فيسكونتي الثاني، حيث يجد مخطوطة بيد عالم الرياضيات البولندي فيتلو، وبعض الملاحظات، " هنالك 805 خلاصة في فيتولوني حول المنظور. " ولاحقاً، مرة أخرى في ميلانو، سيكتب، " أحاول الوصول إلى فيتولوني، والذي هو في المكتبة في بافيا، وهو يتعامل بالرياضيات."[[464]](#endnote-429) ولا يمكن التعرف إلى المخطوطة التي أرادها ليوناردو، إذ أنَّ محتويات مكتبة بافيا قد تبعثرت أثناء الاحتلال الفرنسي عام 1500.

وبين هذه الملاحظات البافية، رسمٌ تمهيديٌّ صغير ومثير للدهشة: خارطة أرضية بعنوان lupinario- ماخور. هل هي الأخرى من بافيا؟ هل زاره؟ إن لم يكن للسبب التقليدي، فإذن بسبب أنَّ الماخور جدير بالاهتمام مثل الكاتدرائية أو موقع البناء على ضفة النهر، أو مخطوطة الخبير فيتلو. وكذلك لأنَّ المواخير كانت على الأرجح مصدراً – تقليدياً بالفعل- للمُثُل البشرية بالنسبة للرسام- سأنظر مرة أخرى في احتمالية أنّ مثال لوحة ليدا المفقودة لليوناردو كانت مومساً.

**ليوناردو دافنشي- رحلات العقل**

**الجني الصغير**

لقد أطعمتك الحليب كما لو كنت ابني.

مخطوطة اتلانتكس، ص 220-ج

عندما انتصف شهر يوليو كان ليوناردو قد عاد إلى ميلانو، وفق إحدى الملاحظات المكتوبة بأسلوب خشن في محاولة لإخفاء دلالاتها العاطفية: "Jachomo vene a stare cho mecho il di della madalena nel mille 490" – "أتى جياكومو ليعيش معي في شارع مريم المجدلية يوم [22 يوليو]" 1490."[[465]](#endnote-430)

كان "جياكومو" صبياً في العاشرة من عمره من منطقة أورينو بالقرب من مونزا، على بعد بضعة أميال شمالي ميلانو. كان اسمه الكامل جيوفاني جياكومو (أو جيانجياكومو) دي بيترو كابروتي، ولكنه كان معروفاً للجميع بلقبه، سالاي. ولا يعرف عن أبيه، بيترو، سوى القليل: لم يكن بالتأكيد ثرياً، ونعلم أنْ لا صلة له بالمجال، ولكنه ربما لم يكن ذلك الفلاح المتواضع- ولا ذلك الطفل الريفي- الذي قد يتبادر إلى المخيلة في العادة. ولقد جاء وصفه في إحدى الوثائق الرسمية باعتباره "filius quondam domini joannis" أي "ابن السيد المرحوم جيوفاني". ولقب "dominus" التشريفي فضفاض ولا يعني شيئاً محدداً، ولكنه يشير إلى أنّ جدّ سالاي جيوفاني، الذي سمي تيمناً به، كان يتمتع بمركزٍ ما، ويمتلك بعض الأراضي. على أية حال كان بيترو مستعداً لتحمل نفقات تدريب جياكومو في مرسم المعلم العظيم ليوناردو دافنشي- ربما لأنّ الصبي أظهر موهبةً ما، وربما لأنّه أراد التخلص منه، وربما لأنّ ليوناردو رآه وأراده. بدا أنَّ جياكومو كان ابناً وحيداً، بيد أنّ هنالك اثنتين من الأخوات الجشعات اللواتي برزن في مرحلة متقدمة من القصة.[[466]](#endnote-431)

قُبل الصبي، ليؤدي دور الخادم، والرسول، والعامل، كما اضطلع بمهمة المثال في كثير من الأحيان بالمرسم- ولكن كان كل ذلك في إطار تدريبه على الرسم، وقد أصبح بالفعل رساماً قديراً جداً في القوالب الليوناردية. كما كان أيضاً، في تلك الفترة، جامحاً بلغة هذا العصر، أو وغداً صغيراً في الحقيقة، ولم يمض وقت طويل قبل أن يكتسب لقب حياته سالاي، والذي ظهر لأول مرة في مذكرة دفع كتبها ليوناردو في يناير 1494. كان الاسم يعني "الجني الصغير" أو " الشيطان"، أو ربما "العفريت"- لغوياً يبدو أنّه مقتبس من العربية، وسرعان ما يظهر في ملحمة لويجي بولتشي الكوميدية مورغانتي ماجوري، وهو عمل ورد في جميع قوائم الكتب التي جمعها ليوناردو. وقد اُستخدم لقب العفريت الصغير سالاينو أيضاً مما أدخل الرسام الليوناردي اندريه سولاريو في شيء من الحيرة: يتردد صدى اسم "اندريه سالاينو" في شهادات معارف ليوناردو في ميلانو في القرن التاسع عشر."[[467]](#endnote-432)

وقد كانت قائمة تصرفات جياكومو السيئة أثناء سنته الأولى التي أمضاها في الخدمة أو التتلمذ في المحكمة القديمة على الأرجح؛ هي أطول شهادة متصلة عن أنشطة شخص آخر في جميع كتابات ليوناردو. (أستثني محاولاته في السرد الأدبي.) ولقد كان القصد من كتابتها هو الشهادة، إذ أنّها توثّق لجميع النفقات الناجمة عن سوء تصرف الصبي، كما أنّها أيضاً احتوت على قائمة من نفقات ملابسه. وقد كانت الأخيرة مؤرخة في شهر سبتمبر 1491، ويبدو أنّها كتبت في جلسة واحدة- فلون الحبر موحّد بنيٌ داكن- وعليه فإنّ القطعة بكاملها قد كتبت بالفعل بعد حوالي أربعة عشر شهراً من وصول جياكومو. وليس هنالك من شك في أنّ المقصود بها كان الأب، الذي يتعين عليه سداد الفاتورة، ولكنها اكتسبت طابعاً شخصياً لدرجة غريبة، وبها نبرة ولع غاضب، وعليه فإنّ ما كان مقصوداً أكثر هو كتابة قائمة من الأوهام بدلاً عن الشكاوى بحيث تتحول إلى صفة خيالية في غالب الأمر.

يبدأ السرد بعبارة " في اليوم الثاني" أي في يوم الاثنين، 23 يوليو:

في اليوم الثاني طلبت أن يُصنع له قميصان، وزوجٌ من الجوارب، وسترة، وعندما وضعت المال جانباً لسداد قيمة هذه الأشياء، سُرق المال من محفظتي، ولم أستطع أبداً أن أحصل على اعتراف منه، بيد أنّي كنت متأكداً من هذا الشئ.

4 ليرات

في اليوم التالي ذهبت للعشاء مع جياكومو اندريه، وأكل جياكومو المذكور ما يكفي شخصين، وآذى اربعة أشخاص، وحتى الآن كان قد كسر ثلاثاً من قوارير المائدة، ودلق النبيذ، وبعد ذلك أتى إلى العشاء حيث كنت [الجملة غير مكتملة]

غرض في 7 سبتمبر سرق قلماً قيمته 22 قطعة نقدية من ماركو الذي كان يعيش معي. لقد كان قلماً بسِنٍّ فضية، وقد أخذه من مرسمه[ماركو]، وبعد أن بحث ماركو عنه في كل مكان، وجده مخبأ في صندوق المدعو جياكومو.

1 ليرة

سرقة: في 26 يناير التالي، كنت في منزل السيد غالياتسو دا سان سيفيرينو، نرتب موكب مبارزته، وقد خلع بعض الخدم ملابسهم لارتداء زي الرجال المتوحشين المخصص للموكب. وترك أحدهم محفظته على السرير بين بعض الملابس، فوجدها جياكومو وأخذ كل ما وجده فيها من مال.

2 ليرة و4 قطع نقدية

سرقة مرة أخرى: في 2 أبريل، ترك جيوفان انطونيو [بولترافيو] قلماً ذا سِنٍّ فضية على سطح واحد من رسوماته، فسرقه جياكومو هذا. وكان هذا بقيمة 24 قطعة نقدية.

1 ليرة و4 قطع نقدية

وفي الهامش جمعها كلها. وكتب ليوناردو أربع كلمات: Lardo bugiardo ostinato ghiotto - لص، كذّاب، عنيد، طمّاع.

إذن فقد كان تقرير جياكومو سيئاً جداً. ولكن ألم يرمش للمعلم جفن وهو يقوم بتسليمه؟

انتهت الشهادة بقائمة من نفقات الملابس، ويبدو منها أنّ سالاي قد وُهب عباءة، وستة أقمصة، وثلاث سترات قصيرة، وأربعة أزواج من الجوارب، وسترة مبطنة واحدة، وأربعاً وعشرون زوجاً من الأحذية، وطاقية، وبعض الأربطة، أي ما جملته 32 ليرة. وقد كان عنوان قائمة نفقات الثياب هذه "السنة الأولى"، ومثلها مثل بقية الوثيقة تبدو في موقع وسط بين الشهادة والعاطفة.

كان لسرد السلوكيات السيئة والسرقات هذا، طقس أشبه بالفيلم الكوميدي الصامت: المراوغة الفنية في الفعل، بمصاحبة بالموسيقى المناسبة للتسلل على رؤوس الأصابع من البيانو. إنّها أيضاً مليئة بالتفاصيل المدهشة- حلوى بذر اليانسون الجافة، الجلد التركي، محفظة على السرير، قوارير الزيت الصغيرة المكسورة على الأرض. ربما كان أكثر الأجزاء إفصاحاً هو الثاني: " لقد ذهبت إلى العشاء مع جياكومو أندريه، وقد أكل المذكور جياكومو ما يكفي 2..." ربما كان هذا العشاء في المنزل لدى الوصول إلى المرسم. ما كان وضعه في مساء الصيف هذا؟ مرافق ليوناردو الشرير؟ أم تعويذته الملهمة؟ هل كان غلامه الجميل الصغير؟ على الرغم من تصرفه الجامح إلا أنّه أُخذ مرة أخرى، في مساء آخر- " بعد هذا جاء إلى العشاء حيث كنت .." – ولكن ليوناردو يترك الجملة مرسلة. ربما كان الأفضل أن تُقرأ هذه الشهادة على والد سالاي، ليس إنْ يتم تداولها خارج المنزل. والملاحظة الرئيسة هنا هي الرفقة: جياكومو كان برفقته، بجانبه. يدخل ليوناردو هنا في العلاقة الأطول بالنسبة لحياته كراشد، لأنّ سالاي يظل موجوداً بشكل مستمر في مجتمعه الداخلي لسبعة وعشرين عاماً؛ بيد أنّه ليس من السهل تحديد آخر وقت رأى فيه كلٌ منهما الآخر: لم يكن سالاي شاهداً على وصية ليوناردو في 1519. ربما كان فراقهما الأخير انفصالاً، بيد أنّه إن كان كذلك فإنّه لم يغير من منحة ليوناردو السخية في وصيته.

وبالنسبة لليوناردو فقد بدا أنَّ هذه الألماسة الخام، هذا الغلام هو من يلبي احتياجاته. إنّه "سالاينو" عفريته الصغير، روح من الجموح. هنالك في الغالب شيء من الاسقاط: أنَّ هذا الجزء من خيال ليوناردو- مفتعل النكتة، المهمل الضال- لقد حلّ بشكل ما على هيئة هذا الصبي الشيطاني جياكومو، وأنّه نفسه بالتالي قد تحرر منه، إلى حد أنّه ربما كرّس نفسه لأكثر أنواع الأعمال صرامة وأقلّها إضحاكاً، وهو الدراسة والتجريب. كان جياكومو السيء هو وغد ليوناردو.

واصطباغ هذه العلاقة بالمثلية الجنسية لا يمكن تأكيده، بيد أنّ أنصار ليوناردو القديس قد احتجوا بأنّه كان متبتلاً طوال حياته. ويعلق فازاري على جمال سالاي قائلاً:" في ميلانو اتخذ ليوناردو ميلانياً يدعى سالاي خادماً له [creato]، وكان جميلاً وجذاباً إلى حدٍّ فائق للعادة. كان شعره جميلٌ مجعّدٌ على هيئة حلقات، وكان ليوناردو مولعاً به." وتخبر هذه العبارةُ الكثيرَ دون التصريح به فعلياً. كان لوماتسو أشد فظاظة ولو جاءت خلف ستار لفظي "صفوة تلاميذه"، ويسأل، "هل سبق لك من قبل مشاركته لعبة "الجانب الخلفي تلك" والتي كان الفلورنسي مولعاً بها جداً؟" و يجيب عليه ليوناردو: " مرات كثيرة! عليك أن تعلم أنّه كان شاباً جميلاً جداً، خاصة في حوالي الخامسة عشر من العمر." كان لوماتسو محتالاً، ولكنه كان مصدراً مطلعاً: وبدا كأنّه يقول بأنّ سالاي قد أصبح شريكاً لليوناردو في الجنس لدى بلوغه سِنِّ المراهقة. وفي رأي فرويد أنَّ حب المثليّ للغلمان (أو الشبان الوسيمين المتصابيين)، هو محاولة في اللاوعي لاستعادة طفولته، وبالتالي العاطفة المفقودة والمتمثلة في حنان الأم. ومرة أخرى نصل إلى فكرة هوية: أنّه عندما كان ينظر إلى وجه سالاي، وهو ليس في كامل وعيه، فإنّه يرى فيه نفسه كما كان في صباه. كانت والدة سالاي هي الأخرى تدعى كاترينا: وهو رابط آخر في هذه السلسلة السيكولوجية.

ونستطيع بالتأكيد النظر إلى وجه سالاي كذلك. الاحتياط واجب، لأنّ هنالك بعض الرسوم التي عُدَّت لوحاتٍ شخصيةً تُظهر وجه سالاي، لا يمكن في الحقيقة أن تكون كذلك. وأولاها، على ورقة بويندسر مع ورقة تحتوي على نسخة فلورنسية من لوحة السيدة والطفل، رسمت حوالي وقت ولادته. ورسم جانبي لرجل مخنث، هو الآخر في ويندسر، وقد قدِّر أنّه يعود إلى أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر على أساس أسلوبه، وبالتالي لا يمكن أن يكون هو.[[468]](#endnote-433) والبورتريهات التي قد تكون بالفعل له هي شبيهة بهذه، ولكنها ذات سمات مميزة. بعبارة أخرى كان له المظهر المعين الذي جسّد الجمال الرجولي المثالي الذي طالما رسمه ليوناردو، والذي كان السبب في انجذاب ليوناردو له على وجه التحديد.

وأقرب لوحات الوجه له؛ هي لوحات التوأمة الجانبية في ويندسر، اللوحة باتجاه اليمين بمزيج من الطباشير الأحمر والأسود على ورقة وردية، والأخرى إلى اليسار(مضمنة في هذا الكتاب) بالطباشير الأسود على ورقة بيضاء. وهو يختلف عما يسميه كلارك "الصبية الفيروكيين في أعمال ليوناردو الأولى" في الذقن المائل للاستدارة والأكثر فتنة، وفي أسلوب تصفيف الشعر، والذي كان أقصر، وأكثر تجعّدا- وهي السمة التي اختارها فازاري: " كان لديه شعرٌ جميلٌ مجعّدٌ ، أجعد ومُصفَّف على هيئة حلقات، و كان ليوناردو مولعاً به." والسمة المميزة له تحديداً كانت هي خط حاجبه الدقيق المقرون الممتد دون انقاطع بين الجبين وعمود الأنف. وعلى أسس أساليبية، مثل الاستخدام الرقيق للطباشير، يمكن تقدير تأريخ الرسم إلى حوالي عام 1508، وهي بداية الفترة الثانية لإقامة ليوناردو في ميلانو. وهي تُصور سالاي في أواخر عشرينياته-رجل شاب كسول، ورائع الحسن، تظهره هيئته بعمرٍ أصغر. لقد كانت له عينان غزيرتا الأهداب، تقفان في منتصف الطريق بين الدهشة والضجر. يمكن أن تراه اليوم متسكعاً في الميدان، أو يشق الشوارع الضيقة على دراجته.

النسخ الأولى لهذا الرسمالجانبي المميز توجد في الرسوم المنسوبة إلى بولترافيو، والتي تظهر رجلاً شاباً متوّجاً بإكليل من أوراق الصنوبر، وفي حَفرٍ على الخشب لشكل جانبي مخنث في المتحف البريطاني.[[469]](#endnote-434) ويحمل الأخير شعار "ACHA. LE. VI." (أي أكاديمية ليوناردو دافنشي)، ما يشير إلى أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر: سأنظر إلى هذه "الأكاديمية" الميلانية المستحيلة في فصل لاحق. تخرج هذه الأعمال من مرسم ليوناردو، وربما كانت نسخاً من الرسوم الضائعة التي رسمها ليوناردو لسالاي في ذلك الوقت. لوحة النرجسي المزاجية لبولترافيو، معروفة في نسختين (موجودتين في الأوفيزي والمعرض الوطني، لندن)، ويظهر فيها الوجه عديم الحاجبين ذاته، والشعر المصفف على هيئة حلقات.





مظهر سالاي. رسم جانبي بالطباشير الأسود في ويندسور(الأعلى) والنرجسيّ بريشة بولترافيو.



رجل عجوز يحدّق بشاب جميل، 1497-1500

إن كان موضوع هذه اللوحات هو سالاي، إذن فالرجل الشاب في اللوحة الثنائية بالطبشور الأحمر لليوناردو والموجودة في الأوفيزي هي الأخرى لسالاي: خط الحاجبين المميز يُرى تحت حافة حلقات الشعر الكثيفة مباشرة. وهو محدجٌ بنظرات الرجل العجوز الأصلع الذي يميزه درد[[470]](#footnote-36). ويبدو أنّ يد العجوز اليمنى ترتاح على كتف الشاب، ولكن ذراعه لم تُرسم، وعليه يبدو الشخصان وقد اتحدا في جسم واحد، في استحضار للرسوم الرمزية للذة والألم. ويعود تأريخ هذا الرسم أيضاً لأواخر تسعينيات القرن الخامس عشر، وهو يصوّر سالاي في أواخر سِني مراهقته. هنالك حِسٌ بالفكاهة المُرَّة، كما في أولى مذكرات التصرفات السيئة، ولكن أصبحت الفكاهة الآن تحمل في طياتها شيئاً من النقد الذاتي والشفقة على النفس. يبحلق الرجل العجوز عبر دوامة من الزمن في هذا الصبي الذي يعشق، هذا الصبي الذي كان مرآة لطفولته المفقودة. ليوناردو كان في هذه الفترة في أواسط أربعينيات العمر، رجلاً ما زال في عنفوانه، ولكن في هذا الموضع[كما في غيره]، يصوّر نفسه كارتونياً في صورة شيخ كسارة البندق هذا. والذي ربما كان تصويراً للحيرة الجنسية: فالرجل الذي يتمنى أن يكون حبيباً، يجد نفسه بدلاً في شخصية والد متقاعد، فجَوُّ الرسم يشير إلى ولع حزين بجنيّ المصباح بالنسبة لغلامه الجميل المغرور.

ارتقى سالاي من النشال البارع في 1490 ليصبح الشاب الأنيق ولو أنّه لم يكن جديراً بالثقة بشكل كامل، كالذي يراه المرء في تلك البورتريهات. تؤكد الوثائق فكرة جني المصباح، إذ إنَّ ليوناردو المقتصد في العادة صار ينفق المال على الأشياء الجميلة في سبيل إرضاء مَحظيِّهِ الشاب المدلل. وهنالك مذكرة بعنوان "نفقات سالاينو"، مؤرخة في 4 أبريل 1497، توّثق لحلّة أنيقة:

4 أذرع من القماش الفضي 15 ليرة و4 قطع نقدية

مخمل أخضر للزركشة 9 ليرات

أشرطة 9 قطع نقدية

حلقات صغيرة 12 قطعة نقدية

للصناعة 1 ليرة و5 قطع نقدية

شريط للخياطة الأمامية 5 قطع نقدية

وبعد جمع هذه النفقات يضيف ليوناردو، " سرق سالاي القطع النقدية"، يُفترض أنَّ المقصود هو أنّه احتفظ بالباقي. ويحصل سالاي لاحقاً على ثلاث دوكات ذهبية " قال إنّه احتاجها بغرض شراء زوج من الجوارب باللون الوردي بزينتها". يذكر ليوناردو أيضاً إقراض سالاي المال، وفي بعض الأحيان كانت هنالك مبالغ صغيرة يقترضها ليوناردو من سالاي. في أكتوبر عام 1508 " أقرضتُ سالاي ثلاثة عشر كراوناً لإكمال مهر شقيقته".[[471]](#endnote-435) ثم كانت هنالك قصة البيت خارج بوابة فيرسيلينا والذي وهبه الأسمر لليوناردو في حوالي عام 1497، والذي أجَّره لوالد سالاي بعد مغادرة ليوناردو ميلانو، والذي سيصبح بالتدريج على ما يبدو ملكية انتفاع أو خاصة لسالاي، والذي أجّره بدوره وجدده، والذي وُهِب له رسمياً هو وأحفاده "إلى الأبد" بحسب وصية ليوناردو.[[472]](#endnote-436)

كانت الهدايا هي عملة هذه الصداقة. وقد ينظر المرء لسالاي كشاب يميل إلى البخل: فهو يستغل كرم وعاطفة معلمه. كانت هنالك مشاجرات أيضاً، ومصالحات. ففي إحدى أوراق مخطوطة اتلانتكس نقرأ التالي: سالاي، أريد أن أرتاح، عليه توقف عن الشجار، لا مزيد منه، لأني أستسلم." (لم تكن الكلمات بخط ليوناردو، بل أضيفت بشكل غريب إلى قائمة مشتريات، كما لو أنَّ الشخص الذي كان يكتب القائمة قد أضافة لحظة سماعها، أو استراق السمع إليها.)[[473]](#endnote-437) ولكن المزايا الأخرى تشع من خلال علاقتهما الطويلة. سالاي تلميذاً، خادماً، ناسخاً، غلاماً[مأبوناً]، رفيقاً، تابعاً، محظياً، صاحباً- يقدم "الخدمات الطيبة والجميلة" التي من أجلها تذكره ليوناردو في وصيته. ومنذ لحظة وصوله في صيف 1490 أصبح هذا الصبي السيء ذو الوجه الملائكي جزءاً لا يتجزأ من حاشية ليوناردو: أصبح ظله.

**صيد الدببة**

في يوم الأحد 15 أبريل 1492، احتفل ليوناردو بالذكرى الأربعين لميلاده. بيد أنّه لم يدوّن شيئاً - إن كان هنالك مثل هذا الشيء- عما كان يشعر به حيال ذلك. وفي 12 أكتوبر 1492 رأى كولومبس أرضاً- جزيرة والتنجز في البهاما على الأرجح- في رحلته غرباً عبر "بحر المحيط"، وبعدها إلى هاييتي وكوبا. ليس هنالك أثر لهذه الأخبار المهمة التي سرت في أنحاء أوروبا بعد عودة كولومبس في مارس 1493.

وعدم ترك ليوناردو أي تعليق بخصوص الاكتشاف واستكشاف العالم الجديد؛ هو شيء غريب في حقَّ شخصٍ شديدِ الالتزام بأنواعٍ أخرى من الاكتشافات.[[474]](#endnote-438) كان اهتمامه بالأسفار الغريبة قليلاً بشكل ملحوظ، وطموحه الخاص كان صغيراً- فهو لم يسافر كثيراً إلى الجنوب أبعد من روما، وغادر إيطاليا للمرة الأولى والوحيدة عندما كان في الرابعة والستين من عمره. (وكان يُعتقد أنّه قد زار القسطنطينية في 1502-1503، ولكن ليس هنالك من دليل يدعم هذا القول.) وربما يفند المرء هذا الشيء بأنّه كان مسافراً بالفكر، أو بشكل أقل مجازيةً، بالقول إنّه كان كثير الترحال في أسفار قصيرة نسبياً، وكلاهما بالنسبة لرجل في فضوله ومنذ فترة طويلة من خلال الانطباعات والتجارب، يعتبران بياناتٍ تجريبيةً خاماً للتدوين والتأمل. لقد أحب ليوناردو الحركة والانتقال، مشياً أو على ظهر الخيل. ويستحضر المرء مناشدته للرسام: ينبغي عليك "أن تغادر منزلك في البلدة، وتترك أسرتك وأصدقاءك، وتصعد الجبال والوديان إلى الريف"- كلمات مكتوبة حوالي ذلك الوقت، ومحفوظة في ما دونّه ميلزي من الأطروحة.

وبالنظر شمالاً من سقف كاتدرائية ميلانو، أو من أبراج المحكمة القديمة؛ قد تتبع عيناه القمم الشاهقة لسلسلة جبال الألب المسماة لغرينيه [Le Grigne]. وفي ثلاث مناسبات على الأقل، وعلى الأرجح أكثر، قام ليوناردو برحلات إلى جبال الألب: تعود أولى هذه الرحلات إلى أوائل تسعينيات القرن الخامس عشر. وربما كانت لهذه الرحلات سياقات هندسية- دراسة المجاري المائية لمشاريع القنوات، وفحص الترسبات المعدنية، والبحث المستمر عن الخشب- ولكن الافتتان بالجبال كان واضحاً في لوحة سيدة البشارة التي تعود إلى أوائل سبعينيات القرن الخامس عشر، كما كان سمة بارزة لأعماله اللاحقة، وعليه فنظن أنّ هذه الأسفار كانت تجارب ذات قيمة في حد ذاتها: مغامرة، ملاذاً من المدينة، واستمتاعاً بالطبيعة في مظاهرها النقية.

كانت نقطة التحول هي بلدة ليكو على ضفة البحيرة. يُعرف الطريق الطويل بين ليكو وميلانو بالطريق الحديدي [Carraia del Ferro]، لأنّه يجلب ركاز الحديد من محاجر فالساسينا. وعند النظر إلى جهة الشمال الشرقي من هذا الطريق إلى سلسلة الغرينيه نجد أنّها تشبه كثيراً تلك السلسلة الجبلية المحفوظة ضمن مجموعة ويندسر، وليكو نفسها قد تكون مصوّرة في رسم دراميّ عاصف أشبه بالمعادل الألبي للمنظر التوسكاني الرائع في صفحة لوحة سيدة الثلوج. وهنالك بلدة تُرى في وسط المسافة، محفوفة بالقمم المستحيلة، وبحيرة، ربما هي بحيرة ليكو- تبدو خلفها، يضيع نصفها في الغيوم. وفي أطروحة الألوان ومن ضمن التأثيرات القوية التي يمكن أن يجسدها الرسام دون النحات، نجد "المطر الذي قد تستشف من ورائه الجبال ذات القمم المكللة بالسحب، والوديان."[[475]](#endnote-439)

تعود هذه الرسومات إلى رحلات لاحقة، لكن من ليكو شمالاً لدينا ما تبقى من مذكرات أسفار ليوناردو الخاصة من رحلة أو اثنتين قام بهما في مطلع تسعينيات القرن الخامس عشر.[[476]](#endnote-440) وقد تم تدوينهما على الأرجح بعد ذلك. لا تُظهر الورقة أية إشارة على ما تم نقله عبر الجبال. وهذا تقرير طبوغرافي رشيق عن إقليم الألب والمنطقة المحيطة ببحيرة كومو، ولكن بمقدرونا الشعور بليوناردو دافنشي- تحت النص مباشرة- على الطريق: شخص طويل، قد استعد بشكل ينمُّ عن حرصٍ على الشكليات، جزء من رحلة استشكافية، على الأرجح، ولكن تتخلها الخلوة إلى حد ما. يمشي بإيقاع هاديء، يقف بشكل متكرر لتدوين ملاحظة أو رسم شيء في واحدة من تلك المفكرات الصغيرة التي يحملها معه دائما "في منطقته". اقتضاب النص يعكس حالته كتقرير، جزئياً، ولكنه أيضاً لا يخلّ بحدة ملاحظاته وشدة تركيزها.

وفوق ليكو تلوح على الأفق السلسلة الجنوبية من الغرينية، يطغى عليها جبل مانديلو: " اكبر الصخور النقية التي يمكن أن توجد في هذا الجزء من البلاد هي في جبل مانديللو...والذي له فتحة في قاعدته باتجاه البحيرة، تمتد إلى 200 خطوة إلى الأسفل. ويسود هنا في كل الأوقات مناخ قوامه الريح والثلج." والمائتا خطوة نزولاً التي يصفها هي درب للبغال ما زال بالإمكان رؤيته.[[477]](#endnote-441) وهو يتسلل عبر جانب الجبل فوق رونجو، مقتفياً مجرى نهر ميريا. حيث يتفرع النهر يمضي إلى أعلى بتدرج، على هيئة عتبات، وصولاً إلى مغارة ربما كانت هي الفتحة "التي باتجاه البحيرة" والمذكورة في وصف ليوناردو.

شمالاً وشرقاً من سفح جبل غرينيه، يدخل الجمع فالساسينا:

في فالساسينا، وبين فيمونيو، وإنتبروبيو، على الجانب الأيمن بينما تسير في الطريق من ليكو، ستجد نهر تروغيا، والذي يسقط من صخرة عالية، وحيث يقع غور في الأسفل وينتهي النهر هناك. بعدها بثلاثة أميال توجد مناجم النحاس والفضة بالقرب من مكان يدعى مرج سانتو بيترو، ومناجم للحديد، وأشياء رائعة...ينمو القيقب هنا بكثرة، وهنالك مساقط صخور ومياه رائعة.

هذا النوع من القيقب يدعى خانق الذئب، Aconitum napellus، وهو ما زال يكثر في المنطقة، ويعرف محلياً باسم القيقب.[[478]](#endnote-442) يظهر النبات في لوحة عذراء الصخور، على الكتف الأيسر للعذراء، ونجد القيقب [mapello] أيضاً في وصفة ليوناردو لصنع "الدخان المميت".

ويمضي إلى الأعلى، ويغوص في الفالتيلينا، شمال شرق بحيرة كومو.

الفالتيلينا، كما تدعى، هي وادٍ محصور بين الجبال الشاهقة الوعرة. وهذا هو الوادي الذي يتدفق فيه نهر آدا، الذي قطع قبل وصوله إلى هنا حوالي أربعين ميلاً عبر ألمانيا. وفي هذا النهر سمك يدعى التيمالوس[temolo]، وهو يعيش على الفضة التي تزخر رمال النهر بكميات كبيرة منها. على رأس الفالتيلينا جبال بورميو، رهيبة ومكسوة بالثلوج على الدوام. وتعيش حيوانات الفاقم هنا[ على هذا الأرتفاع يرجح أنّه المرموط ermellini]..

وفي بورميو عيون مياه ساخنة، وعلى ارتفاع ثمانية أميال فوق كومو هنالك البينيانا، والتي تتضخم وتنحسر كل ست ساعات، وعند تضخمها توفر ما يكفي من الطاقة لتشغيل اثنتين من الطواحين، وعندما تنحسر تجف المياه.

ويتذكر لاحقاً هذه النافورة البلينية (والتي كان أول من لاحظ سلوكها الغريب هو بليني الأكبر، من مواطني كومو) في مخطوطة ليسيستر. حيث كتب:" لقد رأيتها بنفسي، عندما تنحسر المياه فهي تسقط من مستوى منخفض جداً، فتبدو كما لو أنّك تنظر للمياه في بئر عميق."[[479]](#endnote-443)

وتصل ملاحظات ليوناردو إلى ما هو أبعد من الظاهرة الطبيعية الإعجازية للمنطقة. لقد اصطدم بالتقشف في نمط حياة سكان الجبال رغم تكيفهم على العيش في تلك الظروف إلى حدٍ كبير: فالأرض وعرة ولكنها خصبة، والأشياء طيبة المذاق. وفي الفالتلينا "يصنعون نبيذاً قوياً بكميات كبيرة، ولكن هنالك الكثير من الماشية، إلى حد أنَّ السكان يقولون إنَّ لديهم من الحليب ما يفوق في كميته النبيذ." وهنالك "نُزُلٌ جميلة" حيث يمكنك أن تحظى بوجبة طيبة بثمن معقول- " النبيذ لا يكلف أكثر من سولدو واحد للزجاجة، ورطل اللحم سولدو واحد، والملح عشرة دنانير، والزبد كذلك، ويمكنك شراء سلة ملأى بالبيض مقابل سولدو واحد." اضف بعض الخبز (والذي "قد يبيعه الجميع هنا"، وليس الخبازون المصرح لهم فقط) ولدينا مكونات عشاءٍ ألبيٍّ هنيء وشهيء بعد قضاء سحابة النهار في التسلق. وبكميات وفيرة أيضاً: "الرطل هنا يعادل 30 أوقية."

وأكثر المناطق التي يصفها في هذه الملاحظات وعورة هي "وادي الشيافينا"- بكلمات أخرى هو وادي نهر ميرا، والذي يتدفق من جبل شيافينا ليصبّ في بحيرة كوكو. والجبل يقع بالضبط مقابل الحدود مع سويسرا: وليس ببعيد من الجهة المقابلة تقع سان موريس.

في وادي الشيافينا..جبال جرداء شاهقة عظيمة الصخور. ومن بين هذه الجبال ترى طيور الماء المسماة مارانجوني[طيور الغاق المائية، ولكن لا يبدو أنها هي، ربما كان يعني الأوز البريّ]. وهنا ينمو التنوب، والاركس، والصنوبر. وهنالك غزلان، وماعز بريّة، وشامواه، ودببة مخيفة. وليس من الممكن التسلق دون الزحف على الأيدي والأقدام. يذهب المزارعون هناك في وقت الشتاء وهم يحملون معدات كبيرة تجعل الدببة تقع من المنحدرات.

وهذا تعبير مفعم بالحياة- تطير الطيور من غابات الصنوبر. وتلك "الدببة المرعبة" تقع في أفخاخ السكان وأجهزتهم التي تجعلها "traboccare giu" – إنّه فعل متحرك، يعني حرفياً "التعثر"، أو "التدفق"، وبالتالي السقوط مكبّا على وجهه، كما في فخ الحفرة أو الtrabocchetto. وربما كان الجهاز واحد من أنظمة الألغام. هنالك رسم لليوناردو لرأس دبٍ، وآخر يقال في العادة إنّه لدبٍ يمشي، بيد أنّه لا يمكن في كلا الحالتين أن نجزم على وجه التأكيد بأنّ الدب ما زال على قيد الحياة.[[480]](#endnote-444) فالحيوان السائر" قد يكون دُباً ميتاً ولكنّه مسنود بشكل مناسب، مثل الصور التي لا حصر لها لصيادي الحيوانات الضخمة. ففي اللسان المنبسط إلى الخارج، والعينين المتجهتين إلى الأعلى؛ دلالة على أنّه ميت في الحقيقة. وقد تم تصنيف سلسلة من الدراسات التشريحية في ويندسر ذات مرة خطأً على أنّها تصوّر "قدم المسخ" ولكن منذ 1919 عُرفت على أنها رِجل دبٌ خلفية، وهي أيضاً تعود لهذه الفترة.[[481]](#endnote-445) لم تكن لدى ليوناردو حاجة لأن يدخل إلى أعماق الألب حتى يحظى بمشاهدة أحد الدببة- فقد كان الكثير منها يُجلب إلى المدينة: الدببة الحية للعروض، والميتة للفراء، ولكن يبدو أنّ هذه الرسوم ذات صلة بتجربة لصيد الدببة في واد شيافينا في بدايات تسعينيات القرن الخامس عشر.

وقد أخذته حملة استكشافية أخرى في جبال الألب إلى مستوىً أعلى؛ إذ أنّه يحتج في إحدى مذكراته بأنّ "اللون الأزرق الذي نراه في السماء ليس لوناً أصلياً" ولكنّه تشكّل بسبب تأثيرات الجو، وكتب، "وقد يتسنى رؤية هذا، كما رأيته بنفسي، لأي شخص يذهب لقمة جبل مونبوسو." تختلف الآراء حول موقع جبل مونبوسو. على الأرجح هو جبل روزا، والذي يبدو أنّه كان يعرف أيضاً باسم جبل بوسو (Monte Boso) (من اللاتينية buscus أي المغطى بالغابات)، وعلى وجه التحديد جانبه الجنوبي، والذي يرجح أنّ ليوناردو قد تسلقه.[[482]](#endnote-446) ولم يصل أحد إلى أعلى قمم جبل روزا (15200 قدماً) قبل عام 1801، ولكن ليوناردو على الأرجح لم يدَّعِ أنّه وصل إلى أعلى نقطة فيه. لقد كان هنالك في يوليو، وقد أخبرنا بذلك، ولكنّه لم يحدد السنة. حتى في يوليو ،كان يكتب باقتضاب، كان الثلج "كثيرً".

فالعبارة الأكثر أهمية في هذه الملاحظة – هي الواردة ضمناً في جميع المذكرات ذات الصلة برحلاته الألبية- هي: لقد رأيت بنفسي. ربما قرأ كلمات الطبيب الألماني العظيم باراسيلسوس، والمكتوبة في ثلاثينيات القرن السادس عشر:" من يرغب في استكشاف الطبيعة يجب أن يخط كتبها بقدميه؛ فتعلم الكتابة يبدأ بالحروف، ولكن الطبيعة من أرضٍ لأرض، فكل أرض هي صفحة. إذن فهي المخطوطة الطبيعية، وهكذا فلتقلّبُ صفحاتها."[[483]](#endnote-447)

**صبُّ الحصان**

هاك قصّة تسعد قلبَ كلِّ مٌولعٍ بالكتب والمكتبات. في شهر فبراير من عام 1967 كان اختصاصي المكتبات الإسباني الدكتور جول بيكس من جامعة ماساتشوسيتس، في المكتبة الوطنية بمدريد، يبحث عن نصوص الأغنيات الراقصة من القرون الوسطى، أو ما يسمى cancioneros، عندما وجد مجلّدين سميكين في غلاف من الجلد المغربي، قياساتهما تقدر ب9×5 بوصات. لقد اندهش بشدة عندما وجد أنّهما يحتويان على مجموعات من الرسوم والكتابات الموصوفة في صفحة العنوان بخط إسباني يعود للقرن الثامن عشر على أنهما " Tractados de fortificacion, mecanica geometra" by "Leonardo da Vinci pintor famoso."

ولقد كانت المكتبة التي سبق أن اقتنت هذين المجلدين معروفة لدى حفنة من الدارسين- المذكورين في قليل من القوائم القديمة- ولكنّ كان يعتقد بضياعها أو سرقتها. بينما نكتشف الآن أنّها بالكاد قد وضعت في غير مكانها، الشيء الذي يحدث في كبرى المكتبات وأعرقها: لقد تلاشت وسط المكدّسات.[[484]](#endnote-448)

كانت أقدم الأطروحات على اختلافها، مجمعة معاً في المجلدين، وهي دفترٌ صغيرٌ من سبعة عشرة صفحة تشكل مخطوطة مدريد الثانية. وهي تحتوي على مذكرات مفصّلة وتعليمات حول عملية صبّ حصان سفورزا. وتقدم صفحتان مؤرختان تسلسلاً زمنياً تقديرياً. بدأ ليوناردو في 17 مايو 1491 إذ كتب في هذا التأريخ، " هنا يجب تسجيل كلَّ شيء يتعلق بالحصان البرونزي الذي هو قيد التنفيذ الآن." وفي صفحة أخرى مؤرخة في 20 ديسمبر 1493، يدوّن قراره بصبّ الحسان على جانبه بدلاً من صبه مقلوباً رأساً على عقب"[[485]](#endnote-449).

وعملية بناء حصان سفورزا الفعلية تكونت من ثلاث مراحل مختلفة: صنع النموذج بالحجم الكامل من الصلصال، وصنع القالب أو الشكل، طابع شمعي للنموذج يُحصر بين طبقتين مقاومتين للانصهار معاً بإطار حديدي، ثم صبّ البرونز لصنع التمثال النهائي، باستخدام أسلوب الشمع الضائع الذي يذوب فيه الطابع الشمعي وذلك بسكب البرونز المنصهر داخل التجويف وبين الطبقات المقاومة للانصهار.[[486]](#endnote-450)

وكما رأينا فإنّ فكرة ليوناردو عن التمثال تطورت من الفكرة العظيمة وغير العملية في آنٍ للحصان الرافع قائمتيه الأماميتين؛ إلى الحصان الذي يقفز أو يثب بالشكل المألوف. وقد كانت الحماسة التي أثارها فيه تمثال ملك الشمس في يونيو 1490 ذات أثرٍ في التحول، ولكنْ يبدو أنَّ الفكرة الأولى قد اختمرت في ذهنه، لأنّ الحصان ظهر بقائمتين مرفوعتين في إحدى رسوماته للقالب. ولكن معظم الرسوم الإيضاحية لعملية السبك، بما فيها تلك التي احتوت عليها كرّاسة مدريد تصورّه قافزاً، و من المؤكد أنَّ هذه كانت الصورة النهائية للمنحوتة في ذهن ليوناردو. وهنالك رسم مبدئي لحصان قافز على طريقة ريجسولي عليه ملاحظات يبدو أنّها مثل تعويذة النحات في الغالب:

حركة بسيطة ومركبة

قوة بسيطة ومركبة.[[487]](#endnote-451)



قطعة مدرّعة من قالب رأس حصان سفورزا، مؤرخة في 1492

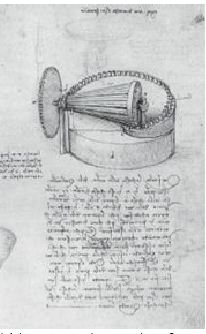
كان يكثّف العمل على بناء القالب في 1492. وهنالك ورقة في ويندسر تحتوي على رسم مبدئي للقالب في جزئين، وتصميمات لصنع آلات من البكرات والتروس من أجل رفع القالب.[[488]](#endnote-452) وكانت مخطوطة مدريد تحتوي على بعض الوصفات التقنية:

إنشاء الجزء الداخلي للقالب

مزج رمل النهر الخشن، والرماد، والطوب الطيني، وزلال البيض، والخل مع التراب، لكن اختبره أولاً.

نقع الجزء الداخلي من القالب.

حالما قمت بتسوية القالب في الفرن مرة أخرى، انقعه بينما لايزال ساخناً بالقار اليوناني، أو زيت بذر الكتان، أو التربنتين، أو الشحم الحيواني. جرّب كل منّها واستخدم أفضلها.



دراسة للقوة المتلاشية في زنبرك، من مخطوطة مدريد 1

يبين رسمٌ بالطبشور الأحمر بالغ الدقة القالب الخارجي لرأس وعنق الحصان، مثبتاً بإطار متشابك أو درع من الخشب والحديد.[[489]](#endnote-453)

ويقول فازاري في الجزء الخاص بحياة المعماريّ الفلورنسي جوليانو دا سانغالو أنّ سانغالو ناقش عملية صبّ الحصان مع ليوناردو "منازعاً المستحيل". وتبين الوثائق أنَّ سانغالوا كان بالفعل في ميلانو في شهر أكتوبر 1492[[490]](#endnote-454). وربما تشير كلمة "المستحيل" إلى قرار ليوناردو- المخالف للعرف والتقليد- في محاولة لصبِّ الحصان كقطعة واحدة. فقد ظن فازاراي – خطأً- أنَّ هذا كان هو سبب عدم اكتمال التمثال: " لقد مضى قدماً في عمله بهذا الحجم حتى إنّه كان من المستحيل إتمامه..لقد كان كبيراً إلى حد أنّ صبّه كقطعة واحدة أصبح معضلة لا حل لها."

ويقع وراء هذه المذكرات التقنية والأشكال المخربشة مشاهد لأعمال صناعية جبارة- المحكمة القديمة بمثابة ورشة حدادة بركانية: أفران، حفر أفران، روافع، وأبراج، مشهد يذكر برسم مسبك المدفعية ذاك. وعلى المرء أنْ يضع في باله الحجم الجبلي للتمثال: لقد كان "colossal" بحسب كلمات باولو جيوفو، والذي رأى النموذج الطيني على الأرجح في صباه. القياسات التي اشتملت عليها كرّاسة مدريد تبين أنَّ الحصان كان يبلغ 12 ذراعاً من الحافر إلى الرأس- حوالي 24 قدماً: ارتفاع أربعة رجال طوال القامة. والطول بين شعر الذيل والرِّجل المرفوعة ربما كان مساوياً للارتفاع. وكان حصان ليوناردو على ذلك يبلغ من الحجم ثلاثة أضعاف حجم الحصان على الطبيعة. وكمية البرونز المخصصة للسبك النهائي كانت 100 ميرا، أي حوالي 75 طناً.[[491]](#endnote-455)

تم عرض نموذج الحصان الطيني في أواخر 1493، بمناسبة زواج ابنة أخ لودوفيكو بيانكا بالإمبراطور الروماني المقدس ماكسيميليان إمبراطور هابسبورغ. وقد تم الاحتفال في ميلانو، بالوكالة، يوم 30 نوفمبر. وقد صدرت مجموعة من القصائد الاحتفائية، جميعها اشتملت على مديح لسفورزا مرتبطاً بذكر الحصان. فقد كتب بالداساري تاكوني:

Vedic he in Corte fa far di metallo

Per memoria del padre un gran colosso

L' credo fermamente e senza fallo

Che Gretia e Roma mai vide el piu grosso

Guarde pur come e bello quell cavallo

Leonardo Vinci a farlo sol s'e mosso

[انظر كيف من أجله [لودوفيكو] صُنع تمثال عظيم لذكرى والد مجيد وجد عظيم. لم يشهد أكبر منه الرومان ولا الإغريق. كم هو جميل هذا الحصان: صنعه ليوناردو فنشي بنفسه]

وبما أنّ الحصان البرونزي لم يُكملبالفعل، فلا بد أنّ تاكوني كان يشير إلى النموذج. ويجد كاتب أهازيج آخر هو لانسينو كيريزو أنّ الحصان يكاد يتنفس، حتى إنه يتخيله وهو يتجه ببعض الأبيات إلى مُشاهدٍ تلفه الدهشة.[[492]](#endnote-456)

فازاري: "يعتقد أولئك الذين رأوا النموذج الطيني للحصان الذي صنعه ليوناردو بأنّهم لم يروا قطعة فنية أفضل ولا أكبر منه."

بحلول ذلك الوقت كان ليوناردو يفكر بالفعل في عملية السبك، لأنّه كتب في 20 ديسمبر 1493:" لقد قررت أنّه ينبغي صبّ الحصان دون ذيله، على جانبه، لأنّي إن صببته مقلوباً ستكون المياه على بعد ذراع واحدة فقط...وينبغي إبقاء القالب تحت الأرض لعدة ساعات، فالرأس على بعد ذراع واحد من الماء ربما يتأثر بالرطوبة التي لن يتحملها القالب."[[493]](#endnote-457) تشير هذه الاعتبارات إلى الحفرة التي كان سيتم داخلها تنفيذ عملية الصب. فصبّ الحصان بشكل مقلوب سوف يتطلب حفرة عمقها 12 ذراعاً، والتي ستجعل الرأس قريباً جداً من المياه السطحية في سهل اللومبارد.

كان صنع التمثال الطيني العظيم في 1492-1493 هو الجزء الوحيد من عمل ليوناردو كمهندس وميكانيكي، كما هو مبين في الرسومات الرائعة في مخطوطة مدريد 1، بدأه في 1 يناير 1493 وعمل فيه لمدة تزيد على سبع أو ثماني سنوات. وعلى ورقة الغلاف يعطي ليوناردو الكرّاسة عنوان Libro di quantita e potential (كتاب الكميات والقوى). وربما كان هو ذاته الكتاب الذي المشار إليه في مواضع أخرى بصفته "كتاب في العناصر الميكانيكية"، و"الكتاب التقني في الفيزياء"، وإلا فهما غير معروفين. وهو كتاب استرشادي فكري عظيم، وكنز من الأجهزة الصناعية المصنوعة لأغراض خاصة- منها آلات النسيج، وطواحين الحبوب، وطواحين الهواء البدائية، وعجلة غزل تستخدم تقنية آلية لبرم الخيوط، وعدد من الروافع، بما فيها الأوناش الخطّافية المصممة بحيث تنفصل عندما يمس الحمل الأرض. ولكن ليس كتاب اختراعات بشكل أساسي. وفضلاً عن إظهار الطريقة الكاملة لعمل الآلات، فهو يركز على المباديء المكيانيكية الأساسية والحركات ذات الصلة. فالاختصاص هنا منهجي وعملي، يدار باتجاه واقعية خط التجميع. ويناقش فيه ليوناردو أدق التفاصيل حتى البراغي والصواميل، ناهيك عن سواقات السلاسل والأحزمة، والمفاصل العامة، والمحاور المفصلية، والمحامل الدائرية والأسطوانية، والبراغي ثنائية الدوران، وعجلات دوران التروس. إنها جنة المهندس، كما أعرب عنها بتأثر أول محرر للمخطوطات، هو لاديسالوس ريتي Ladisalus Reti.

ومساعدو ليوناردو المهتمون بالمجال؛ هم جوليو الألماني أو "يوليوس"، الذي دخل في خدمة ليوناردو عام 1493، وهو مذكور في ملاحظة حول الحامل الدائري الذي يدعم المحور الأفقي. " يقول جوليو هنا إنّه قد رأى عجلتين مثل هاتين في المانيا وقد تم تركيبهما حول المغزل."[[494]](#endnote-458) وكذلك الخبير بالمعادن "توماسو ماسين" أو زوروآسترو، كان مساعداً مهِمَّاً في هذه الأبحاث، إذ أنّه كان بلا شك مشاركاً في عملية صبّ الحصان. وهنالك ملاحظة في كرّاسات فورستر تقول: " عاد المعلم توماسو" في سبتمبر 1492، وربما كان مسافراً من فلورنسا مع جوليانو دا سانغالو، والذي كان ليوناردو يحاوره في الشهر التالي، " منازعاً المستحيل" في صبّ الحصان. وربما نسبنا إلى توماسو السبيكة المعدنية التي وصفها ليوناردو لصنع الأجزاء المتحركة من الحامل المكون من قطعتين. والمادة بحكم الضرورة سبيكة "مقاومة للكسر"، سابقةً للمادة التي حصل على براءة اختراعها المخترع الأمريكي آيزاك بابيت في 1839 بقرون.[[495]](#endnote-459)

وبين الأشكال التي احتوت عليها مخطوطة مدريد الأولى، رسم تظهر فيه أجزاء متحركة لواحدة من أكثر إبداعات ليوناردو روعةً- كائن ذاتي الحركة، أو روبوت على شكل بطل يرتدي درعاً. والآلية المتبعة في تحريكه تعتمد على التروس بأسنان متبادلة المواقع، ومحركات مضغوطة بشكل عبقري، تنتظم في عمود دوران، وقد اعتبرت جزءاً من "العمل المبرمج" للروبوت. وهذا الفارس المتحرك كان قادراً على ثني ساقيه وتحريك ذراعيه وكفيه، وإدارة رأسه. كان فمه مفتوحاً وقد مكنته الطبلة الأسطوانية التي اشتمل عليها العتاد من أن "يتكلم". وكانت هنالك رسومات تمهيدية لرأس وعنق هذا الفارس الآلي في كرّاسات فورستر. ولقد عُرض في ميلانو حوالي عام 1495.[[496]](#endnote-460) وقد أصبح هذا النوع من الآلات شائعاً بشكل كبير في الاحتفالات الشعبية والملكية في القرن السادس عشر، لكنْ يبدو أنّ ليوناردو كان واحداً من الأوائل. وفي الحقيقة يعود اهتمامه بالحركة الذاتية إلى سنواته الفلورنسية. هناك ورقة من الرسومات التقنية يعود تأريخها إلى آواخر سبعينيات القرن الخامس عشر وهي تصوّر منصةً ذات عجلات تتحرك بتقنية الزنبرك ويتم التحكم فيها بعجلة مسننة. وقد كانت في الأرجح تستخدم في المواكب الفلورنسية: بمقدورها حمل تمثال ما أو دميةٍ مهرجانية لمسافات قصيرة. وقد كُشف عن تطبيق لها – ظهر في الصحافة بعنوان سيارة ليوناردو"- في متحف فلورنسا لتأريخ العلوم في شهر أبريل من عام 2004. وربما يجوز ربط هذا الاهتمام المبكر بواحدٍ من أكثر أعمال فيروكيو شعبيةً- هو تمثال الطفل الصغير الذي يضرب الساعة في السوق القديم Mercato Vecchio.[[497]](#endnote-461)

وقد كانت خلفية ليوناردو عن مباديء علم قياس الزمن، مهمة جداً في أعماله ذاتية الحركة، بيد أنّه وبحسب مارك روشايم- العالم بالوكالة الأمريكية لعلوم الفضاء [ناسا]، والذي أعاد بناء نموذج الفارس الآلي- فإنَّ ليوناردو كان قد تجاوز حدود عمل الساعة في هذا العمل البرمجي الخاص بذاتية الحركة، وهو دون أدنى مبالغة "أول مثال معروف في قصة الحضارة للحاسب الآلي المناظر القابل للبرمجة".[[498]](#endnote-462)

كان الفارس مزيجاً مذهلاً من الحماسة الليوناردية: الميكانيكا، التشريح، النحت، المسرح. وكان بصدد صنع أشياء رائعة مماثلة، من بينها الأسد المتحرك، والذي أذهل الملك فرانسوا الأول عام 1515 عندا فتحه ليكشف عن باقة من زهور الليلك الفرنسي. ويقول لوماتسو عن هذا الكائن، " لقد تحرك سائراً بقوة عجلاته"، وهي عبارة للوهلة الأولى تعطيك انطباعاً بأنّه قد شرح كيفية عمله".[[499]](#endnote-463)

**"وجاءت كاترينا..."**

في صيف عام 1493، وصلت امرأة تدعى كاترينا إلى المحكمة القديمة. وظلت هنالك حتى مطلع السنة التالية، عندما ذُكرت في سجلّات المقيمين في المنزل. عندها، وعلى الأرجح في عام 1495، وردت نفقات جنازتها، كما سُجلت بيد ليوناردو أيضاً.[[500]](#endnote-464) لا نعرف من كانت، ولكن من الصعب تجاهل احتمال أنّها والدته، والتي سوف تكون في أواسط العقد السادس من عمرها عام 1493، وأرملة منذ عام 1490.

وقد دوّن ليوناردو وصولها كالآتي:

في اليوم السادس عشر من يوليو

أتت كاترينا في اليوم السادس عشر

من يوليو 1493

يلاحظ المرء فوراً التكرار الذي يصادف وجوده في المذكرة الخاصة بوفاة والده لاحقاً. وقد فُسِّر في الحالة الأخيرة من قبل فرويد على أنّه آلية نفسية يسميها "التحفظ"، حيث تتصاعد العواطف العميقة أو تتحول إلى فعل مكرر صاخب، و"تفاصيل متشابهة". ويكتب: "التحليل النفسي" في ما يتعلق بمذكرة ليوناردو عن وفاة أبيه، " لقد تعلم منذ فترة طويلة أنَّ حالات النسيان أو التكرار مهمة، وأنّ هذا "الشرود" هو الذي يسمح لتلك النبضات بالإفصاح عن نفسها وإلا لظلت متوارية". إذن فهذا "التحفظ" ذو علاقة بأشهر "الزلات الفرويدية" التي تكشف فيها الأخطاء اللغوية عن نصوص مقموعة".[[501]](#endnote-465)

والشهادة حول جنازة كاترينا، ليست سوى قطعة لطيفة من دفتر الحسابات. فهنا مرة أخرى قد يدرك المرء ذلك التركيز المشتت على "تفاصيل متشابهة":

نفقات جنازة كاترينا

3 أرطال من الشمع 27 سولدي

النعش 8 س

غطاء فوق النعش 12س

حمل ووضع الصليب 4س

حمل التابوت 8س

أربعة كهنة وأربعة كتبة 20س

جرس، وكتاب، وإسفنج 2س

الحفّارون 16س

للشيخ [أنتيانو] 8س

للترخيص من السلطات 1س

[حاصل الجمع] 106

الطبيب 5س

سكر وشموع 12س

[الإجمالي] 123س

لا تتسم هذه الجنازة بالمغالاة. فنفقاتها لا تزيد كثيراً عن 6 ليرات- وهي تعادل ربع المبلغ الذي كان سينفقه على حلّة فضية فاخرة لسالاي في عام 1497. كمية الشمع لصنع الشمعات هي 3 أرطال، وقد خصص لجنازته هو 40 رطلاً (عشرة أرطال منها لكل شمعة "شمعات سميكة"، توضع كل منها في واحدة من أربع كنائس).

لا يمكننا الجزم بأنّ "كاترينا" تلك كانت والدته، ولكن من هي إذن؟ في غير هذا الموضع من الكرّاسات والمدونات كان من يأتي إلى منزله للإقامة أو السكنى معه من الرجال فقط: المساعدون، المتدربون، الخدم. لم يكن من الممكن قانونياً لكاترينا أن تكون متدربة، ولا يحتمل أنّها كانت مساعدة تملك مهارة من نوعٍ ما. التفسير المعقول الوحيد هو أنّها كانت خادمة: طباخة ومدبرة منزل، فلنقلْ مثل ماثورين، أو ماتورينا التي خدمته لاحقاً في فرنسا. هذه هي البدائل: أنَّ كاترينا التي ذُكرت في الكرّاسات الميلانية كانت امرأة مجهولة خدمته كمدبرة للمنزل لبضع سنوات، أو أنّها كانت أمّه الأرملة، وقد اجتمع شملهما في آخر سني حياتها، وسكنت معه في أوج نجاحه، وقد كان يقوم على راحتها في سرير الوفاة عام 1495، في عمر يناهز الثامنة والستين. فكلاهما جائز في الحقيقة: وليس عليك سوى اتباع حدسك. لقد اعتقد الكثيرون أنّ الجنازة المتواضعة برهان على أنّها ليست والدته. ولكن كانت كاترينا في الأساس، شكلاً ومضموناً، فلاحة توسكانية، وما يتوقعه المرء عن شخصيتها لا يقودنا إلى التفكير بأنّها كانت سترغب في أن تدّعي غير ذلك. إنّها تسير حذاء السنوات العجاف التي قضتها في العمل في المزرعة الصغيرة بكامبو زيبي. فهذه المراسم البسيطة المنفذة بعناية، سوف تلائمها.

وبالبحث في كتيب فورستر الثالث، والذي سجّل فيه وصول كاترينا، يجد المرء ليوناردو في مزاج فلسفي. ومن بين الحكم والملح المقتضبة التي دونّها في صفحاته كان مايلي:

الحكمة هي بنت التجربة

هذه حماقة كبرى من الإنسان- أنْ يؤدي عمله الآن حتى لا يكون لديه عمل لاحقاً، فستطير حياته بعيداً قبل أن يستمتع بالأشياء الجميلة التي كدّ كثيراً ليحصل عليها...

في بعض الحيوانات، يبدو أنَّ الطبيعة تغدو كزوجة أب قاسية، بدلاً عن أن تكون أمّاً، وفي الأخرى ليست زوجة أبٍ بل أمّاً عطوف.

الضرورة هي عشيقة الطبيعة وحاكمتها.

المرآة تتفاخر بنفسها عندما تجد في ما تعكسه ملكةً، ولكنها عندما تمضي تعود المرآة إلى أساسها مرة أخرى.

تشكو النباتات من العصا الجافة القديمة الموضوعة بجانبها، ومن العليق الشائك الذي يحيط بها. ولكنّ الأولى تجعلها تنمو مستقيمة، والآخر يحميها من رفقاء السوء.[[502]](#endnote-466)

وخلال عامي 1493-1494 كانت الكتيبات الثلاثة التي استخدمها قد جمعت معاً في مجلد هو مخطوطة باريس التي تحتوي هي الأخرى على أقوال مأثورة مماثلة:

لا تكذب بشأن الماضي..

كل أنواع الأذى تخلّف وراءها ألماً في الذاكرة، ما عدا أعظمها على الإطلاق، وهو الموت الذي يقتل الذاكرة والحياة معاً.[[503]](#endnote-467)

ومثل هذه التأملات تتبعثر خلال مخطوطاته، ولكن هذا الجزء بالتحديد يتسم بالعمق. إنّها تنتمي لذات الوقت الذي ألقت فيه كاترينا بظلها الغامض على المحكمة القديمة حيث كان يعيش. فمخيلتها (الأم، زوجة الأم، حاكمة، ملكة) وسماتها الذاكروية، الفناء، والموت تضفي قوة لفكرة أنّ كاترينا هذه كانت والدته حقاً. إنّها تعكس بفجاجة منقطعة النظير لمَّ الشمل الخريفي هذا والشعور الذي يبعثه.

**أصداء الحرب...**

في عام 1494، وفي خضمّ التحضيرات لعملية صبّ الحصان، والنزاع حول عذراء الصخور، والمشاعر المبعوثة لعلاقته بوالدته، والدراسات الميكانيكية المعقدة في مخطوطات مدريد، كان ليوناردو يناضل طوال يومه الذي قد تتسم بعض أنشطته بالأعمال والأخرى بالمتعة، وتتبقى بعض الأجزاء ليمضيها مع مفكراته الصغيرة.

29 يناير 1449- ملابس وجوارب 4 ليرات 3 سولدي

بطانة 16 سولدي

الحياكة 8 سولدي

خاتم من اليشب 13 سولدي

قطعة كريستال[بيترا النجمية] 11 سولدي

2 فبراير 1494- في الاسفورزية [قصر لودوفيكو الصيفي في فيجيفانو] رسمت 25 خطوة تبلغ كل منها ثلثي ذراع طولاً، وثماني أذرع عرضاً.

14 مارس 1494- أتى غالياتسو ليعيش معي، موافقاً على دفع 5 ليرات في الشهر لتغطية نفقات إقامته..أعطاني والده 2 من الفلورينات الراينية.

20 مارس 1494- كرم فيجيفانو...مغطاة بالغبار في الشتاء.

6 مايو[1494؟]- إن وضعت عينيك في الليل بين الضوء وعين قطٍ، فسوف ترى عينه وقد بدت كما لو أنّها تشتعل.

[1494- تقديرات لأعمال الديكور، في فيجيفانو على الأرجح]

بند: لكل قوس صغير 7 ليرات

نفقات اللازورد والذهب 3.5 ليرة

الزمن 4 أيام

النوافذ 1.5 ليرة

الإفريز في أسفل النافذة 6 سولدي للذراع

بند: 24 صورة من التأريخ الروماني 14 ليرة لكلٍ

الفلاسفة 10 ليرات

للأعمدة المتوجة، وقية واحدة من اللازورد 10 سولدي

للذهب 15 سولدي[[504]](#endnote-468)

شوهد ليوناردو في فيجيفانو باعتباره المصمم الداخلي لسفورزا، وقد طولب أيضاً بإنتاج نوع مختلف من التصميم: شعارات سياسية دعائية- العمل الذي يجعله يدخل عالم صنع صورة الأسمر. فقد كانت شعبية لودوفيكو تتراجع. وفي البيئة القبلية السياسية في القرن الرابع عشر، دائماً ما يوجد من يشعر بالإقصاء، ومن يشكلّون نواة للاستياء، ويحصلون على الانتباه بشكل متزايد. كان تعطش لودوفيكو للسلطة المطلقة قد أصبح جلياً صريحاً في ذلك الوقت. وقد عزل جيان غالياتسو وإيزابيلا في عزلة محكمة في السيرتوزا الكئيبة ببافيا، حيث بدأت صحة الدوق الشاب في الانهيار. وقطع علاقاته مع ملك نابولي، الذي احتج على معاملة حفيدته. كما تودد إلى الإمبراطور الذي كانت لديه السلطة لتنصيبه دوقاً شرعياً- وقد اعتبر الكثيرون أنّ المهر البالغ نصف مليون من الدوكات والذي قدمه لابنة أخيه بيانكا عندما تزوجت الامبراطور؛ ليس سوى رشوة، على حساب دافعي الضرائب، سعياً وراء الدوقية.

يجوز تفسير العديد من الرسومات الأولية كأفكار لشعارات سياسية، تم تصميمها للتعبير عن الخط الرسمي بأنّ لودوفيكو كان الحاكم الوحيد الشرعي للدوقية، وبناء عليه فيجب الاعتراف بذلك. ويظهر أحدهما كلباً يواجه ثعباناً بغيض المنظر بضراوة، ويقول الشعار "Per non disobbedire" "لا للعصيان".[[505]](#endnote-469) فالثعبان أو الأفعى (أداة التحذير الفيسكونتية) هي يلانو، أما الكلب فدلالته التقليدية هي الإخلاص والوفاء. يبدو أنّ رسالة الشعار تقول إنّه لا يجب أن "تعصي" ميلانو حارسها المخلص لودوفيكو، والرسالة التي يحملها الكلب في عنقه ربما تشير إلى أنَّ قيادته تستمد شرعيتها من القانون. وهنالك رسم آخر لشعار تجسّده صورة غربال يحمل عبارة "Non cado per essere unito " " إنني لا اسقط لأنني متحد": وهي رسالة مماثلة عن الوحدة السياسية.[[506]](#endnote-470)

وهنالك تشكيل رمزي (لتمييزه عن الشعار)- "الأسمر والنظارات، والحسد مصوراً مع بلاغٍ كاذب، والعدالة سوداء ترمز للأسمر"[[507]](#endnote-471)، على ورقة منفصلة موجودة الآن ضمن مجموعة بونات في بايون. يحمل الأسمر ذو الوجه الأسود نظارات، كرمز للحقيقة، ينظر باتجاه الحدس، والذي يحمل شريطاً مصوراً فيه طائراً مخترقاً بسهم. ربما هذه على الأرجح هي فكرة لعمل دعائي احتفالي- بزي خاص، ورمزية ثلاثية الأبعاد. وقد وجد وصف مماثل في كرّاسة لاحقة تعود لعام 1497: " الأسمر على هيئة الثروة" و"السيد غوالتيري [ غوالتيرو باسكابي، أمين خزينة الدوق] يحمل أثوابه بوقار من خلفه." الهيئة المرعبة للفقر" – أنثى، مثل تصوير الحسد، السبّ، إلخ.- مصوّرة وهي تجري باتجاه "لاعبٍ شاب"، "يحميه" الأسمر "بثوبه، ويخيف الوحش بصولجانه الذهبي".[[508]](#endnote-472) ويذكر ليوناردو باسكابي في مسودة مقتطعة من خطاب يعود لعام 1495، يشكو فيه من عدم سداد المال:" ربما لم يأمر معاليكم السيد غوالتيري، فيظن أن لدي ما يكفي من المال ..."[[509]](#endnote-473)

وتبدو هذه الشعارات والرموز السياسية تافهة كرسومات ولا تتسم بقوة المعنى الذي تعكسه. فيشك المرء أنّ ليوناردو لم يكن متصالحاً مع كونه جزءاً من الآلة الدعائية للأسمر على وجه التحديد. لقد كان له اهتمام أصيل باستمرارية هيمنة راعيه، وكان مستعداً لتكريس مهاراته لذلك الهدف. لقد تعاون، كما فعل لاحقاً مع القائد العسكري سيزاري بورجيا. لقد اعتمد معاشه على مثل هذه العلاقات التعاونية، بالطبع، ولكن على المرء أن لا يهمل عنصر القبول، وعدم الاكتراث لللامبالاة السياسية. إنه رجل بلا أوهام: لقد عرف الواقع القاسي للسلطة، وتعلم أن يعيش معه. الانتهازية هي كل شيء: فيجب الإمساك بالثروة من شعرها بينما تمرُّ بنا- لا يجب أن نتلكأ لحظة واحدة، "لأنها صلعاء من الخلف". ربما كانت مشاعره المترددة حاضرة في الشعار الذي يرسمه مصوراً شجيرة التوت الأسود بشعار "الحلو والمر والشائك". وفوقها مكتوب الكلمة ""More، التوت الأسود، في تورية للحب "amore"، ولكن يصعب تجاهل التورية الأبعد للأسمر "إل مورو"، والتي تأتي معها- ربما- فكرة المرارة الخاصة التي يعانيها الفنان في تلقي الأجر من أحد الطغاة.[[510]](#endnote-474)

15 سبتمبر 1494- "شرع جوليو في صنع القفل لمرسمي."[[511]](#endnote-475)

كان صانعو الأقفال بمدينة ميلانو مشغولين في هذا الوقت. فقد دخلت القوات الأجنبية إلى البلاد- الفرنسيون، على الطريق يقصدون ممكلة نابولي، حتى يؤكدوا ادعاءهم ملكية تلك الأرض بقوة السلاح. رحب بهم لودوفيكو: حلفاء ضد العدوان النابولي. فاحتفى هو وبياتريس بالملك الفرنسي، تشارلز الثامن، وأقاموا من أجله الاحتفالات في بافيا. وتم تجاهل أحد قادته الجبَّارين، وهو دوك دي أورليانز- الذي كانت أمّه من عائلة فيسكونتي، السبب الذي دعاه للاعتقاد بأحقيته في دوقية ميلانو، فقد كانت أورليانز في ذلك الوقت محتلة ضمن الأراضي المحتلة من جنوا. وفي بافيا كان الدوق جيان غلياتسو يحتضر. زاره الملك تشارلز وأشفق عليه، ولكنّه كان محرجاً من الدوقة إيزابيلا، التي توسلت إليه بمقلتين دامعتين أن يرحم والدها، الفانسو، الذي أصبح الآن ملك نابولي بعد وفاة فيرانتي قبل شهور قليلة. أما المؤرخ فيلبي دي كوميني الذي كان في حاشية تشارلز، فكتب في مذكراته: " كان الأحرى بها أن تصلي من أجل نفسها، فقد كانت ما تزال سيدة شابة وجميلة." في هذه الأيام الأخيرة بدا جيان غلياتسو يرزح تحت نير لودوفيكو- " يشتاق في فراش موته للعم البعيد، في موكب من الأبّهة بجانب الملك الفرنسي،" ويسأل أحد رجال لودوفيكو " عما إذا كان معالي الأسمر قد تمنى له العافية، أو بدا على ملامحه الأسى لأنّه مريض".[[512]](#endnote-476)

21 أكتوبر 1494- جيان غلياتسو، في الخامسة والعشرين من العمر، توفي في سيرتوزا دي بافيا. وانتشرت الأقاويل بأنّ لودوفيكو هو المسؤول عن قتله بالسم.

22 اكتوبر 1494- نُصب لودوفيكو دوقاً في قلعة سفورزا.

1 نوفمبر 1494- وصل إركول دا إيست، دوق فيرارا، والد زوجة لودوفيكو، إلى ميلانو. كان حذراً، مثل الكثيرين، من تقارب لودوفيكو والفرنسيين. كما كان حريصاً على تعزيز دفاعاته ضد الغارات الفرنسية المحتملة (أو ضد عدوان مدينة البندقية، التي كانت تتحرك استجابة للوجود الفرنسي). وكان الدوق من الدائنين النافذين- ولودوفيكو مديون له بما يقارب 3000 من الدوكات. فقدم له لودوفيكو هدية، مرغماً، عبارة عن كمية كبيرة من البرونز تصلح لصنع مدفع حربي.

17 نوفمبر- كتب أحد دبلوماسيي ميلانو:

أمر دوق فيراري المعلم زانين دي البسيرجيتو ليصنع له ثلاثة مدافع صغيرة: واحد على الطراز الفرنسي، واثنان على طراز آخر. وكان قد تلقى من الدوق [أي لودوفيكو] 100 ميرا من المعدن هدية، والتي سبق واشتراها من أجل صنع تمثال الحصان تخليداً لذكرى الدوق فرانسسكو. ونُقل المعدن إلى بافيا، ومنها عبر نهر البو إلى فيرارا. وقد رافق المعلم زانين المذكور الدوق في رحلة عودته إلى فيرارا لصنع المعدات العسكرية.[[513]](#endnote-477)

عليه تم التصريح في تقرير ديبلوماسي غير رسمي عن المطالبة بالبرونز الذي تم تخصيصه لصبّ الحصان- وهي ضربة هائلة لليوناردو ومرسمه، والسخرية التي عجز بالكاد عن ملاحظتها: صنع الحصان الفدائي الكبير تحول إلى سلاح بالفعل. كم تصبح إبداعات الخيال هشة وهامشية عندما تُواجه بضروريات الحرب.

في ذلك الوقت تقريباً وصلت أنباء أحداث فلورنسا إلى ميلانو: عسكر الفرنسيون خارج المدينة، وقّع بييرو دي ميديتشي- ابن لورينزو وخليفته- معاهدة مخزية تضع بيزا وبعض الأراضي الأخرى تحت تصرفهم، فثار المواطنون غضباً. وفي 9 نوفمبر انطلق بيرو وشقيقيه من بوابة سان جالو، على الأقدام، طلباً للجوء في بولونيا. لقد سقط آل ميديشي. وتدفقت حشود الغوغاء الساخطة إلى قصر ميديتشي، يعيثون في رحابه فساداً ونهباً- إرهاصاً بالدمار القادم، وشغل غيرولامو سافونارولا صاحب الكاريزما الدينية الفراغ السياسي، وهو الأخ الدومينيكي المتحمس وهو الذي كان الرأس المدبر للحركة الإصلاحية في فلورنسا، وصاحب الخطب السيارة حول التطهير الأخلاقي التي انبعثت منها "نيران البدع" إلى الواقع، والتي قضت على الكثير من اللوحات والكتب والمخطوطات.

إذن فالسنة التي بدأت بشكل جميل بالنسبة لليوناردو، بقياس الدرج المائي في فيجيفانو، انتهت وسط أصداء الحرب تتردد من مسقط رأسه إلى حيث يقيم، وتحول مشروع سفورزا التعريفي العظيم إلى أطلال بالية. وهاهو ينفث غضبه في مرسمه بالمحكمة القديمة، كاتباً مسوَّدة خطاب للودوفيكو، ولكن قطعت الصفحة التي كتب عليها إلى نصفين، رأسياً، وعلى النصف المتبقي هذه التمتمات للجمل المقتطعة:

وإن كُلفت بأي شيء آخر من قِبَل...

عن المكافأة على خدمتي، لأني لست في موقع يخوّل لي...

ليس فني ما أريد تغييره...

سيدي، أعرف أن ذهن معاليكم مشغول جداً

لتذكير سيادتكم بضرورياتي الصغيرة، والفنون التي أخمد صوتها..

وأنِّ صمتي قد يجعل سيادتكم يشعر بعدم الجدارة..

حياتي في خدمتكم، حاملاً روحي دائماً في استعداد للطاعة..

عن الحصان لا أقول شيئاً لأنني أعلم أوقات...

وهكذا، حتى آخر السطور الحزينة:

تذكر أمر طلاء الغُرف...

لقد لفت انتباه سيادتكم، راجياً فقط أن تقوموا...[[514]](#endnote-478)

لكن كفى. نظرياً ربما قُصت المخطوطة في وقت ما قبل أن يجمع بامبيو ليوني مخطوطة أتلانتكس في 1580، ولكن دعنا نمنح ليوناردو لحظة الحزن هذه، ومشاعر الرضا العابرة عند تمزيق الورقة إلى نصفين، وتعقبها وهي تنطلق صوب سقف المحكمة القديمة، في يوم لا يجرؤ فيه أحد على إزعاجه.

**تنفيذ لوحة العشاء الأخير**

عندما كان طفلاً في تسعينيات القرن الخامس عشر، كان الروائي المستقبلي ماتيو بانديلو راهباً جديداً في الدير الدومينيكي بالقديسة ماريا ديل غرازي في ميلانو، حيث كان عمه فينسينزو آمراً على الدير. كان يمضي أوقاته هناك مراقباً ليوناردو في عمله على الحائط الشمالي من قاعة الطعام، يلوّن القطعة الفنية العظيمة من عهد سفورزا، لوحة العشاء الأخير أو [Cenacolo].

كان يأتي باكراً، ويصعد على السقالة، ويشرع في العمل. كان يبقى هناك في بعض الأحيان إلى غروب الشمس، دون أن يضع فرشاته ولو لمرة، ناسياً أن يأكل أو يشرب، كان يرسم دون توقف.

في أوقات أخرى كان يظل ليومين، وثلاثة أو أربعة أيام دون أن يمس فرشاته، بل يمضي الساعات الطوال أمام عمله وذراعاه مربعتان، يفحص وينتقد الأشكال بنفسه. لقد رأيته أيضاً وهو تحت تأثير إلحاح فجائي، في وقت الظهيرة، عندما كانت الشمس في كبد السماء، رأيته يغادر المحكمة القديمة حيث كان يعمل على حصانه الطيني العملاق، ليأتي إلى الدير، وبدون أن يتخذ ساتراً يظلّه من الشمس، صعد إلى السقالة، والتقط الفرشاة، ووضع ضربة أو اثنتين، ثم مضى مرة أخرى.[[515]](#endnote-479)

كان بيناديلو يكتب هذا بعد عقود من الحادثة. هناك شيء من بُعد النظر: لقد بدأ ليوناردو على الأرجح رسم لوحة العشاء الأخير في عام 1495، وبالتالي لم يكن هنالك "عمل على" الحصان الطيني- الذي عُرض في أواخر عام 1493- في الوقت نفسه. لكن مع ذلك فهذه لمحة أصيلة للمعلم وهو منهمك في العمل. وهي تعبر عن إيقاعه الإبداعي، وسلسلة من الاجتهادات التي تتخللها تلك التعاويذ الملّحة من التفكير الصامت الذي يميل الآخرون-خاصة أولئك الذين يدفعون له- إلى تفسيرها خطأّ بالبطالة الحالمة. وتمنحنا تلك الصورة الرائعة لليوناردو وهو يسير في الطرقات، تحت شمس الظهيرة، لا يفكر في راحة أو مأوى من القيظ، وليس أي شيء آخر عدا وضع حَدٍ لمشكلة صغيرة ما في أحد تفاصيل اللوحة على نحو مفاجيء. فتلك "الضربة أو الضربتان" تذكرانا بالطبيعة التراكمية المضنية. والتدفق المهول للسرد البصري الذي يراه المرء على حائط الدير، ماهو إلا تراكم للضربات الخفيفة للفرشاة، وآلاف القرارات الميكروسكوبية. والإلفة التي تتسم بها اللوحات المشهورة عالمياً، تجعلها تبدو حتمية إلى حَدٍ ما- كيف يمكن أن تكون شيئاً غير ماهي عليه؟- وخرجت كل بوصة منها من رحم المعاناة والتعب والكد في العمل.

تقع كنيسة سانتا ماريا ديل غرازي، وراء بوابة فيرسيلينا القديمة إلى الغرب من القلعة. ولقد ظلت لعدة سنوات (ربما سمعت بعضهم يتمتم بهذا) موقعَ بناءٍ افتراضي. ففي 1492 تم هدم قاعة الكورال والمحراب لبناء منبر وقبة جديدين مكانهما من تصميم برامانتي، وعقب ذلك صدر قرار بتوسيع مبنى الدير المجاور. كان تجديد حجرة الطعام قد اكتمل بحلول 1495 دون شك- هذا هو التأريخ الوارد في جصيّة الصَلْب لدوناتو دي مونتوربانو، التي تزيّن الجدار الجنوبي. العشاء الأخير، على الحائط المقابل، كان قد بدأ على الأرجح في تلك السنة. كان لودوفيكو وراء برنامج التجديدات هذا بكامله، فهو من أمر به وهو من تكفل بنفقاته، وكان يأمل أن يصبح المبنى الجديد ضريحاً مستقبلياً لسفورزا، وصِرحاً يلائم الأسرة الدوقية. أصبح هذا الدافع أكثر إلحاحاً بعد الوفاة المفاجئة لزوجته، بياتريس، وابنته بيانكا في 1497. وقد كانت وطأة هذين الفقدين ثقيلة على الأسمر، وكانتا سبباً في دخوله حالة من الورع الحزين: أصبح استثماره في كنيسة الغرازييه عاطفياً ومادياً بالدرجة نفسها، وكان دائماً ما يتناول وجباته في حجرة الطعام التابعة لها. وعليه فقد كانت جدارية ليوناردو العظيمة- ليست جصّية بشكل فني، إذ أنّها مرسومة بألوان الزيت- وجبة رئيسية في مشروع سفورزا الفخم: عمل حديث بكل مافيه ليتوّج هذه العصرنة الأنيقة.[[516]](#endnote-480)



دراسات من أجل لوحة العشاء الأخير: الأعلى: رسوم تمهيدية أولى على ورقة في ويندسور. الأسفل: دراسات لرؤوس يهوذا(اليسار) والقديس جيمس الأكبر.

لتتبع تنفيذ "هذه التحفة الفنية المفعمة بالحركة"، كما يسميها بوركهارت، يتعيَّن على المرء أولاً أن يلتفت إلى ورقة في ويندسور، تحتوي على دراسة إنشائية أولية بالقلم والحبر.[[517]](#endnote-481) وما تزال متأصلة في صور العشاء الأخير التقليدية- يهوذا في موقع قصي، يرى من الخلف، على الجانب الأقرب من الطاولة، والقديس يوحنا يظهر وهو نائم بجانب المسيح، في إشارة إلى "اتكاءته على حجر يسوع" عندما وقع الإنذار بالخيانة. وسوف يتخلى عن كلا الشكلين في النسخة النهائية.

هنالك رسمان منفصلان على الورقة. الرسم على اليد اليمنى فيه عشر شخصيات: وربما تم قطع الورقة على الأرجح فذهبت الشخصيات الثلاث المتبقية. كانت هنالك أقواس مرسومة بخفة خلف المجموعة- يُعتقد أنَّ الأول من خلفية اللوحة، "الحجرة العلوية" التي كانت مكاناً للعشاء. ويظهر أربعة أشخاص في الرسم على اليد اليمنى، ولكنّه في الأساس عبارة عن دراسة للمسيح ويهوذا. هنا كان تركيز ليوناردو منصباً على درامية لحظة التعرّف: " الذي يغمس يده معي في الصحفة هو يسلمني." (إنجيل متى 26:23). صعد يهودا على مقعد، ومد يده إلى الطبق. وقد تناول ليوناردو يد المسيح في وضعين- مرفوعة كما لو أنّها ممدودة، وأنّها وصلت إلى الطبق وتتحرك في لحظة من التلامس المؤثر مع يد الخائن. كان التركيز الأقوى في الرسم الأصغر، إذ وجد نقطة الارتكاز الأساسية- تلك اللحظة الأثيرية من التماس. وبالتركيز في هذه اللحظة، كان ليوناردو بالفعل ينتقل بالقصة إلى الوراء مبتعداً قليلاً عن التصوير الأكثر تقليدية للعشاء الأخير باعتباره تأسيساً لمبدأ القربان المقدس أو ما يعرف بالمناولة[الافخارستيا].

ومن المقوّمات الأخرى لهذا الرسم التمهيدي الأصغر حجماً؛ صورة يوحنا المعمدان النائم وذراع يسوع الممتدة على ظهره: وهي تجسيدٌ للوداعة يصلح للنحت- فيوحنا هو التلميذ "الذي أحبّه يسوع"ن ولكن الأوساط المتشككة غير المتدينة فسرت "الاتكاء على حضن يسوع" كإشارة على المثلية الجنسية. ومن ضمن الزندقات المنسوبة لكريستوفر مارلوي بعد مائة سنة كانت أنّ المسيح أحبّ القديس يوحنا "بمحبة غير عادية"، و"استخدمه كما فعل خاطئو سدوم". ويتذكر المرء هنا مسلسل سالتاريللي، والذي اُستخدم نصه الثانوي من شجبٍ رسمي لاستخدام النماذج الصغيرة المخنثة في تصوير الملائكة والمسيح طفلاً. فَصَل ليوناردو بين الشخصيتين في اللوحة النهائية، بيد أنّ يوحنا ظل هو الأجمل والأكثر شباباً من بين التلاميذ كافة.

عقب ذلك بقليل، ربما، فإذا بالرسم التمهيدي الموجود في الأكاديمية في البندقية، قد تحول من الطباشير الأحمر إلى الحبر بيد شخص آخر.[[518]](#endnote-482) لقد بدا أغلظ، بسبب التحبير في الأساس، ولكن هنالك شيء ما في الإيقاع التركيبي لللوحة بدأ يظهر. كان التلاميذ قد بدأوا يتشكلون في مجموعات: هنالك تركيز على سماتهم الفردية، أصبحوا مميزين بسرعة بديباجات مكتوبة (تم ذكر فيليب مرتين). ولكن ظل يهوذا على الجانب الذي يلينا من الطاولة، ويوحنا متكيء في إغفاءته.

هذه لمحات في مفهوم التلوين في اللوحات الأولى: مخططات مصغرة، منفذة بسرعة، وتركيز ومزاج تشكيكي- أهذه الطريقة أم تلك؟ ولكن، كما هو الحال في الغالب مع ليوناردو، تضرب جذور التلوين إلى الأعماق، بيد أنّ هذه الدراسات الأولى بالفعل هي للوحة العشاء الأخير الخاصة بكنيسة الغرازي، فنجد في خزانة رسوماته التمهيدية ورقة أقدم، يعود تأريخها إلى 1480، ومعها ثلاثية من رسوم تمهيدية مرتبطة مع بعضها: مجموعة من الناس يجلسون على مائدة، وهنالك شخص يقف جانباً حاملاً رأسه في كفيه، وشخص لا بدَّ أنّه المسيح، يشير بأصبعه إلى الصحْفة القدَريّة.

وهذه الدراسات لم تُجر من أجل لوحة العشاء الأخير تحديداً: والمجموعة ليست التلاميذ، فقط خمسة رجال على طاولة، يمضون الوقت في حوار محتدم- وربما كان في احتفال قروي ما، وهنالك رجال يجلسون على شكل دائرة حول منضدة خشبية. ولكن خطر شيء ما بذهن ليوناردو، الذي أدرك في الرسم التمهيدي المؤثر لمناولة المسيح على ذات الورقة، والذي يخرج إلى النور في عمل فنيّ ميلانيّ عظيم بعد خمسة عشر عاماً.

ومن الدراسات التركيبية الموجودة في ويندسر والبندقية ينتقل التركيز إلى ملامح الأفراد، وهكذا نصل إلى أشهر سلسلة للرؤوس في ويندسر، بالطباشير الأحمر في الغالب وبعضها مكتمل. ونرى الشخصيات تخرج من الضباب: يهوذا، وبطرس، والقديس جيمس الأكبر، والقديس فيليب (لقد رُسم الاخيران باستخدام المثال نفسه دون شك، بيد أنّهما مميزان في اللوحة) . وهنالك دراسة جميلة لكفَّي القديس يوحنا، وكُّمِ القديس بطرس.[[519]](#endnote-483) وهنالك بعض الاستحسان الذي تضمنته التعليقات المقتضبة في كرّاسات فورستر- بأنّ شخصاً معيناً يدعى اليساندرو من بارما هو من قدّم مثالاً ليد المسيح: وأنَّ "كريستوفانو دا كاستيغليوني الذي يعيش في بيتا، كان حسن شكل الرأس." وهنالك أيضاً مذكرة تحمل عنوان "المسيح"، يكتب تحتها ليوناردو: " جيوفاني كونتي، هو صاحب الكاردينال مارتارو"، يعطينا هذا السطر فكرة عن اسم مثال المسيح. ووفقاً للمصدر المطلع لويجي من أراغون، الذي رأى اللوحة في 1517، فقد كان بعض التلاميذ "لوحات وجه حقيقية لبعض أدباء ميلانو وأعيانها".[[520]](#endnote-484)

وفي قطعة مشهورة، يدرج ليوناردو بعض ردود أفعال التلاميذ:

الذي كان يشرب، وترك الكأس في مكانها، ثم التفت برأسه تجاه المتحدث.

آخر يشبك أصابع يديه معاُ، ويلتفت بحاجب مقطّب إلى رفيقه، وبيديه المبسوطتين يظهر كفيه ويرفع كتفيه إلى مستوى أذنيه، ويصنع تعبيراً عن الدهشة بفمه... الآخر الذي التفت، حاملاً سكيناً في يده، يطرق كأساً موضوعة على الطاولة... وآخر ينحني إلى الأمام ليرى محدثه، مظللاً عينيه بكفه.[[521]](#endnote-485)

بعض هذه الحركات وجدت طريقها إلى اللوحة المكتملة- القديس أندرو ذو اللحية البيضاء (الثالث من اليسار) مبيّناً راحتيه، ورافعاً كتفيه. والآخرون محوّرون، ولذلك يلتفت الرجل حامل السكين بيده(القديس بطرس) منفصلاً عن الرجل الذي يطرق على الكوب، ويصبح الأخير رجلاً(يهوذا)، يُسقط المملحة. تظهر واحدة من هذه الإيماءات على الأقل في ذلك الرسم التمهيدي التركيبي في ويندسر: المجموعة الصغرى، الشخص في الوسط بين المسيح ويهوذا "يظلل عينيه بكفه".

وفي هذه الحركات العاطفية، كما في التخطيط التركيبي بالقدر نفسه، يتجذر المفهوم الجديد للوحة العشاء الأخير لليوناردو، مخالفاً التقاليد المتوارثة منذ العصور الوسطى والتي كان فيها التلاميذ يصطفون في خط جامد على جانب واحد من الطاولة. لا بدّ أنّه رأى في فلورنسا النسخ التي نفذها تادو جادّي، وأندريه ديل كاستانو، وفرا انجليكو، ودومينيكو غيرلاندايو[[522]](#endnote-486)، والجصِّية الأنيقة الباهتة غالباً في غرفة الطعام بالأوغنيسانتي، التي اكتملت قبل فترة قصيرة من مغادرة ليوناردو إلى ميلانو. وفي نسخة ليوناردو اختلت استقامة جلوس التلاميذ بشكل ساحر. فلدينا بدلاً عن ذلك مجموعة تجلس على هيئة موجية، قارنها بيترو ماراني بالأشكال البيضاوية في مخطوطة باريس ج.[[523]](#endnote-487) وتتشكل الموجات من أربع مجموعات فرعية، كلٌ منها تضمّ ثلاثة تلاميذ: عقد وتكدسات من الرجال يجدون أنفسهم فجأة في أزمة. وعثر ليوناردو هو الآخر على لحظته الدرامية: ليس تأسيس طقس المناولة، ولا التعرّف على يهوذا، ولكن الصدمة الأولى لإعلان المسيح- "الحق أقول لكم إنَّ واحداً منكم سيسلمني.. فحزنوا جداً" (متى 26: 21،2). عليه فإنَّ الطلاقة الجديدة للتركيب؛ هي جزءٌ من إنتاج قرار السرد- تكاد تكون سينمائية: اللحظة التي تروي لنا القصة. ولقد جاء وصف هذه اللحظة بشكل جيد في واحدة من أولى التعليقات المدونة على الجدارية، وهي لوقا باشيولي، في إهداء كتابه النِسَب الإلهية، المؤرخ في 14 ديسمبر 1498، حيث كتب:

لا يستطيع المرء تخيل الرُّسل وهم أكثر انتباهاً لصوت الحقيقة المطلقة التي تقول، "Unus vestrum me traditurus est" "لابدّ أنّ واحداً منكم سيسلمني"، بالنظر إلى حركاتهم وإيماءاتهم، لقد بدا وهم يتحدثون في ما بينهم- رجل إلى الآخر، وهو إلى غيره- مصابين بشعور عميق من الذهول. وهكذا أنشأها صاحبنا ليوناردو بجدارة بيده الرقيقة."[[524]](#endnote-488)

كان وصف باشيولي جميلاً لعلاقته بليوناردو في ذلك الوقت: فهو ربما كان يحتوي انعكاساً لتصريحات ليوناردو نفسه- على نوعية "اليقظة" و"الذهول" التي تضيع معها الكثافة الدرامية للتركيز على المسيح، وبمعنى تفاعل الرسل في ما بينهم. هذه هي كيفية عمل اللوحة: الأشخاص ليسوا في صف واحد، بل متشابكون، يتحدثون" أنا والآخر، ألآخر وأنا".

ثم هنالك يهوذا: شرير اللوحة، وفي الصورة الجانبية له في دراسة بويندسر(صفحة 294) رجل أقبح من الشر- يكاد يكون مسخاً، ولكنْ بملامح مفعمة بالندم، والنفور من الذات، مما أضفى على الرسم شيئاً من المأساوية، أو الغفران المسيحي في الحقيقة. (أعادت الترميمات الأخيرة للوحة تغطية رقة الوجوه، والتي ضاعت تحت أعمال التلوين اللاحقة، فيهوذا، يعتبر مثالاً على وجه هو الآن أقرب إلى الرسم التمهيدي منه إلى اللوحة قبل إعادة الترميم.) فهو انعكاس لكلمات المسيح، حتى عندما تتحرك يده بإصرار ناحية قطعة الخبز التي سيغمسها في الصحفة".

وهنالك حكاية معروفة لوجه يهوذا في لوحة العشاء الأخير في كتاب فازاري: كيف كان آمر الغرازي يلحّ على ليوناردو "بالإسراع وإكمال العمل"، واشتكى إلى الدوق مماطلة الفنان. والتي استجابة لها قال ليوناردو للودوفيكو أنّه مازال يبحث عن وجه به ما يكفي من الشر لتمثيل يهوذا، ولكن إن لم ينجح " فربما يكون بإمكانه دائماً استخدام رأس ذلك الآمر عديم الصبر واللباقة" كمثال. وتدوي ضحكة الدوق على هذه الدعابة، و" تقاعد الآمر التعِس في حيرة مما أثار قلق العاملين في حديقته." وهذه واحدة من تلك الحكايا الفازارية التي ثبت أنّها لا تخلو من لبّ الحقيقة وجوهرها، على الأقل بين الشهود المعاصرين. لقد اقتبست القصة من خطاب لغيامباتيستا جيرالدي شينتو، المنشور في 1554، وأخذها شينتو بالمقابل من والده، كريستوفور جيرالدي، دبلوماسي فيراريّ عرف ليوناردو بشكل شخصي في ميلانو. ونسخة جيرالدي من القصة تزعم بأنّها تسجيل لكلمات ليوناردو:

بقي لي أن أرسم رأس يهوذا، والذي أتى بخيانة عظمى، كما تعرفون جميعاً، وعليه فهو يستحق أن يُرسم بوجه يعبر عن كل وقاحته..وعليه فإني –ولسنة كاملة حتى الآن، وربما أكثر، كنت أذهب يومياً، صباحاً ومساءً، إلى البورغيتو حيث تعيش جميع الشخصيات الحقيرة والخسيسة، ومعظهم أوغاد وأشرار، آملاً أن أرى وجهاً يناسب هذا الرجل الشرير. ولم أجد واحداً إلى هذا اليوم...وإن بدا لي أنني سوف لن أجد واحداً، فسوف أستخدم وجه هذا الأب الموقر، الآمر"[[525]](#endnote-489)

وسواءٌ أكانت هذه القصة حقيقية أو لا، فنحن قريبون هنا من توثيق أصلي لليوناردو. هكذا يتذكر كريستوفور جيرالدي، الذي كان يعرف ليوناردو، أو يتخيله يتحدث: ogni giorno, sera e mattina, mi sono ridotto in borthetto…"

بدأت لوحة العشاء الأخير بتغطية جدار حجرة الطعام بطبقة مستوية من الجص الذي يشكل القاعدة الهيكلية للجدارية.[[526]](#endnote-490) وتجصيص الجزء الأوسط، حيث سيتم تلوين الجزء العمل الرئيسي- سيكون أكثر خشونة، لزيادة قابلية التصاق طبقات الدهان عليه: والفاصل بين القسمين يبدو كخط أفقي خفيف بجانب الجزء الأوسط من السقف المنخفض. أحد الاكتشافات التي خرجت من آخر أعمال الترميم، هي أثر لصليب، أو رسم تخطيطي، على اللوحة مباشرة- "خطوط حمراء دقيقة إلى حد بعيد، منفذة باليد مع دفق من ضربات الفرشاة..لتحديد الأجسام في لوحته". وبعد عمل هذا الجصّ أو الخلفية، أظهر تحليل حديث أنَّ هذا عبارة عن: مزيج رملي يبلغ سمكه 100-200 ميكرون، مكوّن من كربونات الكالسيوم والمغنسيوم بالإضافة إلى عامل لصق بروتيني"، وفوقه أساس رقيق من الرصاص الأبيض. وفي هذه المرحلة تم عمل عدد من الشقوق في السطح، والمميزة لوجهة النظر المعمارية وأشكالها، ولحظة غريبة من الدقة، ثقب صغير كان قد حُفر في مركز الصورة: نقطة التلاشي. من الممكن رؤية هذا الثقب في صورة مكبّرة: إنه في نقطة تقع على الصدغ الأيمن للمسيح.

جميع هذه الإعدادات تذكرنا بأنّ هنالك عملاً جماعياً في المرسم (وهي نقطة أغفلتها شهادة بانديلو، التي تتسم بنبرة مضللة من العزلة الفنية). لم يعمل ليوناردو على اللوحة لوحده، كما فعل مايكل آنجلو في لوحة كنيسة سيستين، ولكنْ كان معه فريق من المساعدين- ربما كان من ضمنهم ماركو دي أوغيانو، الذي سوف تخرج على يديه واحدة من أقدم نسخ الجدارية، وسالاي، الذي هو في السادسة عشرة من عمره الآن ويعمل كصبي، وتوماسو ماسيني، الذي وُثقت مساهماته في الجدارية الضخمة اللاحقة (جصّية الانغياري في فلورنسا). ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء المساعدين الموثوقين دفعة جديدة من التلاميذ والمساعدين الذين وجدت اسماؤهم في ورقتي مخطوطة أتلانتكس.[[527]](#endnote-491)

جاء إيوديتي في 8 سبتمبر على دوكات في الشهر

بينيديتو وصل في 17 اكتوبر على 4 دوكات بالشهر.

والسنة المشار إليها قد تكون 1496 أو 1497. أربعة دوكات هي الأجرة التي حددها ليوناردو مقابل إقامتهم، ومعاشهم، وعليه فيجوز لهم أن يجنوا المال على عملهم كسعاة، وهكذا بنهاية السنة كان بينيديتو قد كسب حوالي 39 ليرة- أقل بقليل من 10 دوكات- وهو المبلغ الذي يدين به تقريباً مقابل إقامته وإعاشته في فترة الأسابيع العشرة تلك. يظهر اسم بينيدتو أيضاً على ورقة غير مؤرخة، مقطوعة من هامشها، وهي تسجل قوة عمل المرسم في ذلك الوقت تقريباً:

[...]نكو 4

[...]يبردو 4

غيانماريا 4

بينيديتو 4

جيانبيترو 4

سالاي 3

بارتولوميو 3

جيراردو 4

يُرجح أنَّ الاسم الأول هو "فرانكو" وربما كان المقصود هو فرانسسكو غالي، والمعروف بالنابوليّ، والخامس ربما كان غيامبيترينو ريتسولي، والاسم قبل الأخير والذي كان يدفع الرسوم الأقل أي 3 دوكات، ربما كان بارتولوميو سواردي، والمعروف بإل برامانتينو، تلميذ بارامانتي صديق ليوناردو.

ربما بدأ العمل في اللوحة نفسها بالشعار ثلاثي الأهلّة في أعلى المشهد المصوّر، وقد لحقها الآن كثير من التخريب، ولكن تبقت أجزاء من الشعار والنقوش التي عليها، وما زال بالإمكان رؤية إكليل الثمار والأعشاب الجميل. وربما بدأ تلوين الجزء المركزي من المشهد بالجانب الأيمن. فنحن هنا ندلف إلى العهد الذي وصفه ماتيو بانديلو- من العمل المكثّف وتأمل الأيدي المكتوفة، ولقد أكدت البيانات الفنية صدق وصف بانديللو: " تؤكد بضعُ دراساتٍ بطءَ تقدم ليوناردو، وكذلك الإتقان الواضح للتفاصيل المهمة.. فكل شخصية وكل غرض على الطاولة يشف عن مراجعة للخطوط العامة مهما كانت دقيقة أو سطحية، والتي ضاعت في الألوان المجاورة، ما يؤكد حقيقة أنَّ ليوناردو منح نفسه قدراً كبيراً من الحرية في العودة إلى مراجعة أجزاء اللوحة أكثر من مرة."[[528]](#endnote-492) ومن ضمن المراجعات التي اكتشفها المرممون؛ تعديلُ موقع أصابع المسيح، التي كانت تمتد على حيزٍ أكبر في النسخة الأصلية.

في صيف 1496، وبينما ليوناردو يعمل على لوحة العشاء الأخير، كان في الوقت نفسه يقوم بتزيين غرف معينة (غرف الملابس) وهي في الغالب مخادع الدوقة بياترس، في قلعة سفورزا. هذي هي المهمة ذاتها التي ذكرها في خطابه المقتطع الذي اقتبسته في موضع سابق: "تذَكّر التكليف بطلاء الغرف..."

في 8 يونيو 1496 كان هنالك مشهدٌ من نوع ما، أحد الأوقات القليلة التي فقد فيها هدوءه. وهي ملاحظة أوردها أحد أمناء سر الدوق إذ قال كاتباً: " الرسام الذي كان يزين غرف الملابس، تسبب في شيء مخزٍ اليوم، وغادر لهذا السبب."[[529]](#endnote-493) كان هذا التوتر هو على الأرجح ذا صلة بمسوَّدة خطابٍ مقتطعٍ آخر موجَّهٍ إلى الدوق، يشكو فيه ليوناردو من ضغوطات مادية: " ما يثير حنقي بشدة أنكم قد لمستم احتياجي، و...أنّ ضرورة السعي لكسب عيشي أجبرتني على التوقف عن العمل والوقوف على أمور أقل أهمية بدلاً عن متابعة العمل الذي أوكلتموه لي سيادتكم."[[530]](#endnote-494) العمل المهم هو بلا شك لوحة العشاء الأخير، والعمل "الأقل" أهمية الذي أنصرف إليه ربما كان تزيين غرف الدوقة.

نبرة هذا الخطاب مفعمة بالسخط: ضع في اعتبارك التهكم الذي يوشك أن يعلن عن نفسه في العبارة "ضرورة السعي لكسب العيش"- انزعاج لم يكن الدوق معتاداً عليه. ويستمر الخطاب: " ربما لم توعز سيدي إلى السيد غوالتيري، ظانين أنَّ لدي من المال ما يكفي..إنْ اعتقدتم سيدي أنَّ لدي المال، فقد غُرر بكم." الإشارة إلى غوالتيرو باسكابي الذي ورد وصفه في مكان آخر بصفته [Ducalis iudex dationum] قاضي الدوق للمِنح، أي القائم على توزيعها. وقد ظهر أنَّ بعض "المنح" المتوقعة لم تسلّم: والمقصود بالمنح هنا هي بالضرورة مبالغ مالية تم تقديمها بحيث لا يمكن اعتبارها رواتب نسبة لعدم انتظام ورودها. وحسابات ليوناردو المالية الخاصة بعمل العشاء الأخير تتباين بصورة كبيرة.

ووفقاً لبانديلو، كان يتلقى راتباً شهرياً يبلغ 2000 دوكات، ولكن بحسب مصدر مطلع آخر (غيرولامو بوغاتي، أخٌ في دير الغرازي في أواسط القرن السادس عشر) فإنّ الأسمر لم يدفع لليوناردو سوى 500 دوكات بالسنة.[[531]](#endnote-495) ويعتبر هذا المبلغ على قلته كبيراً مقارنة بما أخذه ليوناردو على لوحة عذراء الصخور التي طالب ليوناردو وامبروغيو دي بيرديس بمبلغ 1200 ليرة نظير عملها ، أو ما يعادل 300 دوكات تقريباً.

وفي هذا الخطاب المحكم، بانفجار مزاجي غير متوقع- " شيءٌ ما مخزٍ" في القلعة- لقد حصلنا على امتياز لمحة من وراء الكواليس لليوناردو وهو يرزح تحت وطأة ضغط إبداعي كبير هو إكمال جدارية العشاء الأخير التي كان ضغطها يتفاقم على الدوام دون أن يبدده اللهو أو تعينه عليه التسلية. إنّه ليوناردو ذاته الذي التقط بانديلو صورةً له، يمشي متجهماً في الشوارع الصامتة المستعرة باتجاه كنيسة الغرازي.

ولبناديلو قصة أخرى، يظهر فيها ليوناردو في مزاج أكثر استرخاء- يتحدث مع زائر مميز للكنيسة، هو الحبر رايموند بيراود، أسقف الجورك. وتؤكد الوثائق وجود الحبر في ميلانو في أواخر يناير 1497.[[532]](#endnote-496) يتدلى ليوناردو من السقالة ليحييه. " لقد تحدثا في عدة أمور،" يتذكر بانديلو، و" على التحديد في تميز اللوحة، وقال بعض من كانوا هناك أنهم تمنوا لو استطاعوا رؤية هذه التحف واللوحات التي امتدحها المؤلفون العظام، حتى يتسنى لهم الحكم على فناني اليوم بأنّهم في مصاف القدماء أم لا". كما كان ليوناردو هو الآخر يسليّ رفيقه بقصة تشرد فيلبي ليبي اليافع الذي قبض عليه "المشارقة" واستعبدوه، وأعتق في آخر المطاف بسبب مهارته في الرسم. وهي قصة معروفة من حياة فيلبي ليبي بقلم فازاري.[[533]](#endnote-497) ويقفز هنا سؤالان: هل أخذ فازاري القصة عن بانديلو؟ هل بانديلو سمعها للمرة الأولى فعلا من شفاه ليوناردو دا فينشي؟ أكثر ما نستطيع قوله أنَّ كلا الاحتمالين وارد. رواية بانديلو صدرت لأول مرة في لوكا في 1554- بعد أربع سنوات من صدور الطبعة الأولى من حيوات فازاري- ولكنهما مكتوبتان في وقت سابق بالتأكيد، وربما كانتا متوفرتين على هيئة مخطوطات. وكما بالنسبة لليوناردو فإنه ربما سمع القصة من ابن فيلبو فيليبينو، الذي عرفه في فلورنسا عام 1470، والذي كانت له علاقات ودية معه. ومن الممكن بالقدر نفسه أنَّ الانتهازي بانديلو كان يصنع قصصاً أفضل بكثير بنسبتها زوراً لليوناردو.

كان ليوناردو ما زال يعمل على لوحة العشاء الأخير في صيف 1497. فقد كان هنالك مدخلة في سجل الدير لتلك السنة. تسجيل دفع مبلغ 37 ليرة لبعض العمال" نظير عملهم على نافذة في حجرة الطعام حيث كان ليوناردو يرسم الرسل". وفي 29 يونيو عام 1497 يكتب لودوفيكو خطاباً لأمين سره، ماركيزينو ستانغا، يقول في متنه أنّه يأمل أن:" يكمل ليوناردو الفلورنسي العمل الذي بدأه في حجرة الطعام في وقت قريب"، حتى يتسنى له "الالتفات إلى الجدار الآخر منها".[[534]](#endnote-498) ويمكن هنا تمييز النبرة المتعجلة للدوق هنا بوضوح.

ومن المعروف أيضاً أنّ جدارية ليوناردو العظيمة كانت مبتكرة بأقل تقدير. لقد استخدم مزيجاً من الزيت والصبغة للتلوين، بدلاً عن أسلوب الجصً الجيد التقليدي في التلوين على الخلفية اللينة. وقد مكنّه هذا من العمل بشكل أكثر بطئاً، ومن إعادة التلوين، ولكن من مساوئه أنّه أصبح من الواضح أن الطلاء بدأ يتقشر عنها. وهي مشكلة تورثها الرطوبة التي فاقمت من سوء الوضع. فتدهور سطح الرسم كان واضحاً للعيان بالفعل أثناء حياته. وفي عام 1517 ذكر كاتب المذكرات أنطونيو دي بيتس أنَّ الجدارية كانت قد "بدأت تفسد"، وبحلول الوقت الذي رأها فيه فازاري في خمسينيات القرن السادس عشر، "لم يكن هنالك شيء يمكن رؤيته سوى فوضى من البقع".[[535]](#endnote-499) وهذا بلا شك هو السبب في عمل كثير من النسخ الأولى لها: اثنتنان منها لماركو دا أوغيانو وجيامبيترينو- وبريشة الفنانين الذين كانوا مشاركين على الأرجح في صنع اللوحة الأصلية. كما كان ذلك أيضاً هو السبب وراء مشاريع الترميم المكثفة والغير دقيقة، والتي تعود أولاها من حيث التوثيق إلى بدايات القرن الثامن عشر، ولكنْ على الأرجح لم تكن الأولى. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، وبمقارنة الحالة الراهنة للجدارية بتلك النسخ الأولى، وبالدراسات التمهيدية في ويندسور، رثى كينيث كلارك خسارة جزء كبير من التعابير على يد المرمم القاتلة: لقد اعتقد أنَّ "النوع المقطب المبالغ فيه، بنكهة مايكل آنجلو في لوحة يوم القيامة،" تدل على" ضعف أساليب القرن السادس عشر".[[536]](#endnote-500)

وقد تأصلت في اللوحة هشاشة ذاتية يبدو أنّها جزء لا يتجزأ من سحرها، والتي تحولت خلال بضعة عقود إلى " فوضىً من البقع"، وخرّبت على أيدي جنود نابليون في أوائل القرن التاسع عشر، وأخطأتها قنابل الحلفاء بالكاد في صيف 1943. إنّ نجاتها من جميع تلك الأهوال لمعجزة في حد ذاتها.

وآخر أعمال الترميم وأكثرها طموحا، كانت تحت إشراف بيني برامبيلا بارشلون، والتي كشف عنها الستار في 1999، بعد أكثر من عشرين عاماً من العمل بتكلفة تقدر ب20 مليون ليرة( 6 ملابيين جنيه استرليني تقريباً). استهدفت في غالبها إزالة أخطاء أعمال الترميم السابقة: القشرة التي كونتها الملمعات والألوان الزائدة والتي كشطت عنها، وأزيلت باستخدام التقشير الميكرسكوبي أملاً في أن تظل بعض الألوان الأصلية في مكانها. وبكلمات بارامبيللا بارشلون، تمت معاملة اللوحة "كما لو كانت غير صالحة تماماً".[[537]](#endnote-501) فلقد كان للترميم نقاده، كما هو الحال دائماً- لقد "فقدت روح" الأصل- ولكن ما نراه الآن هو أقرب إلى ما رسمه ليوناردو ومساعدوه على ذلك الجدار، وراقبها الصبي بانديلو ذو العينين الواسعتين، قبل خمسمائة سنة خلت. أقرب ولكنها بالطبع جزئية- نجا منها حوالي 20 بالمائة فقط من سطح الصورة الأصلية. وأصبحت اللوحة معلقة مثل شبح على الجدار، عتيقة لكنها تعج بالتعابير والإيماءات كما السحر، وبالتفاصيل تلك الوجبة الأخيرة البسيطة ولكنّها ملحّة: الكؤوس الملأى لأنصافها بالنبيذ، والنسيج المزركش المخرم على مفرش الطاولة، والسكين التي تلتمع فيها مشاعر اللحظة التي يلتقطها القديس بطرس مثل سلاح في يد أحد القتلة.

**الأكاديمية**

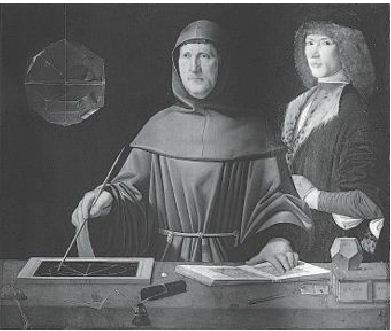
**ليس لأحد أن يقرأني ما لم يكن خبيراً بالرياضيات**

**فورستر3، ص82**

**----------**

ألقت سنة 1496 بظلالها على عمل العشاء الأخير بكل عظمته، كما شهدت ازدهار علاقة صداقة عظيمة بوصوله إلى ميلانو مع خبير الرياضيات "الأخ لوكا باكيولي"- المعلم لوكا كما يدعوه ليوناردو.

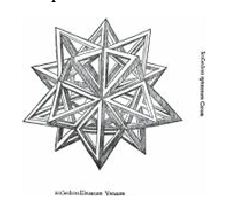
كان باكيولي القادم من قرية بورغو سان سيبولكرو الصغيرة على الطرف الجنوبي من إقليم التوسكان في أوائل الخمسينيات من عمره. وتتلمذ في شبابه على يد بييرو ديلا فرانسسكا، الذي كان لديه مرسم صغير هناك، وقد تأثر إلى حدٍ عميق بكتابات بيرو الرياضية عن المنظور، وفي رأي فازاري، أنه قد سطا عليها في ما كتبه هو نفسه لاحقاً. وتخلى عن وظيفة واعدة كمحاسب في أواسط سبعينيات القرن الخامس عشر لينضم إلى الإخوة الرهبان الفرنسسكان، فالتزم الزهد، وصار باحثاً سائحاً طيلة إثني عشر عاماً، يلقي الدروس في الفلسفة والرياضة، وشوهد في بيرجيا وروما، وأوربينو، وزادار في الشق الكرواتي من البندقية. وفي 1494 نشر كتابه الأول الموسوعي الخلاصة في الرياضة والهندسة والتناسب. والذي حوى 600 صفحة، في أوراق مطوية باللغة الإيطالية. وبالتالي فهي جزء من التيار الحديث الذي ابتعد عن اللغة اللاتينية. وقد سجل ليوناردو في ملاحظة ضمتها مخطوطة اتلانتكس؛ شراءه نسخة من كتاب ("الرياضيات للمعلم لوكا") مقابل 6 ليرات، وهنالك الكثير من الاقتباسات من هذا الكتاب في مدوناته، ربما يتعلق بعضها بالهندسة الإنشائية للوحة العشاء الأخير.[[538]](#endnote-502) وكما يقول العنوان، فهو ملخص أكثر من كونه عملاً ذا قدر من الأصالة. ففيه أقسام حول الرياضيات النظرية والتطبيقية، والجبر، والهندسة وعلم حساب المثلثات، ولقد كانت لديه اطروحة من ستة وثلاثين فصلاً حول المحاسبة ثنائية القيد، وبعض المناقشات الرائعة حول ألعاب الصدفة، وجدول للتحويلات يظهر العملات، والأوزان، والمقاييس المستخدمة في شتى الولايات الإيطالية. ونسبة لوضعه المعاصر كفيلسوف، فالأخ لوكا يتمتع بنزعة عملية قوية، وكثيراً ما يُذكر بمقولته بأنّ "المحاسبة المنتظمة تحافظ على دوام الصداقات."



الأخ لوكا باكيولي في صورة شخصية بريشة جاكوبو دي بارباري، 1495.

واللوحة التي رسمها له جاكوبو دي بارباري مؤرخة في 1495. ويظهر فيها بزيه الفرنسسكاني، ويضع يده على أحد كتب الهندسة بينما تشير الأخرى إلى لوحٍ صخري عليه شكل هندسي واسم "إقليدس" محفور على الجانب. وعلى المكتب أدوات صنعة الهندسة: الطباشير والاسفنج، ومجموعة من المربعات، وبوصلة. ويتدلى فويق كتفه الأيمن نموذج ثلاثي الأبعاد لشكل متعدد الأوجه مثل بلورة عملاقة. ومحفور على الكتاب الضخم ذي الغلاف الجلدي على الطاولة عبارة "LI. RI. LUC. BUR." (أي [Liber reverend Luca Burgensis] كتاب الموّقر لوكا البيرجيني) مشيراً إلى خلاصته، المنشورة في السنة السابقة. والرجل الوسيم الذي يقف خلفه هو غويوبالدو دا مونتيفيلترو دوق أوربينو على الأرجح، والذي أهدى إليه كتابه "الخلاصة".

وصل باكيولي إلى ميلانو في أواخر عام 1495 أو 1496، وعليه فإنّ هيئته في هذه اللوحة تشير إلى العمر الذي عرف فيه ليوناردو للمرة الأولى. وكان قد تلقى دعوة شخصية من الأسمر، ولكن من الجائز أن يكون ليوناردو قد لعب دوراً في التوصية بهذا المعلم الرياضيّ الجديد. ويبدو أنّهما أصبحا صديقين في فترة وجيزة، وبحلول السنة التالية جمع بينهما عمل مشترك. كان باكيولي يعمل على كتابة مؤلفه العظيم التناسب الإلهي، ويقدم له ليوناردو الرسوم الإيضاحية الهندسية. وقد اكتملت أول ثلاثة كتب له بنهاية عام 1498، وقد قُدمت نسختان مخطوطتان تعودان إلى 14 ديسمبر 1498 إلى لودوفيكو وغالياتسو سانسيفيرينو. وفي تقديم الطبعة الصادرة في عام 1509، يؤكد باكيولي بأنَّ الأشكال الإيضاحية " جميع الأشكال المنتظمة والمعتمدة" (أي المضلعات المنتظمة وشبه المنتظمة) قد نُفذت من قبل أكثر الفنانين جدارة، والخبير بعلم المنظور والعمارة والموسيقى وسيد المناقب كلها [de tutte le virtu doctato] ليوناردو دا فينشي الفلورنسي، في مدينة ميلانو، حيث عملنا معاً على نفقة دوق المدينة الأكثر تميزاً لودوفيكو ماريا سفورزا انجلو، في الأعوام المباركة التي حلت علينا منذ 1496 حتى 1499."[[539]](#endnote-503) تظهر هذه الرسومات بالحبر والألوان المائية في المخطوطات التقديمية: وهي على الأرجح منسوخة من قبل المساعدين. ويظهر حفر لها في نصَّ مطبوع من عام 1509، عليه فهذه المضلعات ومتعددات الوجوه تعتبر أولى أعمال ليوناردو المنشورة بين دفتي كتاب: أول إنتاج متسلسل.



ثنعشري الأوجه من تصميم ليوناردو، في نقش من كتاب التناسب الإلهي لباكيولي(1509).

وكتب ليوناردو :" تقدم الرياضيات أعلى درجة من المعلومية".[[540]](#endnote-504) ولقد كانت جزءاً من التدريب الأساسي بمرسمه، ولكن الآن وتحت كنف لوكا باكيولي، بدأ التعمّق أكثر في عالم الهندسة الأكثر تجريداً، كتاب قوانين الانسجام والتناسب. ودراسته إقليدس عن كثب، واضحة في كتيبين من أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر- مخطوطتي باريس M، وI- بيد أنّه كان مدركاً لثغرات معرفته بالإجراءات الأساسية، وأصدر واحدة من مذكراته الخاصة بالتعلّم الذاتي:

" تعلّم من المعلم لوكا كيف تضاعف الجذر التربيعي."[[541]](#endnote-505)

كان التعاون المشترك بين ليوناردو ولوكا باكيولي- موثقاً في مدونة ليوناردو، وقد ذُكر صراحة في تمهيد باكيولي لكتابه التناسب الإلهي- واحد من الأسس التأريخية لأكاديمية ليوناردو السامية. إنَّ وجود هذه الأكاديمية مثار جدل كبير: وجُلُّ ما يستطيع المرء قوله إنّها كانت موجودة على الورق بكل تأكيد، في تلك السلسلة من التصاميم العقدية الجميلة التي تتسم بها الكلمات "أكاديمية ليوناردو فينشي" (تختلف التهجئة ويتم اختصارها في بعض الأحيان). ويبدو أنّ المقصود منها جهازاً أو شعاراً لجسد أوغسطس الرنان، ولكن يعتقد الكثيرون أنّها كانت من أضغاث أحلام ليوناردو.

وكانت التصميمات مقصورة على نقوش( انظر صفحة 41)، ومعظمها تم تنفيذه في البندقية في مطلع القرن السادس عشر: هنالك دليل قوي على أنَّ البرشت ديرر قد رأى طبعات منها في زيارته للبندقية في عام 1504-1505.[[542]](#endnote-506) أما الأصول التي نفذت الرسومات على أساسها فلم تنج، ولكن هنالك روايات معقولة عن أنّها قد نفذت في ميلانو في أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر، وأنّ ليوناردو قد جلبها معه عندما زار مدينة البندقية- للمرة الأولى، على حد علمنا- في عام 1500. وعليه فإنَّ الأصل قد تزامن مع نقوش سقف قاعة البرج المتشابكة، والتي كان يعمل ليوناردو على تنفيذها في 1498، والتي وصفها لوماتسو "بالاختراع الجميل للأنماط العقدية الغريبة". كما أنّها تتزامن أيضاً مع تصاميم الأشكال متعددة الأوجه التي نُفذت من أجل كتاب التناسب الإلهي لباكيولي، والمرسومة في ميلانو في أو قبل عام 1498، وتم نقشها لاحقاً في البندقية.

ويبدو أنّ التصاميم الأصلية "لشعار الأكاديمية" تنتمي للسياق التعاوني بين ليوناردو وباكيولي ذاته. فالفكرة هي أنَّ الرجلين شكّلا نواة مجموعة فكرية متمايزة أو طائفة انفرط عقدها بسهولة شديدة على ما يبدو.

في الحقيقة هناك مشهد مستقل لها في كتاب صغير مبهم تم نشره في مطلع القرن السابع عشر: Il supplilmento della nobilita di Milano, بقلم غيرالومو بورسيري. ويشير المؤلف في هذا الكتاب إلى " أكاديمية سفورزا للفنون والمعمار"، وإلى الدور الذي اضطلع به ليوناردو بين جنباتها: " لقد رأيت بنفسي وعلى يدي جيدو مازينتا عدداً من المحاضرات [lettioni هي الكلمة المستخدمة وترجمتها الحرفية :الدروس]، في موضوعات المنظور، والآلات، والمباني، والمكتوبة بحرف فرنسي ولكن باللغة الإيطالية، والتي صدرت من هذه الأكاديمية من قبل وتُنسب إلى ليوناردو نفسه."[[543]](#endnote-507) وقد توفي مازنتا المولع بالمكتبات- والذي امتلك العديد من مخطوطات ليوناردو دون شك- في عام 1613. في وقت ما قبل هذا التأريخ كان قد عرض على بورسيري مخطوطة تحوي محاضرات معينة أو دروساً منسوبة إلى ليوناردو. ويبدو أنَّ المخطوطات تعود إلى القرن السادس عشر- فحرفها الفرنسي يشير إلى أنّها قد صدرت أثناء فترة الحكم الفرنسي على ميلانو- ولكن المحاضرات التي احتوت عليها قد قدمت في الأصل أو "صدرت" في عهد "أكاديمية سفورزا" هذه. والتي لا يمكن أن تكون موجودة إلا قبل سقوط لودوفيكو سفورزا في عام 1499. وهذه الحقائق جميعها تقودنا إلى الأخذ بشهادة بورسيري شكلياً. فالمخطوطة التي وصفها اختفت، ووصفه لأصلها لا يمكن التحقق منه. وفوق هذا وذاك فهذه شهادة مستقلة عن "أكاديمية" ليوناردو وعن جميع المواد التي نوقشت هناك: المنظور، الآلات والعمارة.

مَنْ أيضاً يمكن أن يلتحق بهذه المناقشات رفيعة المستوى؟ دوناتو برامانتي، معماري الغرايزي هو أحد المرشحين الذين لا تخطئهم العين، والبارع في الهندسة الإقليدية، ومفسّر دانتي، وفي الحقيقة هو أحد مؤسسي الأنماط العقدية أو الجَدْل. ( تشير مذكرة مخطوطة ليوناردو إلى "قروبي دي برامانتي" بعينه، ولوماتسو يذكر مهارته في تطبيق هذه التقنية.)[[544]](#endnote-508) والنجم الآخر الذي يحتمل أن يكون قد دار في هذه الفلك هو شاعر البلاط المثقف جاسباري فيسكونتي الذي كان صديقاً حميماً لبرامانتي، الذي كتب عنه، " سوف يتسنى لك إحصاء الأرواح المقدسة في السماوات بشكل أكثر سهولة من حصر جميع المعارف التي تكمن بين جنبي برامانتي."[[545]](#endnote-509) وكان ليوناردو قد اقتنى نسخة من "أغنيات السيد غاسباري بيسكونتي" (المذكورة في قائمة كتب مدريد)، والتي ربما تشير إلى أنغام فيسكونتي المنشورة في ميلانو في 1493. وربما جاز لنا أن نضيف أيضاً ألمع تابعي ليوناردو- بولترافيو أو برامانتينو- أما إن كان هنالك مجال للاستعراضية الزورواسترية لتوماسو ماسيني، فهذا شيءٌ لم أستيقن منه. الأعضاء المحتملون الآخرون قد نجدهم في ذكر باكيولي للمناظرة- " مبارزة علمية مميزة"، كما يعبّر عنها- والتي جرت في القلعة، في حضور الدوق، في 8 فبراير 1498.[[546]](#endnote-510) وكان من ضمن المشاركين رجلا الدين الفرنسسكان دومينيكو بونزوني وفرانسسكو بوستي دا لودي، ومنجّم البلاط امبروغيو فاريزي دا روزاتي، والأطباء أندريه دا نوفارا، وغابريلي بيروفانو، ونيكولو كوزانو و ألفيزي مارليانو، والمعماري الفيراري غياكومو اندريه.

وآخر ثلاثة في هذه القائمة كانوا بالتأكيد معروفين لدى ليوناردو. نيكولو كوزانو، طبيب للبلاط السفورزي، وهو مذكور بشكل مقتضب في إحدى الملاحظات باعتباره ("الطبيب كوزانو")، وكذلك ابنه غيرولامو، الذي بعث إليه ليوناردو بالتحايا مع ميلزي في عام 1508.[[547]](#endnote-511) ذُكرت عائلة آل مارليانو بشكل متكرر في ملاحظاته، وغالباً في ما يتعلق بالكتب-

كتاب الجبر الذي بحوزة آل مارلياني، من تأليف والدهم.

في ما يخص العظام، من تأليف آل مارلياني

الكينو في التناسب، مع حواشي بيد مارليانو، من السيد فازيو

لدى المعلم غوليانو دا مارليانو أعشاب جميلة. وهو يعيش قبالة آل سترامي، النجارين.

غوليانو دا مارليانو الطبيب...لديه مضيف بيد واحدة.[[548]](#endnote-512)

غوليانو هو الطبيب المحتفى به ومؤلف كتب الجبر، والفيس الذي شارك في المبارزة في القلعة في 1498، هو واحد من أنجاله. المعماري غياكومو اندريه كان مضيفَ ليوناردو في صيف 1490، وفي ذلك العشاء الذي كسر فيه القنفذ سالاي قناني الزيت.

وبالإضافة إلى هؤلاء يحضر صهر الأسمر غالياتسو سانسيفيرينو هذا المنتدى بالقلعة، الوسيم المهندم المثقف، والمغني المطرب، والبطل الشهير في قوائم المسابقة، إنّه "محظيّ" الأسمر الأول. وقد عرفه ليوناردو منذ عام 1491 على أقل تقدير، عندما صمم موكب "الرجال المتوحشين" لمبارزة غالياتسو، وعندما كان مهتماً بالخيول في إسطبله إلى درجة كبيرة، باعتبارها نماذجَ لتمثال حصان اسفورزا. كان غالياتسو هو الآخر راعياً لباكيولي الذي استضافه في منزله عندما وصل إلى ميلان، وقد أهديت إليه إحدى مخطوطات كتاب التناسب الإلهي، وقد صرح باكيولي هو الآخر بذلك، من خلال ستة من الأجسام الهندسية التي صممت من قبل ليوناردو من أجل تلك الأطروحة، تم تنفيذ مجموعة منها من أجل غالياتسو. فإن كان المرء يسعى لأن يعطي بعض الواقعية لهذه الأكاديمية الصغيرة قصيرة الأجل، فسيسعني القول أنَّ سانسيفيرينو هو راعٍ محتمل أو شخصية رئيسية بها. ويبدو أنَّ باكيولوي يقول الشيء ذاته من خلال مقدمته لكتاب التناسب الألهي: " نجد بين معارف الدوق وغالياتسو سانسيفيرينو الفلاسفة، ورجال الدين، والأطباء، والمنجمّين، والمعماريين، والمهندسين، والمخترعين العباقرة للجديد من الأمور".

وفي مخطوطة ليوناردو الموجودة اليوم بمتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك قائمة ممثلين لمشهد جوبيتر وداناي، مع الرسوم الأولية. وقد كانت المسرحية في الغالب الأعم هي "الملهاة" التي أُديت في منزل غيانفرانسسكو الأخ الأكبر لسانسيفيرينو، كونت كاياتسو، في الحادي والثلاثين من يناير عام 1496، في حضور الدوق.[[549]](#endnote-513)

وقد كتبت على هيئة جمعت بين المقاطع الشعرية الثلاثية والثمانية، بقلم بالداساري تاكوني مستشار لودوفيكو (الذي ورد ذكر قصيدته حول حصان سفورزا في ما سبق) كما ورد اسمه أيضاً في قوائم ممثلي ليوناردو- تاكون- باعتباره أحد الممثلين. ويلعب صبيٌ يدعى فرانسسكو رومانو دورَ داناي، و يلعب دورَ جوبيتر؛ القس غيانفرانسسكو تانزي، الراعي الأسبق للشاعر بيلنشيوني،. وقد تكون هذه الملهاة الصغيرة المتقنة بأسلوب كلاسيكي والمؤداة في بيت سانسيفيرينو، ثمرةً أخرى من "أكاديمية سفورزا".

الكلمات المحفورة على التصميمات العقدية المتداخلة "أكاديمية ليوناردو فينشي" قد لا تشير إلى "نادٍ" مؤسس بشكل رسمي، ولكن يبدو أنّها كانت شيئاً أكثر من حلمٍ، لأنّ استخدام ليوناردو لمفردة "الأكاديمية" قد يدفعنا لاستحضار تلك الأكاديمية الإفلاطونية لفيشينو، والذي عرفه في فلورنسا لعشرين سنة خلت- حنين ربما غذاه مناخ فلورنسا المتطرف في عهد سافنارولا. وربما تخطر هذه "الأكاديمية" الميلانية بالبال لعلاقتها بذلك النموذج الفيتشيني: ولكن ربما كان مجالها أكثر سعةً، ومذاهبه أكثر تعدداً، وأكثر "علمية". وربما يظهر تأثر باكيولي بشكل أكبر هنا- الفيلسوف، وعالم الرياضيات الذي يعيد طرح الأفكار الافلاطونية لليوناردو الذي رفضها قبلاً لصالح مذهب التجربة والاستعلام الأكثر التصاقاً بأرسطو. ويرى المرء "الأكاديمية" كمجموعة متماسكة بشكل كبير من المفكرين الذين كانوا يجتمعون ويناقشون ويقدمون الدروس والقراءات، في القلعة أحياناً وفي منزل غالياتسو سانسيفيرينو خارج بوابة فيرسيلينا أحياناً أخرى، وفي بعض الأحيان- بدون شك- في المحكمة القديمة – مصنع المعجزات العظام حيث دائماً ما يكون هنالك بعض الأجهزة الجديدة العجيبة لتجربتها، وحيث هنالك رسوم ومنحوتات لمشاهدتها، وكتب للإشارة إليها، وموسيقى للانصات إليها. والعنصر الصاخب للحاشية- "عصابة المراهقين" تلك- لقد انزوت إلى الهامش، و تلقَّى زوراسترو أوامر تقضي بالتزامه الأدب. وقد بدت قاعة الرقص القديمة المتهالكة في حال أفضل تحت ضوء المصباح. بيد أنّ تلك "الأنشطة الأكاديمية" كانت في وقت ما ومن خلال المباريات الذهنية تسهم في إضفاء بعض الألق عليها.

ويبدو أنّ هنالك عملين عجيبين- قصيدة ولوحة جصّية- ينبعان من داخل هذه "الأكاديمية" الميلانية. القصيدة في كتيب من ثماني صفحات يدعى (آثار روما من ناحية منظورية)[Antiquarie prospetiche romane] مجهولة المؤلف.[[550]](#endnote-514) وهي غير مؤرخة ولكن ثمة دليل داخلي يشير إلى أنّها قد كتبت في أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر- فلا يمكن أن تكون قبل 1495، إذ أنّها تذكر حادثة وقعت أثناء وجود قوات تشارلز الثامن في روما (1494). والكاتب المجهول يصف نفسه "بالمصور المنظوري الميلاني"، والذي قد يعتبره المرء لقباً كوميدياً، أو وصفاً ذاتياً. وقد كتبت القصيدة بأسلوب اطلق عليه أحد المحررين الجدد "الثلاثين شبه الوحشية"، فهي تعجُّ بالأساليب العامّية اللومباردية الغامضة، ومن ضمن الأمور الغامضة فيها شيء مؤكد: أنَّ القصيدة تخاطب ليوناردو دا فينشي بلهجة تتسم بالود الجليّ- "cordial caro ameno socio/Vinci mie caro" (" الغالي العزيز المحبور، عزيزي فينشي). لقد وضع الكاتب إذن نفسه في موقع عضو مجتمع ليوناردو، وبالتالي فهو يشير إلى واحد آخر على الأقل من تلك الدائرة- غيرواسترو، الذي يفترض أنّه زورواسترو. وهنالك أيضاً إشارات مشفرة ل"غجرية فيروكيو" أو "Zingara del Verrocchio".

إنَّ القصيدة ضرب من ضروب أدب الرحلات، تصف آثار روما الأصلية، وتدعو ليوناردو لمقابلة الكاتب هناك، ليستكشف معه "ما تبقى من تلك الآثار". (ويعتبر من الجدل القول بما إذا كانت قد كتبت بالفعل في روما: فمن الواضح أنّها موجهة إلى الجمهور الميلاني، وربما كتبت في ميلانو، فهي تزخر بمدح ليوناردو بما في ذلك التورية المألوفة في فينشي وفينسير أي "الغزو" والاقتحام. ولقد مدحه كنحات "استمد الإلهام من الآثار" بشكل خاص: فهو يستطيع ابتداع "مخلوق بقلب حي، وروح إلهية أكثر من أي نقش آخر"- ربما يشير إلى حصان سفورزا. كما مدحه أيضاً بشكل مثير للاهتمام باعتباره كاتباً ومتحدثاً

Vinci, tu victore

Vinci colle parole un proprio cato..

Tal che dell arte tua orni autore

Resta dal vostro still vinto e private

[يا فينشي، أنت الفاتح الظافر بكلماتك، مثل رعد هادر، ستتهزم مهارتك الجميع ويطفيء أسلوبُك نورَهم.]

ربما كانت هذه الأبيات تشير إلى مناظرات "الأكاديمية" ومحاضراتها.

يعتقد البعض أنَّ مؤلف كتاب الآثار هو دوناتو برامانتي، المعروف بأنّه تحول إلى كتابة الشعر التهكمي: ولكن لم يكن برامانتي ميلانيّاً. وتنسب الأشياء الأخرى لامبروغيو دي بيرديس، وبرامانتينو، وبيرناردو زينالي، والمعماري الشاب الواعد سيزاري سيزارينو، الذي تضمنت كتاباته اللاحقة حول فيتروفيوس، حفراً لنسخة ليوناردو من الرجل الفيتروفي بعضو ذكري منتصب. وربما لم يدع ليوناردو أحداً من هؤلاء باستثناء دي بيرديس شريكاً أو زميلاً، كما يعرف عنه زيارته لروما مرة واحدة على الاقل في تسعينيات القرن الخامس عشر. والحروف الأولى (P.M.) التي تظهر على صفحة العنوان يفترض أنّها تشير إلى عبارة "المنظور الميلاني Prospectivo Melanese" ولكنها قد تشير إلى أي شيء آخر مشابه مثل "بيرديس ميديولانينسيس" أيضاً.[[551]](#endnote-515) وتحتوي صفحة العنوان على حفر عجيب يظهر فيه رجلٌ عارٍ يجثو على إحدى ركبتيه في وضعية تستحضر شخصية القديس سانت جيروم لليوناردو. فهو يحمل زوجاً من البوصلات في يده اليمنى، وكرة في يده اليسرى، ويجلس داخل دائرة تظهر داخلها أشكالٌ هندسية. وفي الخلفية جزء من معبد مستدير ذي أعمدة على النحو الموجود في مخطوطة باريس ب، والذي يرتبط أيضاً ببرامانتي. والصخور في الخلفية ربما تذكرنا بعذراء الصخور. وتترى الدلائل التي تشير إلى اهتمامات "الأكاديمية" الميلانية- المنظور، العمارة، الهندسة، التلوين- والنغمة بأكملها تشير إلى إنتاج نخبوي لمجتمع خاص من المنتمين إليها. وربما كان كتاب الآثار "Libro danticaglie" الذي يظهر في قائمة مدريد سجلاً لنسخة ليوناردو الخاصة منه.

وربما رأيت صلة بين هذه الجمعية أو الأكاديمية وجصّية برامانتي "الرجال المسلحون"، والموجودة الآن في معرض بريرا ولكنها كانت قبله في كازا بانيغارولا في شارع لانزوني. الدائرة التي تقف داخلها الشخصيات السبعة في منافذ وهمية، وصورة شخصية نصفية لاثنين من الفلاسفة اليونانيين، هما ديمقريطس وهيراقليطس. وقد نجا اثنان فقط من الدائرة بكاملها: واحد منهما خادم يحمل صولجاناً، والثاني محارب في درعه يصقل سيفاً كبيراً. أما الآخرون فقد فقدوا النصف الأسفل من أجسادهم فأصبح من الصعب تمييزهم، ولكن يبدو أنّ الذي يضع على رأسه إكليلاً من ورق اللاوري هو شاعر، وهنالك آخر مغنٍّ. وبحسب بيترو ماراني، فإنّ الدائرة تمثل فكرة "البطل" في الإفلاطونية الحديثة، والذي ينبع امتيازه من التعامل مع القوى البدنية (المحارب مع أسلحته) والسمو الروحي(المغني والشاعر).[[552]](#endnote-516)

والحرف "LX" خلف الفلاسفة قد يشير إلى القانون [Lex]، ومرة أخرى يغلب الطابع الإفلاطوني الذي يشير فيه "القانون" فلسفياً إلى النظام التوافقي الداخلي للأشياء. تأريخ الجصّيات غير معروف، وكذلك صاحب المنزل الذي نُفذت فيه.[[553]](#endnote-517) ولكن في الأشكال شبه بلوحة برامانتي الجميلة المسيح في العامود (هي الأخرى موجودة في بريرا)، وبشكل عام يعود تأريخها إلى تسعينيات القرن الخامس عشر، ويبدو أنّ الطقس الفلسفي ينتمي إلى سنوات "الأكاديمية".

يتركز اهتمامي على ذلك الرسم المزدوج للفلاسفة ديموقريطس وهيراقليطس، جالسين إلى طاولة وبينهما مجسّم للكرة الأرضية. ولقد تميزت هوية كلٌ منهما بالصفات التقليدية لهما من الميل إلى البكاء والضحك.

لقد قيل إنَّ ديموقريطس قد ضحك على أخطاء البشر، وهيراقليطس كان مشهوراً بلقب "الفيلسوف الباكي" بسبب نظرته التشاؤمية لحال الإنسان. ولهذه اللوحة علاقة أكثر دقة بالأكاديمية الفيشينية، لأنّ هنالك لوحة تتناول الموضوع ذاته معلقة في ما يطلق عليه فيشينو [the gymanasium] أي قاعة محاضرات الأكاديمية في كاريجي.

ويكتب فيشينو، في نسخته اللاتينية من أفلاطون، " هل رأيت، المجسّم الكرّوي للعالم مرسوماً في قاعة محاضراتي، والتي يجلس فيها ديمقريطس وهيراقليطس كُلٌ إلى أحد جانبيها؟ كان أحدهما يضحك والآخر يبكي."[[554]](#endnote-518) ومن قبل أفلاطون تأريخياً كان الفيلسوفان يمثلان استجابتين متضادتين لأحوال الإنسان بشكل أساسي- ثنائية أخرى حاول الضليعون في الفلسفة الافلاطونية رفعها والسمو بها أو كبحها إلى حد التوازن.

ولدى نقل اللوحة الجصّية إلى بريرا في 1901، كانت الصورة الشخصية للفيلسوفين معلقة فوق المدفأة في الغرفة التي تحوي بقية الجدارية، ولكنْ هنالك وصف من القرن الثامن عشر لكازا بانيقارولا يقول بأنّ " هيراقليطس وديموقريطس كانا في صورة معلقة فوق الباب في الغرفة المجاورة"، وقبل نقلها من قبل المالك آنذاك إلى الغرفة المجصصّة.[[555]](#endnote-519) عليه فإنَّ الصورة كانت في الأصل نوعاً من التعريف بجصّية الرجال المسلحين: بينا أنت تسير باتجاه تلك الغرفة المزدانة بفخامة، ويدعوك الفيلسوفان بعد التحية إلى الدخول من الباب، وبشكل عام يضفيان على التجربة طابعاً خاصاً- والذي يشمل أيضاً، بالنسبة لمن يعرفون هذا النوع من الأشياء، إشارة مباشرة لصور أكاديمية فيشينو الفلورنسية.

ووفقاً للوماتسو؛ فإنَّ الشخصيات الظاهرة في لوحة الرجال المسلحين كانت عبارة عن وجوه لمجايليه من الميلانيين. وقد مال التحقيق الفني لتأكيد هذا الشيء: فكل رأس كان يمثل حصاد عمل يوم كامل (عمل يوم في التلوين يقاس بقطعة منفصلة من اللاصق)، وهو الشيء الذي يبين أنّ بارامنتي كان يعتني بتقاسيم هذه الوجوه إلى حد كبير. وقد كان للفلاسفة مظهر معاصر بلا شك. لم يكن لديهما السمات المعتادة للفلاسفة القدماء- ليس هنالك من لحىً طويلة، أو ثياب فضفاضة عتيقة الطرار. فهم حليقو اللحية، وفي حالة هيراقليطس، فهو يرتدي زياً من اختراع عصر النهضة. وهنالك حالة جميلة عند أخذ وجه ديمقريطس كصورة ذاتية. مقارنة بصورة رافائيل لبرامانتي في لوحة مدرسة أثينا الجصّية في الفاتيكان، حيث يبدو كإقليدس، وفي صورة مماثلة بالطبشور في اللوفر. تظهره هذه الصور مستدير الوجه، وأصلعَ تماماً.

رُسمت لوحة مدرسة أثينا في حوالي عام 1509، بعد أكثر من عشر سنوات من جصّية البانيغارولا، ولكن التشابه العام بينهما قويّ جداً: يلاحظ المرء في ديمقريطس بشكل خاص بوادر الصلع.

إنْ كان ديمقريطس هو برامانتي، فمن هو هيراقليطس؟ لابد أنّه صديقه وزميله الفيلسوف ليوناردو دافنشي، الذي قد يجعله ولعه بالحركة والانسياب في موازاة مع فلسفة هيراقليطس (" جميع الأشياء في حركة، ليس هنالك من ساكن)، والذي قد تكسبه هالته العامة من الغموض والحكمة كنية هيراقليطس الأخرى، " الفيلسوف الغامض"[[556]](#endnote-520)



صورتين يحتمل أنهما لليوناردو في ميلانو. الفيلسوف هيراقليطس من جصّية من عمل دوناتو بارامانتي(إلى اليسار) ووجه الرجل الفيتروفي.

وهنالك دلائل أخرى على هذا التمييز. الأولى أنّه قد لوحظ أنّ الكتاب الموضوع أمام هيراقليطس على المكتب كان مكتوباً من اليمين إلى اليسار: فالحرف الكبير الباديء للنص من الواضح أنّه على جانب اليد اليمنى من أعلى الصفحة. والثانية أنَّ تصوير الفلاسفة يتوافق بشكل دقيق مع تعليمات ليوناردو نفسه في الأطروحة حول التلوين: " من يذرف الدموع يرفع حاجبه إلى حد الاقتران، ويرسمهما معاً، الشيء الذي يصنع التغضنات بينهما وفوقهما، وتُقلب زاويتا الفم إلى الأسفل، ولكن من يضحك يجعل زاويتي الفم تتجهان إلى الأعلى، ويكون حاجباه مفتوحين ومسترخيين."[[557]](#endnote-521) ومن الملاحظ أيضاً أنّه في اللوحات الميلانية اللاحقة التي تصوّر هيراقليطس وديموقريطس، منسوبة للوماتسو، وكان هيراقليطس في الغالب ليس سوى صورة ليوناردو وفقاً لآخر قالب للحكيم ذي اللحية الطويلة، مشيراً إلى صلة في عقل لوماتسو والتي ربما نشأت تأثراً بجصّية برامانتي.

قم بإزالة الدموع والتغضنات، والعيون الغائرة- سمات الأسى الهيرقليطية- وسوف نرى هنا صورة ذاتية جصّية لليوناردو دافنشي رسمت بريشة واحد من أقرب أصدقائه إليه (أعلاه) فهي تظهره في اواسط أربعينياته، بشعر داكن طويل أجعد، وثوب مقصوص من الفراء، وأصابع أيديه الطويلة تتشابك في أناقة معاً. إنّها واحدة من صورتين اثنتين فقط لليوناردو نجتا من تلك السنوات في ميلانو، والأخرى هي الرجل الفيتروفي التي تعود لعام 1490، والتي تحمل وجهاً يمت بصلة شبه قوية لهيراقليطس.

**حديقة ليوناردو**

أصبح ليوناردو في عام 1497 مالكاً لقطعة من الأرض، فيها أشجار عنب. كانت القطعة خارج بورتا فيرسلينا، بين سكن الرهبان وكنيسة الغريزي ودير سان فيتوري. وفي الحقيقة لم يكن هذا هو العقار الأول الذي يقتنيه ليوناردو- عدا ذلك الرهن الثقيل في فال دا إيلزا الذي ورد في عقد لوحة التبجيل- ولكن كان هذا ملكه دون أي شك، وقد كان في حوزته حتى الوقت الذي كتب فيه وصيته بعد خمسة وعشرين عاماً. وفي تلك الوصية وصفه بالحديقة التي امتلكها خارج أسوار ميلانو. كذلك كان يذكرها، بينما تستطيل الظلال حوله في فرنسا: حديقته.

لقد كانت منحةً من لودوفيكو. ولم ينجُ أيُّ سجل لعملية نقل ملكية الأرض إليه، ولكن التأريخ يظهر في وثيقة لاحقة يتعلق بملكية مجاورة. وفيه – عقد بين محاميي الأسمر وأرملة تدعى إليزابيتا تروفامالا- إشارة إلى كرم ليوناردو الذي منحه إياه الديوان الدوقي قبل أربعة عشرة شهراً، ولقد كان العقد في 2 أكتوبر 1498، عليه فحيازة ليوناردو للكرم تبدأ من أول أغسطس 1497.[[558]](#endnote-522) ويتزامن هذا الوقت مع إنهاء لوحة العشاء الأخير تقريباً.

تبلغ مساحة الأرض حوالي 16 بيرتيكي. والبيرتيكا (القصبة) في الأصل مشتقة من القصبة الإنجليزية المستخدمة في القياس لكنها أكبر منها حجماً. ووفقاً لليوناردو فهي كانت تعادل 1.936 ذراعاً مربعاً. وقيمة الذراع ليست دقيقة- وقد كان الذراع الميلاني أطول قليلاً من الذراع الفلورنسي- ولكن بشكل تقريبي فإنّ الكرم يفوق الهكتار في المساحة، أو ما يقارب ثلاثة أفدنة بالمقاييس الإنجليزية، وهي بذلك حديقة ريفية بمساحة واسعة. ووفقاً لدراسة لوكا بيلترامي الكلاسيكية بعنوان "كرم ليوناردو (1920)"، فأبعادها على التقريب كانت 200 متراً طولاً، × 50 متراً عرضاً (220×55 ياردة)- طويلة وضيقة وهو شيء مألوف في مزارع العنب.[[559]](#endnote-523)

ولقد كانت توصف دائماً بكرم أو حديقة ليوناردو، ولكن لم يكن هنالك بيت على وجه التحديد أو أي بناء مثله فيها. وفي وثيقة من عام 1513 وصفت بعبارة "sedimine uno cum zardino et vinea"، والتي قد يترجمها وكلاء العقارات اليوم " سكناً منفصلاً بحديقة وكرم"[[560]](#endnote-524) وقد كانت في ذلك الوقت تحت إدارة سالاي: لقد كان يستأجر جزءاً منها مقابل 100 ليرة في السنة، بينما يخصص جزءاً من غرفها لأمّه الأرملة. إذن لقد كانت شيئاً أكبر من مجرد كرم أو عريشة نبيذ، بيد أنّها لم تكن بالضرورة كبيرة الحجم. وهنالك حديث حول أعمال بناء في الحديقة في عام 1515، ولكن ليس من الواضح إن كانت تعني بناء منزل جديد أو تجديدات في المنزل الأصلي.

ويدوّن ليوناردو في مذكراته وخرائطه مقاسات الطول والعرض الخاصة بقطعة الأرض الغالية خاصته:

من الجسر إلى وسط البوابة 31 ذراعاً.

ابدأ أول ذراع على اليمين من الجسر.

ومن ذلك الجسر إلى زاوية الطريق، 23.5 ذراعاً.

يغوص في متاهة من الوحدات المحولة- قطع أرض[particelli]، ومربعات[quadretti]، مثلها مثل القصبات والأذرع، ومن ثم إلى القيم والفروق في القيم. فهو يحسب قيمة الأرض ب4 سولدي عن الوحدة المربعة، وهو ما يساوي 371 ليرة للقصبة، فيخلص إلى 1931.25دوكات كقيمة كلية لملكيته.[[561]](#endnote-525) عمليات الجمع المتتابعة هذه- ثمرة فعلية للحساب الباكيولي- وهو ينقل إلينا اهتمام ليوناردو بالأرض كأحد الأصول المادية، التي توفر المال والأمان، شيء لا يستعصى على المرء تفهمه بالنسبة لرجل بلغ الخامسة والأربعين من العمر، بدون أن يكون له مسكن ثابت ولا دخل مستقر. كما يمكننا تقدير حب ليوناردو لها بالذات، لجمالها وهدوءها وخضرتها، وملاذها من الشوارع الضيقة في صيف المدينة.

تقع هذه القطعة جنوب الغرايزي، وراء صف المباني التي تمتد واجهاتها على طول الجانب الجنوبي للدرب الأحمر. وعندما كان بيلترامي يدرس المسألة قبل خمس وعشرين سنة، كان الكرم ما يزال هنا. أما الآن فما زال بإمكانك رؤية وتد أخضر رقيق، بتلك الخضرة المركزة لحدائق المدن، وبإمكانك أيضاً الاحتفاء بهذه النجاة الجزئية بوجبة في مطعم حديقة خضروات ليوناردو، في موضع كان يمثل الطرف الشرقي لحديقة الكروم. هذا الجزء من المدينة أصبح منطقة سكنية للنخبة البرجوازية الميلانية. العمارات السكنية الشامخة ذات الشرفات الكلاسيكية العصرية، وجو تسود فيه روح الوحدة.

يقع مشفى سان جوزيف، ودير سان فيتوري القديم بصوامعه الأنيقة على طراز عصر النهضة. ومن هناك يمكنك أن تنزل باتجاه كنيسة الغريزي، عبر جادة زينالي، حيث ترى طيف كرم على يمينك. يربط هذا الطريق بين الغريزي سان فيتوري، والذي بني أو تمت توسعته في 1498. وقد اختصت بعض الخرائط في مفكرات ليوناردو بهذا المشروع تحديداً.[[562]](#endnote-526) ربما زادت هذه التحسينات على الطريق من قيمة ملكيته: محفّز على الاستثمار.

لقد كانت المنطقة خارج بوابة فيرسيلينا مخضّرة ومحببة، وكانت تزدهر فيها أعمال التنمية في السنوات الأخيرة، خاصة المنازل والحدائق لأصحاب الوظائف الدوقية. وقد كان غلياتسو سانسيفيرينو من بين قاطنيها، وهو صديق لليوناردو وباكيولي، ويحتمل أنّه الراعي لأكاديميتهما. وقد حظت إسطبلاته بالشهرة- وبعض دراسات ليوناردو للاسطبلات والتي تعود إلى أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر، ربما نفذت ضمن مشروع لتجديدها.[[563]](#endnote-527) ووفقاً لمؤرخ القرن السادس عشر آرلونوز دي بيلو غاليكو: " كانت هذه الإسطبلات جميلة ومتقنة الديكور، إلى حد أنّك سوف تصدق أنّ خيول مارس وأبولو معاً كانت تعيش هناك." وربما يشير إليها فازاري عند الكتابة حول بعض جداريات برامانتينو، " خارج بوابة فيرسيلينا، وبالقرب من القلعة، قام بتزيين أحد الإسطبلات، وقد أصبحت اليوم أطلالاً بالية. لقد رسم بعض الأحصنة وهي تُدرَّب، وكان واحد منها ينبض بالحياة جداً، إلى حد أنّ حصاناً آخر ظنّه حقيقياً، وقام برفسه عدة مرات."[[564]](#endnote-528)

ومن العائلات البارزة الأخرى التي منحها الأسمر ملكية هنا؛ هي عائلة أتيلاني. وقد كان طريق فيرسيلي[الدرب الأحمر الآن] يمر من أمام منزلهم، والحديقة التي وراءه تلاصق كرم ليوناردو فتحدّه من الشمال. وقد زيّن المنزل لاحقاً بلوحات جصية على السقف من أعمال بيرناردينو لويني، تزخر (مثلها مثل غيرها من أعمال لويني) بالرموز الليوناردية، التي تنتمي إلى بدايات القرن السادس عشر، عندما كان منزل آل اتيلاني مركزاً لواحدة من أكثر المجتمعات المثقفة تميزاً في ميلانو.[[565]](#endnote-529)

وتشير إحدى ملاحظات ليوناردو إلى بعض الجيران في هذه الضاحية الراقية: " فانجيلستا" و" السيد ماريولو".[[566]](#endnote-530) وإنّه لمن المشجع على الظن أنَّ الأسم الأول يشير إلى زميله المتوفي إيفانجلستا دي بيرديس، ولكنْ لا يبدو أنّه هو. " السيد ماريولو" هو ماريولو دي غيسكاردي، أديب ميلانيّ رائد، **وربما تضمنت سلسلة الخرائط المعمارية التي اشتملت عليها مخطوطة اتلانتكس على مواصفات بخد العميل نفسه- منها تلك التي تشير إلى عمل ليوناردو على قصر غيسكاردي المعنيّ بالعبارة:"حديث البناء ولم يكتمل بعد**" في ذات المخطوط وبتأريخ 1499:

نريد ردهة طولها 25 ذراعاً، وحجرة حارس لنفسي، وغرفة ملحق بها غرفتان لزوجتي ووصيفاتها، وفناء صغير.

بند، اسطبل مزدوج لستة عشر حصاناً بغرفة للتجهيد.

بند، مطبخ ملحق به مخزن لحفظ اللحوم

بند، غرفة معيشة بطول 20 ذراعاً من أجل الموظفين.

بند، غرفة واحدة.

بند، مستشارية [مثل المكتب].

وقد كانت ملاحظات ليوناردو نفسه تكشف عن متطلبات العملاء الأغنياء والمحجاجين، وكذلك عن حساسيته المفرطة.

حجرة الخدم الكبيرة يجب أن تكون بعيدة عن المطبخ، وبالتالي لا يسمع صاحب البيت لغطهم. وليصبح المطبخ مكاناً أكثر مواءمة لغسل الأواني القصديرية، والتي قد لا ترى وهي تُنّقَّل من مكان إلى آخر داخل المنزل.

مخزن اللحوم، ومخزن الخشب، والمطبخ، وخنّ الدجاج، وقاعة الخدم؛ يجب أن تكون متجاورة فذلك أدعى للراحة. والحديقة والاسطبل وأكوام السماد؛ يجب أن تكون قريبة من بعضها البعض.

يجب أن تكون لسيدة المنزل غرفة وقاعة منفصلتين عن قاعة الخدم...[ملحقٌ بها] غرفتيان صغيرتان مجاورتيان بجانب غرفتها، لتكون إحداها للخادمات، والأخرى للمرضعات، وعدد من الغرف الصغيرة لأدواتهنّ.

يمكن أن يُقدم الطعام من المطبخ عبر نافذة واسعة ومنخفضة الارتفاع، أو على طاولات بدواليب.

يجب أن تكون نوافذ المطبخ أمام مخزن المؤن حتى يتسنى تناول خشب الوقود عبرها.

أود أن يكون إغلاق المنزل بكامله من خلال باب واحد.[[567]](#endnote-531)

وهذه التفصيلة الأخيرة تذكرنا بتصميم لمنزل في مخطوطة باريس ب، ضمن مباني "المدينة النموذجية"، في الملاحظة القائلة: اغلقْ باب الخروج المعلّم بالحرف m، وبذلك ستكون قد أغلقت المنزل بكامله."[[568]](#endnote-532) وهذا الشيء عمليٌّ من الدرجة الأولى ولكنه أيضاً يشير إلى ميول ليوناردو القوية للسرية والخصوصية- الاستغلاق المحكم في العالم الداخلي.

وقد كان ليوناردو داخل حديقته هو الرجل الوحيد. فهو يقيس حدودها، ويتفحص كرومها، ويجلس تحت أشجارها الظليلة ويخطط لإصلاحات سوف لن يجد الوقت ليقوم بها. إنّه يصنع الخزف. وفي القلعة، كما لو كان يحتفي بمزاجه الرعوي هذا، فهو أيضاً يصنع حديقة من نوعٍ ما- كوخ قاعة المجلس الريفي الخيالي الرائع.

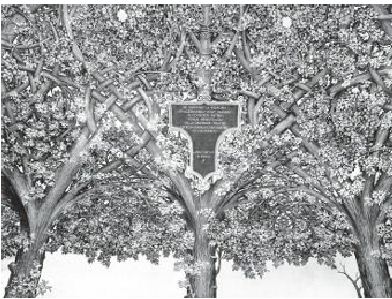
وفي مزاج حسنه بعد وفاة زوجته أثناء المخاض في يناير 1497، بدأ لودوفيكو في إعادة الجناح الشمالي من القلعة ليكون منتجعاً خاصاً. كانت قاعة المجلس في الطابق الأرضي من البرج الشمالي، وقاعة الألواح، سميت كذلك لأنّها كانت تحتوي على ألواح خشبية بها صور أعيان عائلة سفورزا على طول الجدار. وتؤدي هذه القاعة إلى غرفتين أصغر حجماً حملتا اسم "الحجيرتين السوداوين"، اللتين تضفيان المزيد من الجاذبية للمكان، ولكن الآن تمتد الصالة المتداعية الآن عبر خندق القلعة.

كان ليوناردو يعمل هنا في 1498، كما ورد إلينا من التقارير التي أرسلها غوالتيرو باسكابي أمين خزينة الدوق- السيد غوالتيري الذي يظهر حاملاً رداء الأسمر في رسم رمزي من عمل ليوناردو.

20 أبريل 1498- تم تنفيذ الحجيرة السوداء وفق توجيهاتكم ... وهنالك اتفاق بين السيد امبروزو [ المعروف أيضاً بمهندس الدوق امبروجيو فيراري] والمعلم ليوناردو، حتى يكون كل شيء على ما يرام، ولا يتم إهدار أي وقت قبل إكمالها.

21 أبريل 1498- سيتم إخلاء قاعة المجلس الكبرى يوم الاثنين. يعد المعلم ليوناردو بإنهاء جميع الأعمال بحلول نهاية سبتمبر.[[569]](#endnote-533)

إذن فليوناردو كان يضع لمساته الأخيرة على الحجيرة السوداء في أبريل 1428، وكانت قاعة المجلس تعدُّ له ليبدأ العمل عليها فوراً. لقد تعهد "بإكمال جميع الأعمال" بحلول نهاية سبتمبر: أي خلال خمسة أشهر.



جزء من جصّية قاعة المجلس

سقف قاعة المجلس المجصّص هو كل ما تبقى لنا مما نفذه ليوناردو كمصمم ديكور داخلي لآل سفورزا. لم ينج من عمله في قصر فيجيفانو الصيفي في 1494، أو في مخادع بياتريس سفورزا- غرف تغيير الملابس- في 1496، أو في "الحجيرة السوداء" التي كان يقوم على تلوينها قبيل شروعه في العمل على قاعة المجلس. لقد ابتدع ليوناردو في هذه الغرفة الواسعة الكئيبة رغم نوافذها الطويلة فانتازيا مذهلة، وسحر أخضر.

أثار كثيفة لفروع متشابكة تغطي الجدران والسقف، فتوحي بعريشة ريفية داخلية مورقة، وحبل ذهبي من الأوراق اللامعة له تعرجات واستدارات وعُقَد. وبدون شك كان جي. بي. لوماتسو يصف هذه الغرفة عندما يقول: " يجد المرء في الأشجار اختراعاً جميلاً لليوناردو، جاعلاً الأغصان كلها تنتظم في أنماط عقدية عجيبة، وهو أسلوب استخدمه بارامانتي أيضاً، الذي نسجها كلها معاً- تعليق يربط بين قاعة المجلس والنقوش العقدية المعقدة في "شعار" الأكاديمية، والذي أُنشِئت أصوله حوالي الوقت ذاته.

يتكون النقش من ثمان عشرة شجرة، تبدأ جذوعها من مستوى الأرض. بعضها يتشّعب أفقياً، وزوجين ينحنيان إلى الداخل ليشكلا قوساً مورقاً فوق نافذتي الغرفة، وثمان من الجذوع تتدلى إلى السقف المحدّب، فتتقارب على الكوة المركزية المعقودة بالذهب حاملةً ذراعي لودوفيكو وبياتريس المتماسكتين. وترمز الأشجار القوية إلى القوة والنمو الأسري لعائلة سفورزا(الشجرة ذات الجذور تبدو كشعار لسفورزا في اثنين من الحلى الدائرية في فيجيفانو)، بينما الخيط الذهبي الممتد بين الفروع ربما ينتمي إلى حلم نصر ديست، وربما إلى نقوش الأكمام الذهبية للسيدة ذات عقد اللؤلؤ، والذي ربما كان لوحة شخصية لبياتريس بريشة امبروجيو دي بيرديس.[[570]](#endnote-534)



الكرم: جزئية من خارطة ميلانو لهفناجل: تظهر فيها بوابة فيرسيلينا القديمة (البناء على شكل الزاوية القائمة إلى اليمين) وسانتا ماريا ديل غرازي (الأعلى). والطريق القطري في المركز هو جادة زينالي اليوم، يقع الكرم داخل المنطقة المسوّرة يمين الصورة.

لقد تم اكتشاف الجدارية المبهرة في عام 1893، عندما تمت إزالة الطبقة الثقيلة من البياض التي كانت تغطي الغرفة بكاملها آنذاك من واحد من الجدران. (ولا يُعرف من قام بتبييضها في الأساس، والسبب الذي دفعه لذلك.) وبتوجيه من لوكا بيلترامي (الذي كان حينها مشرفاً أعلى على الأشغال في القلعة) تم ترميم الديكور، وأُعيد فتح القاعة للجمهور في 1902. وقوبل الترميم بالشجب مذّاك- " وفي بعض الأحوال كان عملاً تخريبياً، بسبب ما كان يبدو مغالاة في الزيادات والإضافات.[[571]](#endnote-535) وقد أُزيل ما كان واضحاً من إضافات في ترميم لاحق (في 1954)، ولكن العلاقة بين ما نرى اليوم وما وضعه ليوناردو هناك تظل عصية على الإدراك.

والمنطقة التي أفلتت من مغالاة المرمم هي رقعة من الجدار الشمالي الشرقي، بجابن النافذة التي تفتح على الحجيرة السوداء من الخلف. وهو قسم ذو طبقة طلاء تحتية أحادية اللون، ويبدو أنّه غير مكتمل. يعتقد بيلترامي أنّه إضافة لاحقة، وأنّه قد غطي بلوح خشبي، ولكنه الآن يعتبر من عمل أحد المساعدين منفذاً فكرة تلقاها مباشرة من المعلم. وتظهر فيها جذور شجرة عملاقة ملفوفة بشكل قوي حول طبقة حجرية، والتي يبدو أنّها الأساس لمبنى قديم محطم. ويستحضر المرء هنا اسطورة ليوناردو حول الجوزة التي تحشر نفسها في شقوق الحائط ثم تنبت، " وبينما تنمو الجذور الملتوية لتصبح أكثر سمكاً فهي تبدأ في شق الجدران، وتجبر الحجارة العتيقة على مبارحة أماكنها. ثم الحائط نفسه، بعد فوات الأوان ودون جدوى، ينوح على من تسبب في دماره."[[572]](#endnote-536)

إن كان المقصود من هذا هو الإشارة إلى أن قوة سفورزا الراسخة، فسرعان ما تمنحها الأحداث معنىً آخراً. لقد كان الاحتفاء بالأسرة الحاكمة بهياً في الأوراق التي غطت قاعة المجلس، والتي كانت على وشك أن تنهار وتسقط، وتتداعى معها أقدار الكثيرين بما فيهم ليوناردو. لقد كانت هنالك فقرة سعيدة- اكتملت لوحة العشاء الأخير، وكان مشهوداً لها، وزملاء الأكاديمية، ومتع حديقته المطمئنة. يبدو أنّ ملامح ذلك الفيلسوف المغموم في جدارية برامانتي قد عرفت بعض السرور. ولكن الآن ثبت أن هذه الهدنة لم تكن بالطويلة، إذ أنّ مدينة ميلانو تلقت في مطلع عام 1499 أنباء بحشد الفرنسيين لقوات غازية بقيادة ملكهم الجديد لويس السابع عشر- دوق أورليانز السابق، والذي ضحك لودوفيكو قبل خمس سنوات خلت على ادعاءه الحق في دوقية ميلانو.

**"بِعْ ما لا يمكنك حمله..."**

بينما تحتشد القوات الفرنسية على حدود إيطاليا، بدأ ليوناردو تصفية شؤونه. ففي الأول من أبريل 1499 قام بسداد بعض الأموال:

سالاي 20 ليرة

من أجل فازو 2 ليرة

بارتولوميو 4 ليرات

أريجو 15 ليرة[[573]](#endnote-537)

من بين هؤلاء؛ كان فازو على الأرجح هو فازو كاردانو، والد عالم الرياضيات غيرولامو كاردانو: وربما بدا هنا كما لو أنّه دائن. أما الآخرون فهم المساعدون: سالاي، في التاسعة عشرة آنذاك، وبارتولوميو، الذي ربما كان بارامانتينو، وأريجو، اسم جديد، ربما كان ألمانياً مثل جوليو. ("أريجو" هو هاري في الأصل، من هينريتش، ويستحضر المرء هنا جِدَ ليوناردو الألماني، أريجو دي جيوفاني تيديسكو.) ويبدو الاسم مرة أخرى على إحدى قوائم ليوناردو التي تعود للفترة من 1506-1508.

وعلى الورقة ذاتها، يجمع ليوناردو الأموال في صندوق نقوده، بمختلف العملات- دوكات، فلورين، غروسوني، إلخ. ويصل مجموع المبلغ إلى 1280 ليرة. ثم يقوم بلفِّ المال في حزم ورقية، بعضها أبيض وبعضها أزرق. ويوزعها في نواحي المرسم- واحدة بالقرب من صندوق يحتفظ فيه بالمسامير، والأخريات في كلٍ من طرفي "رفَ طويل"، بينما يضع في خزانة النقود لديه، بضعَ "حفنات من الامبروزيني"، وهي عملات معدنية ميلانية صغيرة، ملفوفة في قطعة من القماش. وهذه لقطة حية: المعلم يرتّب رحلة بحث عن المنزل، فوضعه للحزم الملونة لا يختلف كثيراً عن ذلك الأمر. فهو يتخيل اللصوص والسارقين- سوف يصلون إلى هنا في القريب. وسوف يجدون خزينة المال، وبالطبع، لن يجدوا الحزم المخبأة بشكل عبثي بين الأثاثات. إنها خطة ماكرة، بيد أنّها لا تخلو من توتر "المثابرة" الفرويدي، تمويه الضغط النفسي أو تشتيته من خلال الأفعال المتكررة الصاخبة.

دخل الفرنسيون إيطاليا في مايو، وبحلول أواخر يوليو، كانوا قد استولوا على آستي، ووصلوا إلى قلعة آراتسو، ما يعني الطرف الأقصى للدوقية. ثم كانت مفاجأة انشقاق جيانفرانسسكو سانسيفيرينو، أخ غلياتسو، والذي كان ليوناردو يؤدي في منزله تمثيلية جوبيتر وداناي. وهنالك مذكرة ربما تعود إلى هذا الوقت من التوتر العسكري: " رأيت قذيفة مدفع تزن 700 رطلٍ في حديقة دوق ميلانو، من ارتفاع ذراع واحد. وقد قفزت 28 مرة، كان طول كل قفزة يتناسب مع طول السابقة، بينما الارتفاع يتناسب مع القفزة التالية."[[574]](#endnote-538)

" في أول يوم من شهر أغسطس عام 1499"- يكتب ليوناردو بهدوء على ورقة في مخطوطة أتلانتكس- "كتبت هنا عن الحركة والوزن." وقد كانت هذه الصفحة في الحقيقة ملأى بالملاحظات حول هذا الموضوع: دراسات ترتبط بالدراسات الميكانيكية لمخطوطة مدريد الأولى، والطبيعة ("علم الأوزان") في مدوّنات فورستر. وعلى الورقة ذاتها نجد بعض الرسوم التمهيدية وملاحظات حول "بيت حمام الدوقة"، وفي إحدى المدونات المعاصرة، تحت عنوان "بيت الحمام" يكتب: " لتسخين المياه من أجل موقد الدوقة أضف ثلاثة أجزاء من الماء الساخن إلى أربعة أجزاء من الماء البارد.[[575]](#endnote-539)

لابدّ أنّ الدوقة هي إيزابيلا الآراغونية، أرملة جيان غلياتسو. لقد كانت تسكن في الجوار، إذ تقيم في جزء آخر من المحكمة القديمة، مع ابنها المريض، فرانسسكو "الدوق الصغير". ربما كان لمساعدة ليوناردو في مسألة تزويدها بالماء الساخن، جانبٌ نفعي. فلم تكن تحظى بصداقة الأسمر الذي أبقاها حبيسة في مقر إقامتها، وهو أيضاً محل اتهامها بدسِّ السم لزوجها. وسوف يكون ابنها من أول "المحررين" بعد الاحتلال الفرنسي. إذن فقد كان ليوناردو قريباً من شخص تطلَّع إلى وصول الغزاة.

استمر تقدم الفرنسيين. سقطت فالنزا في 19 أغسطس، ثم الاسكندرية. وفي 30 أغسطس عمت الفوضى مدينة ميلانو، بعد انتفاضة أثارها فصيل مناهض لآل سفورزا، بقيادة جيانجياكومو تريفولزو. وقُتل أنطونيو لاندرياني أمين خزينة الدوق. وفي 2 سبتمبر، هرب لودوفيكو سفورزا من ميلانو بدون حاجة لمُنجِّم ليقرأ له طالعه. اتجه ناحية الشمال، قاصداً إنسبروك، حيث كان يأمل في الحصول على دعم الإمبراطور ماكسيميليان. كان حارس القلعة بيرناردينو دا كورتي قد سلّم موقعه، وفي 6 سبتمبر وبدون أية مقاومة تذكر، سقطت ميلانو في يد الفرنسيين. وكتب المؤرخ كوريو في اليوم التالي:

تجمهر الغزاة في بيت امبروجيو كيرزو، وحطموه تماماً، حتى أنّه لم يعد بالإمكان إيجاد أي شيء ذي قيمة هناك، وفعلوا نفس الشيء بحديقة بيرغونزيو بوتا، مدير دفعيات الدوق، وقصر واسطبلات غلياتسو سانسيفيرينو، ومنزل ماريولو، حاجب لودوفيكو، والذي كان حديث البناء، ولم يكتمل بعد.[[576]](#endnote-540)

عرف ليوناردو جميع هؤلاء الرجال كما عرف عائلاتهم. لقد عرف بيوتهم، وربما كان هو مصمم عمارة بيت ماريولو، الذي يقع مباشرة وراء حديقة أعنابه. لقد عرف كلَّ واحد من الخيول المذعورة في سطبلات غلياستو.

وفي 6 اكتوبر دخل لويس الثاني عشر المدينة فاتحاً ظافراً. ولبث فيها حوالي 6 أسابيع- أسابيع الاحتلال التي كان يحدق فيها شبح الخطر، خاصة بمن كانوا ذوي علاقة بالأسمر. هل تعامل ليوناردو مع الفرنسيين؟ هل ساوم؟ في أغلب الأحوال فعل.

وهنالك مسألة "مذكرة ليجيني" الغامضة، ورقة في مخطوطة اتلانتكس يكتب فيها:" اعثر على إنجيل واخبره أنك سوف تنتظره في أمور وسوف تذهب إليه في يلوبان."[[577]](#endnote-541) الاسم المشفّر الأول- حتى الآن من خلال كتابته عكسياً- هو "ليجيني"، والذي هو لوي دي لوكسمبورغ القائد العسكري الفرنسي، كومتي دي ليجيني. وإنّه لمن الجائز أنّ ليوناردو قابله في 1494، عندما اصطحب ليجيني ابن عمه تشارلز الثامن في تلك الغارة الفرنسية لأولى الأكثر دبلوماسية، إلى ميلانو. ويريد ليوناردو الآن الحديث إليه، وفي الحقيقة اصطحابه في بعض المصالح المقترحة إلى نابولي ("إيلوبان"). وفي الورقة ذاتها يصمم على " الحصول على طريقة التلوين الجاف، وطريقته لصنع أوراق ملونة". جان دي باريس كان هو الرسام الفرنسي البارز جان بارييل، الذي رافق البعثة.

وفي مكان آخر من المخطوطة نجد "ذكرى للمعلم ليوناردو"، ومن جانب آخر، الشيء الذي كان يحثّه على " الإسراع في كتابة تقرير عن الأحوال في فلورنسا، بشكل خاصٍ هو الاسلوب والشكل الذي اتبعه الأب الموقر الراهب جيرونيمو [سفانارولا] في تنظيم دولةفلورنسا."[[578]](#endnote-542) وطلب المعلومات السياسية ربما يحمل إشارة إلى ذلك التقارب مع الفرنسيين.

عقب ذلك بسنتين كان ليوناردو يرسم السيدة ذات المغزل في فلورنسا لحساب فلوريموند روبرتيه المقرّب من ملك فرنسا، وكان يرفض التكليفات الأخرى نسبة لما لديه من "التزامات"- لم يحددها- تجاه الملك نفسه. فإنْ كان هذا يعكس لنا الاتصال الشخصي مع الملك لويس ومع روبرتيه، فإنَّ تلك الاتصالات قد نشأت في ميلانو في 1499. وربما كان أيضاً قد قابل سيزار بورغيا صاحب الشخصية القوية، " إل فالينتينو"، وهو آنذاك آمراً لفرقة من الخيالة الفرنسية، وسيصبح فيما بعد مخدمه في مسرح الحرب.

ظل ليوناردو في ميلانو حتى ديسمبر. والورقة التي تحتوي على مذكرة ليجيني اشتملت أيضاً على قائمة من الأشياء المراد تنفيذها بينما كان يعدّ العدة للرحيل:

الإيعاز بصنع صندوقين

ألحفة موليتيير، أو افضل، استخدم الملاءات، هنالك ثلاث منها، وسوف تترك واحدة في فينشي.

خذ بوتقة النحاس من كنيسة الغرازي.

احضر مسرح فيرونا من جيوفاني لومباردو

اشتر مفارش للطاولات ومناشف، وقبعات، وأحذية وأربعة أزواج من الخراطيم، وسترات من الشامواه، وقماشاً لخياطة المزيد منها.

مخرطة اليخاندرو

بِعْ ما لا يمكنك حمله.

في 14 ديسمبر قام بتحويل ما جملته 600 فلورين إلى حساب في فلورنسا لدى مستشفى القديسة مريم الجديدة. كان صيارفته الميلانيون هم عائلة دينو: وتم تحويل المال من خلال صكي صرف بمبلغ 300 فلورين لكلٍ، وسوف يستغرق وصول المال وإيداعه في فلورنسا بأمان ما لا يقل عن بضعة أسابيع.[[579]](#endnote-543)

كان تعجله الرحيل على الأرجح بسبب إشاعات بعودة الأسمر الوشيكة إلى ميلانو. وكان القادة الفرنسيون قد رحلوا إلى فرنسا في شيء من الرضا، بينما تحول الجيش بقيادة ستيوارت دابيجني وبورغيا إلى فيرارا- وكانت فصائل المخلصين تصوّت لعودة الدوق، تدعمها المليشيات السويسرية والتعزيزات الإمبريالية من جهة ماكسيميليان.

وقد كانت مناسبة عودة الأسمر قصيرة وباهتة، ولكن ليوناردو لم ينتظرها. لقد كان هو الشخص الذي ظل أثناء الاحتلال الفرنسي، والشخص الذي يجوز القول بأنّه " تعاون" مع المحتلّين. فهو لا يتوقع الكثير من التعاطف من الأسمر العائد. عليه فقد كان لاجئاً من الظروف السيئة بقدر ما كان هارباً من راعيه الأسبق، فغادر ليوناردو ميلانو في أواخر عام 1499. كان نقل مدخراته في 14 ديسمبر على الأرجح هو آخر إجراء قام به في ميلانو: آخر حساب، بما يقارب 18 سنة بعد وصوله الطموح وهو يحمل حزمة رسوماته، وقيثارته المصنوعة بشكل فريد، وحاشيته من الخدم الفلورنسيين اليافعين. إنّه ليوناردو آخر الذي يرحل الآن: في السابعة والأربعين، بسترته المصنوعة من قماش الشامواه والمزررة لتبقيه دافئاً في برد الشتاء، متخلياً عن انجازات غير معروفة في حقبة آل سفورزا ليدلف إلى مستقبل أكثر غموضاً.

**الجزء السادس**

**على الطريق 1500-1506**

من الحركة تأتي كل حياة

مخطوطة باريس، هـ، صفحة 141

**مانتوفا و البندقية**

كان أول ملجأ لليوناردو هو مدينة مانتوفا، وبلاط الماركيزة الشابة، إيزابيلا دا إيست، والتي قد التقاها دون شك قبل ذلك في مدينة ميلانو، لقد كانت هناك في عام1491، في حفل زواج أختها بياتريس من لودوفيكو، ومرة أخرى في أوائل عام 1495 عندما وصلت الأنباء بظفر الفرنسيين بنابولي- وهي مسألة كانت تهمها بشكل خاص لأنَّ زوجها فرانسسكو غونزاغا كان بين من حاربوا الفرنسيين. لقد عرفت الصورة الشخصية لسيسيليا غاليراني التي رسمها لها ليوناردو، والتي أرسلتها لها حتى تقارنها برسم آخر بريشة المعلم القادم من مدينة البندقية جيوفاني بيليني، ولقد عرفت أيضاً راعي ليوناردو؛ الموسيقيّ اتالانتي ميغليوروتي، عندما استدعيت إلى مانتوفا في 1490 لأداء دور البطولة في المسرحية الموسيقية أورفيوس لبولزيانو. باختصار كانت تربطها بليوناردو معرفة، أما ما إذا كانت هنالك علاقة شخصية بينهما فهذه مسألة أخرى.

لقد كانت إيزابيلا دا إيست ثرية جداً، وتتمتع بإرادة قوية، وقد تلقت تربية صارمة. بيد أنّها لم تتجاوز بعد اواسط العشرينيات من العمر، لكنها حكمت بلاطها مثل حاكمة مستبدة في إيوان فارسي. لقد كانت عائلة دا إيست التي قدمت أصولها من فيرارا واحدة من أقدم وأشهر العائلات في إيطاليا، وقد ضمت إقطاعيتها مدينة مودينا، وأنكونا، وريجو. (وهنالك فرع ألماني أيضاً، ظهر في القرن الحادي عشر، ومنه انحدرت عائلات آل إيست-غيلف من برونزويك وهانوفر، ثم العائلة المالكة البريطانية). وقد كانت إيزابيلا في السادسة عشرة من عمرها؛ عندما تزوجت من ماركيز مانتوفا، فرانسسكوا غونزاغا الثاني، في يناير 1491 في حركة ديبلوماسية ثلاثية، تمثلت بقية فصولها في زواج أختها من لودوفيكو وأخيها من ابنة آخ لودوفيكو آنا.

وقد كانت هنالك درجة شديدة من العداء بين آل غونزاغا وآل فيسكونتي الميلانيين، ولكنها انتهت من خلال الزيجات المعتبرة من كريمات آل سفورزا وآل غونزاغا، وأصبح الأعداء بفضلها حلفاء لبعضهما البعض ولفيرارا أيضاً.

وصلت إيزابيلا لمانتوفا في كامل أبهتها، في موكب مائي فخم عبر نهر البو لتدخل إلى قلعة المدينة الأنيقة الصغيرة محمولة مثل الظافرين، وقد حُملت مقتنياتها في ثلاثين حُقَّاً ملوناً من المستخدم آنذاك لحمل أغراض العروس. وسرعان ما أصبحت أيقونة لعصر الاستهلاك المفرط، تهوى جمع الأغراض النفيسة والجميلة في تعطش وفي بعض الأحيان تفتقر إلى الضمير في ذلك. ولقد كانت تتحدث بفظاظة عن ثروة أختها- كان آل سفورزا أكثر ثراء من آل غونزاغا، ولكن بياتريس لم تكن ممن يكنزون ويجمعون. فقالت إيزابيلا (كان على الله أن يعطينا أكثر لأننا أكثر استهلاكاً..). فكوّنت مجموعة آل غونزاغا للجواهر والأحجار الكريمة والنقوش والأصول المنقولة الصغيرة التي كان يشيع جمعها- ولكن أظهرت خطاباتها في أواخر تسعينيات القرن الخامس توسعاً في الاهتمامات. فقد جاء في خطابها لوكيلها في روما في 1499 العبارات: "أنت تعرف كم نحن متعطشون للتحف"، و" نحن الآن معنيون بامتلاك بعض المجسّمات وتماثيل الرؤوس البرونزية والرخامية."[[580]](#endnote-544) كانت هذه التحف والمجسمات للغرف التي خصصتها للعرض في قلعة غونزاغا- معرضها الشهير والغرفة المصاحبة له، المغارة.

وقد بدأت في طلب أعمال الرسم- وقد كان اهتمامها ببليني وليوناردو، كما افصحت في خطابها إلى سيسيليا غاليراني كان في ذاك السياق. وأخيراً تم تزيين المرسم بتسعة من اللوحات الكبيرة: رموز معقدة حددتها إيزابيلا نفسها. كان اثنان منها من قبل فنان البلاط المانتوفي العائد من الحرب اندريه مانتينا، واثنتان بريشة لورينزو كوستا من فيرارا، وواحدة من أعمال زميل الإسطبل القديم بيروجينو، ولكن لم تكن أيّا منها بريشة ليوناردو رغم اجتهادها في الأمر.

كانت إيزابيلا على درجة عالية من الذكاء والفطنة. وكانت راعية لشعراء وموسيقيين، كما كانت هي نفسها عازفة عود لا تعوزها البراعة، وقد تميزت سهراتها بذلك الضرب من الأغاني العاطفية الخفيفة المعروف بالفروتولا[Frottola]. ولكنها كانت هاوية جمع نفائس فوق كل شيء، وشغفها في ذلك يكاد يكون هوساً. وكان ضمن مقتنياتها عندما توفيت عام 1539ما لا يقلعن 1241؛ قطعةٌ من العملات والميداليات، 72 من القوارير والآنية والأكواب، كان 55 منها مصنوعاً من الحجارة شبه الكريمة (العقيق، واليشب، وما إلى ذلك)، ونحو 70 تمثالاً ومجسماً مصغراً من البرونز والرخام والأحجار شبه الكريمة، و13 من التماثيل النصفية، والساعات، والصناديق المطعمة، وقطع من المرجان، وأسطرلاب، وقرن "وحيد القرن"، وسِنُّ سمكة "طولها ثلاثة أشبار".[[581]](#endnote-545)

واللوحة النصفية التي رسمها ليوناردو لإيزابيلا، موجودة الآن في متحف اللوفر، وقد انتهى العمل فيها بالتحديد في شتاء 1499-1500، عندما نزل في ضيافتها في مانتوفا. ربما يعتبرها المرء ثمناً للقمته. وهي لوحة مكتملة بالطبشور الأسود، والأحمر والباستيل الأصفر. ويبدو أنّها قد قُصَّت من أسفلها: والعمل المقلّد لها من قبل مجهول ويعود إلى القرن السادس عشر(كنيسة المسيح، أكسفورد)، والذي كان قريباً إلى حدٍ كبير من الأصل في كل تفاصيله الأخرى، تظهر فيه وهي تضع يديها على الشرفة، وتشير سبابة يدها اليمنى إلى كتاب موضوع هو الآخر على السطح العلوي للدرابزين. تنسيق الرسم الضخم يدل على أنّه كان رسماً تحضيرياً على الكارتون، وكذلك التثقيب حول خطوط الصورة، بهدف نقلها إلى اللوح.

ولم يسلمها ليوناردو لوحةً مكتملة عن هذا العمل المفقود، بيد أنّ هنالك ما يدلّ على أنّه شرع في تنفيذ إحدى الرسومات، وسنورد مزيداً من التفاصيل حول هذا الأمر لاحقاً.



إيزابيلا دا إيست بريشة ليوناردو، 1500

وتمثل اللوحة تبايناً رقيقاً بين عذوبة المثال والنفور المتعمد في التشكيل الجانبي؛ فنرى سيدة ارستقراطية شابة مفعمة بالرضا لمعرفة أنّ أمنياتها سوف تتحقق على يد رسّامي الصور الشخصية هؤلاء، على سبيل المثال- الذين تلقوا أجراً على ذلك. في وجهها شيء من الدعة و"الدلال": فربما سُلمت للمربيات، وربما كانت تضرب الأرض بأقدامها عند الغيظ، أو تضحك عندما ترضى. كانت إيزابيلا أميرة نزوات كما عرفنا من مصادر أخرى. فعندما توفيت كلبتها الأليفة أورا في 1512 استكتبت الأدباء في الثناء عليها-وكان لها ما أرادت- بكلا اللغتين اللاتينية والإيطالية.

وفي شيء من النزق ذكر ميكافيللي، المبعوث الفلورنسي في مانتوفا، أنّها استيقظت متأخرة ولم تستقبل أيَّ زوار رسميين قبل أن ينتصف النهار. يظهرها الرسم الجانبي الكامل في مزاج نبيل وسلطوي- الأسلوب المميز لجامعي القطع النقدية والميداليات. يظهر الرسم الشخصي كيف كان ليوناردو يراها فعلاً، ويحتوي أيضاً على تورية ضمنية للتملق النفعي للفنان الذي يحتاج إلى الحماية في تلك الأيام الصعبة.

لم يطُلْ بليوناردو المقام في مانتوفا. فقد استأنف رحلته إلى البندقية، على الأرجح في شهر فبراير من عام 1500. وقد وصل بالتأكيد بحلول منتصف مارس، عندما زاره لورينزو غوزناغو. وهو موسيقي وصانع آلات موسيقية من فيرارا كان يقيم في البندقية آنذاك. وقد سبق لغوزناغو زيارة بلاط سفورزا في ميلانو، وعلى ذلك فربما كان يعرف ليوناردو بصفة شخصية. في 13 مارس كتب خطاباً إلى إيزابيلا ضمنّه العبارات التالية: وهنا في البندقية أيضاً، ليوناردو دا فنشي الذي أراني صورة شخصية لسيادتكم، والتي بدت في غاية الشبه بكم، كما أنّها قد رُسمت بطريقة جميلة فوق ذلك. وليس بالإمكان رسمها بصورة أفضل من هذه". يتصور المرء من وراء ستار التفاصيل اللطيفة؛ ليوناردو في مقر إقامته بمدينة البندقية، وبجانبه على الحامل رسمٌ لإيزابيلا دا إيست. يصفها غوزناغو بانّها صورة، والتي هي بالتأكيد تعني لوحة أكثر منها مجرد رسم. (Ritratto قد تعني أيضاً نسخة، وبذلك المعنى قد تكون رسماً، ولكن ليس من المرجح أن يكون هذا هو المقصود بالكلمة هنا). ربما لم تكتمل هذه اللوحة ولكنها من الموضوعية بما يكفي للثناء عليها باعتبارها أقرب للحياة و"مرسومة بجمال".[[582]](#endnote-546)

وللوحة إيزابيلا دا إيست المفقودة أهمية خاصة لأنّها ربما كانت تحتوي على أول نسخة ملونة من كفي الموناليزا. ولا يظهر سوى جزء فقط من اليدين المتشابكتين في رسم اللوفر، ولكنهما قابلتان لإعادة الرسم من نسخة كنيسة المسيح (اللوحة 20)- وهما متطابقتان تقريباً مع الكفين الأكثر شهرة: أصابع اليد اليمنى ووضعها بخفة على الذراع اليسرى، التي هي الأخرى تستقر بشكل مستوٍ على سطح صلب( حاجز الشرفة في الرسم، مسند ذراع الكرسي في لوحة الموناليزا.) وهنالك دلائل أخرى للموناليزا تستشف من الرسم. فشعر إيزابيلا لم يكن مميزاً تماماً، ولكن شكله- افتقاره للانسياب الحر- يشير إلى أنّه مغطىً، كما في حالة الموناليزا بشال رقيق وشبه شفاف. والرسم النصفي هو وجه آخر للشبه- وفتحة القميص، وبداية شق صدرها التي تبدو بالكاد، وموقع الكتف الشمال لكنْ جليسة الموناليزا بالطبع تتميز بالتفاتة خفيفة ناحية اليمين(أو يسار الصورة) بينما الصورة النصفية لإيزابيلا تتجه قليلاً ناحية الشمال. ويمكن إزالة هذا التضارب بالنظر إلى ظهر رسم اللوفر، حيث يظهر شكل إيزابيلا على ظهر اللوحة معكوساً(اللوحة21). الصورة خارقة: حيث تحوم موناليزا طيفية على الورقة (لكنْ هذا الشيء يعزى جزئياً إلى التلطخ الذي يطمس التشكيل الجانبي للوجه، وعليه فإنَّ الشكل يبدو كما لو أنّه استدار ناحيتنا).

هنالك عدد من الأمور الغامضة تكتنف الموناليزا، لكن يبدو أننا هنا بصدد شيء أقرب للحقيقة، وهو أنّ هنالك تفاصيل بعينها تتعلق بوضعيتها وظهور هيئتها لأول مرة في صورة رسمها ليوناردو، ولقد شرع في رسمها على ما يبدو في الأشهر الأولى من عام 1500.

ترك ليوناردو في إقامته الوجيزة بالبندقية- على حد علمنا- أعمالاً صغيرة ولكنها مثيرة للاهتمام. وفي صفحة كثيرة الثنايا والتصحيحات في مخطوطة أتلانتكس هنالك مسودة لتقرير معنون إلى "الشيخ الألمعي" في مجلس البندقية يتعلق بإمكانية تحصين نهر إيسونزو(في إقليم فريولي شمال شرقي البندقية) لمواجهة الغزوات التركية المحتملة. ويبدو أنّه تكليف رسمي. فربما كانت زيارته للمنطقة في أوائل مارس، وقبل مقابلة الشيخ في 13 مارس الذي تم فيه تعيين "مهندسين" لإنتدابهم إلى فريولي.[[583]](#endnote-547) وتشير الثنيات والطيات بالورقة إلى أنّ ليوناردو قد حملها في جيبه أثناء عمله الميداني. ويوثّق لوجوده على نهر ويباش القريب من غوزيزيا رسم تمهيدي بالطبشور الأحمر مدبّج بعبارة "جسر غوريتزيا" و"نهر فيباكو الأعلى". وتورد مذكرة لاحقة، موقعاً آخر في ما يتعلق بنقل المواد العسكرية، والذي يجب أن يتم (بالطريقة التي اقترحتها في غراديسكا في فيرولي).[[584]](#endnote-548)

فعَمَدَ إلى الكتابة بأسلوب تقريري مقتضب: " لقد درست أحوال نهر إيسونزو بعناية...." مدوّناً ارتفاع مياه الفيضان. وقد تحدث إلى القرويين- " علمت من القرويين أنّ..." ويعلق مشدداً حول قوة المياه التي لم تستطع البنية التي صنعها الإنسان على مقاومتها. وبدا أنّ بعضاً من توصياته قد طُبقت، لأنّه في إحدى الفقرات اللاحقة بمخطوطة أرونديل، كتب مشيراً إلى القصر الفرنسي في رومورانتين: " لتكن قناة سحب المياه متحركة، مثل التي أنشأتها أنا في فيريولي."[[585]](#endnote-549)

وهنالك تقنية مختلفة أخرى أثارت اهتمامه في البندقية- الطباعة. لقد كانت المدينة واجهة لتقنية النقش على الألواح النحاسية، والتي تحفر فيها الصورة باستخدام الأحماض الآكالة (حامض النتريك) على لوح من النحاس. ولم تتجاوز التقنية آنذاك مرحلة التجريب، بيد أنّ ليوناردو أدرك دون شك أهميتها بالنسبة لعملية إعادة إنتاج رسوماته التقنية. فحفر النحاس باستخدام الأحماض يتميز بنعومة في الخط استعصى الوصول إليها بالحفر التقليدي على الخشب. ربما كان حفر تصميمات "الأكاديمية" قد جرى وطُبع أثناء إقامته هناك في 1500، وقد نجت منها ستة نماذج موجودة الآن في مكتبة امبروزيانا بمدينة ميلانو.

وعلى الرغم من هذا الاهتمام فقد ظل ليوناردو مغروراً بفكرة تفوق اللوحة الفريدة على تعددية الصور التي توفرها تقنية الطباعة: " اللوحة لا تذرأ عدداً لا نهائياً من الأطفال مثلما تفعل الكتب المطبوعة، فهي نسيج وحدها، ولا تلد أطفالاً يشبهونها تماماً على الإطلاق، وهذا التفرد يجعلها أكثر تميزاً عما ينشر في كل مكان."[[586]](#endnote-550)

أما الأنشطة الفنية الأخرى فلا نعرف عنها سوى القليل. ومن الأرجح أنّه التقى معلِّمَ الرسم الفينسي الجديد الشاب جورجيو دا كاستيلفرانكو، والمعروف بالنسبة لسكان البندقية بزورزي، أما نحن فنعرفه بجيورجيوني-"جورج الكبير". وقد كان لليوناردو أثر كبير في أعماله. فلوحة مثل العاصفة (1508) تنتسب إلى حس ليوناردو باللون والضوء، وأسلوبه الدخاني، وجودة اللحظية الدراماتيكية. لقد كانت زيارة ليوناردو القصيرة للمدينة في 1500 سانحة للتثاقف في خضم هذا التأثير الغالب.

في أواسط شهر أبريل من عام 1500 تلقت البندقية أنباءً من ميلانو؛ بأنّ الحظ حالف آل سفورزا لبرهة في أوائل فبراير، عندما دخلت القوات الموالية للأسرة المدينة من جديد بقيادة اسكانو سفورزا وغالياتسو سانسيفيرينو. ولكن عودة الأسمر ذائعة الصيت كانت قد أحبطت في نوفارا، وقد فر جيشه المكون من المرتزقة السويسريين في العاشر من أبريل، ولم ينجُ من الخزي إذ وقع في الأسر بينما كان متنكراً على هيئة خادم. وعادت ميلانو إلى الحكم الفرنسي بحلول 15 أبريل.

وعلى الجانب الداخلي من غلاف كتيّبه مخطوطة باريس ل، دوّن ليوناردو ملخصاً مقتضباً حول مجريات الأحداث الأخيرة- ويبدو أنَّ الجمل المتقطعة تدوّن الأحداث أثناء سماعه لها:

**حاكم القلعة وقع في الأسر**

**سُحل بيسكونتي [فيسكونتي] ثم قُتل ولده.**

**نُهب مال جيان ديلا روزا**

**ظهر بورجونزو ثم غيّر رأيه وهرب من الثورة.**

**خسر الدوق دولته، وأملاكه، وحريته، ولم تكتمل أيٌّ من أعماله.**

وقد رأى بعض المؤرخين أنّ تأريخ هذه الأحداث هو شهر سبتمبر من 1499- أول غارة للفرنسيين-ولكنْ أنّ الدوق "خسر ..حريته" تشير بشكل واضح إلى وقوع لودوفيكو في الأسر في نوفارا. وآمر القلعة الحبيس هو الحاكم الفرنسي الذي سلم القلعة للميلانيين في فبراير؛ كان قد سُجن عندما استعاد الفرنسيون سيطرتهم على المدينة في 15 أبريل. وجيان ديلا روزا على الأرجح هو طبيب ومنجِّم الأسمر جيوفاني دا روساتي، بيرجونزو هو الحاجب بيرجونزو بوتا. لم يذكر ليوناردو القدر الأكثر مأساوية لصديقه المعماري جياكومو اندريه. لقد أودع السجن من قبل الفرنسيين بتهمة التآمر لصالح سفورزا، وعلى الرغم من الوساطات النافذة، تم إعدامه وتقسيمه إلى أربعة أجزاء في القلعة في يوم 12 مايو. ويستشف المرء أنَّ هذا الأمر يحدث بعد عندما كتب ليوناردو هذه الملاحظات.

ولقد وقع الأسمر بالفعل في الأسر. وأخذ إلى فرنسا حيث أودع السجن في مدينة وشو[Loches]، في إقليم توراين، حيث ظل هناك حتى وافته المنية بعد ثماني سنوات وقد كاد أن يجنّ من وطأة الأسر.

إنّ عبارة" عدم اكتمال أيّ من أعماله"؛ تنمّ عن تقلب حظه السياسي، كما أنّها قد تدل بشكل أكبر على توكيد شخصي لتوقف العمل في تمثال حصان سفورزا. وسوف يعلم لاحقاً عن تدمير الرماة الفرنسيين للنموذج الطيني للحصان، كما أورد المؤرخ سابّا كاستيليوني عقب ذلك بحوالي خمسين سنة:" إني أذكر، وأقولها بحزن وغضب الآن، لقد استخدم هذا العمل العبقري كهدف للرماية من قبل رماةٍ متبجحين".[[587]](#endnote-551)

إنْ كان ليوناردو ينوي العودة إلى ميلانو، فربما أقنعته هذه القلاقل بغير ذلك: السجن والمصادرات والاغتيالات، فقام في وقت قصير بعد يوم 15 أبريل بخربشة هذه الأنباء على غلاف أحد دفاتره. وبحلول 24 أبريل كان في قلب فلورنسا.

العودة إلى فلورنسا

في 24 أبريل عام 1500 سحب ليوناردو 50 فلوريناً من حسابه في سانتا ماريا نوفا. وكان قد عاد إلى فلورنسا بعد غيبة طالت لثمانية عشرة عاماً.[[588]](#endnote-552) فوجد الكثير من الأشياء كما هي. والده الذي أصبح في منتصف العقد السابع من العمر ما زال يعمل في الكتابة العدلية، وما زال يعيش في شارع غيبلينا ليس بعيداً من موقع ورشة فيروكيو القديمة. ربما زالت الخلافات بين الاثنين الآن: فالصبي قد حقق ذاته، وعلى كل حال كان للوالد أبناؤه الشرعيون- أصبح عددهم أحد عشر الآن، وقد وُلد أصغرهم قبل بضع سنوات فقط. ولم يعد للضغينة التي بينهما هدفٌ، بيد أنّها ربما أصبحت متجذرة. هل حكى له ليوناردو عن آخر أيام كاترينا؟ هل كان السير بيرو يود أن يعرف؟

أما في الوسط الفني فقد غابت بعض الوجوه القديمة- فقد مات الإخوة بولايولو كلاهما، وكذلك دومينيكو غيرلاندايو- ولكن زميل ليوناردو السابق لورينزو دي كريدي ما زال يدير الورشة التي ورثها عن فيروكيو، وما زال بوتشيللي في أدنى شارع ديلا بورسيلانا يرسم لوحات تعكس أسلوباً روحانياً يعتبر من الطراز القديم الآن. ويبدأ في الأفول-اسماً وليس وجهاً لأنّه كان في روما في عام 1500- النجم المغرور الجديد ابن القاضي مواطن كابريسي، مايكل آنجلو دي لودوفيكو بوناروتي، والذي كان في الخامسة والعشرين من العمر، ويضع اللمسات الآخيرة على أول أعماله النحتية العظيمة تمثال الرحمة.

ولكن فقدت الحياة في فلورنسا شيئاً ما مع غروب شمس آل ميديتشي- بيد أنّ هذا الأمر سوف لن يطول. فقد كانت تلك هي الفترة الكئيبة بعد حكم سافونارولا الكنسي، فسرعان ما التهمت "نار البدع الباطلة" سافونارولا نفسه، فشُنق وحُرق معلّقاً في ميدان السنيوريا يوم 23 مايو من عام 1498. حلت أزمة مالية بالدولة آنذاك. وقد وصلت العديد من المؤسسات إلى حافة الإفلاس، و ضاقت موارد الخزينة نتيجة للحرب باهظة التكلفة سيئة التخطيط ووقعت بيزا في أيدي الفرنسيين عام 1944 فرفعت الضرائب.

أخذ ليوناردو مكانه بحذر شديد وسط معالم مرتع صباه الأليفة رغم التغييرات التي طرأت عليها. إنه زمن المجهول، بداية جديدة وسط أطياف قديمة. وكانت فلورنسا تراه غريباً ومتقلباً. " حياة ليوناردو" كما وصفها مراقب في بدايات عام 1501 كانت " جزافية وتفتقر إلى الاستقرار إلى حدٍ بعيد [مختلفة وغير محددة]، وبدا كأنّه يعيش يوماً بيوم."[[589]](#endnote-553)

ورغم غرابته فقد عاد ليوناردو وهو معلّم قدير، ورجل مشهور- وكان العشاء الأخير هو إنجازه المتوّج، وحصان اسفورزا كبوته الرائعة- فلم تنقصه عروض العمل. وبحسب فازاري سرعان ما دُعي ليوناردو لينزل ضيفاً في دير رهبان الخدمة بكنيسة البشارة المقدسة:

عندما عاد ليوناردو إلى فلورنسا وجد رهبان الخدمة وقد كلفوا فلبينو [ليبّي] برسم لوحة للمذبح العالي للكنيسة. فعلّق ليوناردو بأنّه كان ليسعد بالاضطلاع بهذا العمل بنفسه، فقرر فلبينو الانسحاب فور سماعه هذا فقد كان رجلاً طيب القلب. وحتى يضمن الإخوة إنجاز ليوناردو لمهمته فقد أخذوه إلى دارهم، وتكفلوا بجميع نفقاته ونفقات مرافقيه.

كانت كنيسة البشارة المقدسة متاخمة لحدائق تماثيل آل ميديتشي في سان مارك، وقد كانت إحدى أكثر الكنائس ثراءً في فلورنسا، وهي أم الكنائس المكرّسة للخدمة، وقد تأسست في أوائل القرن الثالث عشر، وأُعيد تصميمها على يد مايكلوزو في 1460 لإيواء الحجيج الذين يأتون ليشهدوا إحدى الصور الإعجازية للسيدة العذراء. وقد كان بيرو دي ميديتشي، والد لورينزو، هو من قام بتمويل هذه التحسينات: النُزل المقام الذي يضم الصورة المقدسة التي تحمل نقشاً لعبارة غير لائقة costo fior. 4' mila el marmot solo' (كلّف الرخام وحده 4000 فلوريناً).

كان كاتب عدل الدير هو السير بيرو دا فينشي، وربما كان هذا هو السبب في حسن ضيافة ليوناردو و"مرافقيه".[[590]](#endnote-554)

في 15 سبتمبر 1500 طلبت الأخوية من المعماري والخبير بالعمل على الخشب باكيو دانيولو عمل إطار مُذَهَّب كبير للوحة المذبح. كانت مقاييس الإطار تبين أنَّ ارتفاع اللوحة كان 5 أذرع وعرضها 3 (حوالي 10×6 أقدام)- أكبر من جميع اللوحات التي نفذها ليوناردو من قبل.[[591]](#endnote-555)

ويستطرد فازاري:

لقد جعلهم ينتظرونه وقتاً طويلاً دون أن يبدأ أي شيء على الإطلاق، وأخيراً خطّ رسماً على الكارتون تظهر فيه سيدتنا مع القديسة آن والمسيح الطفل. لم يحصل هذا العمل على إعجاب جميع الفنانين فقط، بل عندما انتهى بعد يومين جذب إلى الغرفة التي كان يعرض فيها حشداً من الرجال والنساء والشباب والمسنين الذين توافدوا زمراً كما لو أنّهم في احتفال عظيم، لينظروا في دهشة إلى ما اجترحه من معجزات.

يعطينا هذا لمحات بارزة من هيبة ليوناردو في ذاك الوقت. كان إكمال ليوناردو للعمل على الكارتون بتلك التخمة المسرحية "الليلة الأولى"، والجماهير التي احتشدت في أديرة البشارة المقدسة الهادئة في العادة.

الكارتون ذاته ضاع. من الواضح أنه ليس كارتون دار بيرلنغتون الشهير الموجود في المعرض الوطني في لندن (ص. 427)، والذي رُسم في عام لاحق ويختلف في تركيبه. وهنالك إفادة من شاهد عيان لكارتون البشارة، مكتوبة في أبريل 1501 بيد الأخ بيترو نوفيلارا، وهو النائب العام للكنائس الكرملية. وقد وصف الرسم بأنّه "غير مكتمل بعد"، عليه فإنّ مشاهدته له قد تكون سابقة في تأريخها لمشاهدة الحشود التي أوردها فازاري. فقال نوفيلارا كاتباً لإيزابيلا دا إيست عن أنشطة ليوناردو:

منذ أن وصل إلى فلورنسا لم يرسم سوى مرة واحدة على كارتون. يظهر في الرسم المسيح طفلاً، في عمر عام، وهو يكاد ينفلت من يدي والدته. وقد أمسك بحملٍ ويبدو أنّه يقرصه. والأم وهي تكاد تقوم من على حجر القديسة آن، تمسك بالطفل حتى تسحبه بعيداً من الحمل، وهو الشيء الذي يرمز للشغف. تقوم القديسة آن قليلاً من مقعدها، ويبدو أنّها تحاول منع ابنتها من إبعاد طفلها عن الحمل، والذي ربما يرمز لرغبة الكنيسة بضرورة ترك ذلك الشغف يمضي في مساره. كانت الشخصيات بالحجم الطبيعي، ولكن لم يكن الكارتون كبيراً جداً لأنهم جميعاً جالسين أو راكعين، وكان كل شخص فيهم يتجه ناحية الآخر جزئياً والجميع يتجهون إلى اليسار. هذا الرسم لم يكتمل بعد.[[592]](#endnote-556)

هذا الرسم غير المكتمل على الكارتون والذي يعود إلى شهر أبريل من عام 1501؛ هو ما أشار إليه فازاري بدون شك بوصفه بالرسم الذي أدهش الحشود عندما اكتمل.

وعلى كل حال؛ كان وصف فازاري للرسم مختلفاً بدرجة كبيرة: "العذراء...تحمل المسيح الطفل في لطف على حجرها، وتقع نظرتها النقية على القديس يوسف، الذي كان مصوراً كصبيٍ صغير يداعب حملاً." ولا تتفق هذه المواصفات مع وصف نوفيلارا (الذي يورد الحمل لكن لا يذكر القديس يوسف)، ولا مع كارتون لندن الموجود (الذي يظهر فيه القديس يوسف لكن لا حمل فيه). لا يصعب إيجاد تفسير لذلك، لأنّ فازاري يضيف أنَّ كرتون البشارة " قد نُقل إلى فرنسا عقب ذلك"، وهذه العبارة ترميز معروف لدى فازاري يقصد من وراءه أن يقول إنّه لم ير الرسم في الواقع. وأشك أنَّ وصفه للكارتون (مثل وصفه للموناليزا والذي يأتي عقب هذه الفقرة مباشرة) ملفقاً من شهادات أخرى. عليه فإنَّ شهادة نوفيلارا هي الوحيدة التي يعوّل عليها بخصوص كارتون 1501.

بيد أنّه يختلف في تفاصيله عن كارتون دار بيرلنغتون، فإنّ الكارتون الذي وصفه نوفيلارا يشبه إلى درجة كبيرة إحدى اللوحات المكتملة للسيدة العذراء والطفل مع القديسة آن والموجودة الآن في اللوفر. وتعود اللوحة نفسها إلى نهاية العقد 1510، بالتالي يبدو أنّ كارتون البشارة هو نموذج أصلي مفقود للوحة الأخيرة، وكارتون لندن هو نسخة معدلّة منه. وهنالك عدد من الدراسات بحجم أصغر بالقلم والحبر تنتمي لهذه المجموعة، اثنان منها في الأكاديمية، بالبندقية، وفي مجموعة خاصة بجنيف) قد تكون لهما صلة بكارتون البشارة: في الحقيقة كتبت على ظهر رسم جنيف عبارة وهي باهتة جداً، بخط يعود إلى القرن السادس عشر، كانت تقول: "Leonardo alla Nunitiata [i. e. Annunziata]".[[593]](#endnote-557)

هذا لا يخلو من تعقيد، كليوناردو نفسه، ولكن المحصلة أنّ موضوع السيدة والأم، القديسة حنا- مجموعة الأسرة هذه التي يتم فيها إقصاء الأب بطريقة حازمة كما يلاحظ عالم النفس- كانت من المجموعات التي يعود إليها ليوناردو مرة بعد الأخرى على مدى عشر سنوات. والكارتون المفقود من 1501، بينما يعود كارتون لندن إلى عام 1508، أما لوحة اللوفر ففي 1510، وتنتمي الرسومات الصغيرة إلى فترات متعددة- هذه هي تغيرات في السمة التركيبية، دوران متكرر على صورة مركزية. أصبح هذا الأمر عادة لدى ليوناردو- هذه التطورات الطويلة البطيئة، وتلك الكثافة في الأعمال العظمى التي نبعت من التكرار: الموناليزا، ليدا، والمعمدان.

لقد "جعلهم ليوناردو ينتظرون طويلاً" قبل إن يخرج بكارتون العذراء والقديسة حنا، يقول فازاري، ويمكننا أن نملأ الفجوة ببعض أنشطته الأخرى آنذاك.

في صيف 1500 نلمحه في الهضاب جنوب فلورنسا، يرسم قصراً أو منزلاً ريفياً للتاجر الفلورنسي انجلو ديل توفاغليا. كان هذا على الأرجح في أوائل أغسطس- هو أوان مواتي للخروج من المدينة- لأنّ رسم المنزل الذي أكمله تم إرساله إلى ماركيز مانتوفا في 11 أغسطس، والذي استضاف ليوناردو لبضعة أشهر من قبل. كان توفاغليا واحداً من وكلاء الماركيز في فلورنسا، وقد قام قصره في الهضاب الجنوبية للمدينة، تحيط به مناظر رائعة فوق وادي نهر إما، بينما نستنتج من الخطاب المرفق مع الرسم أنَّ الماركيز حلّ ضيفاً هناك قبل بضعة سنوات، وكان يتوق لبناء نسخة منه بالقرب من مانتوفا.[[594]](#endnote-558) وهنالك ورقة كبيرة في ويندسر هي على الأرجح نسخة من الرسم بيد أحد التلاميذ، وهي تبين منزلاً مهيباً بُني بالحجر الخشن الملبّس، وبه رواق ذو عمد، وسطح مسوّر وحديقة. ويبدو أنّ أحد رسومات مخطوطة أرونديل يبين تفاصيل الرواق، مع شيء من الاختلاف في تصميم الأعمدة، وهو الآخر ليس من رسم ليوناردو.[[595]](#endnote-559)

وبالنظر إلى الرواق في رسم ويندسر، يلاحظ المرء أنّه مفتوح من الخلف، وينتهي بجدار قصير فقط قد لا يزيد في ارتفاعه عن أسطح النوافذ السفلية. ويبدو أنّه من النوع الذي كانت تجلس فيه الموناليزا، والذي يمكن تمييزه من الدرابزين القصير وراءها، مع قوسين مدورّين يشيران إلى عمودين خارج حيز اللوحة(يمكن رؤيتهما من جانبي اللوحة كليهما)، أو ربما فقدا نتيجة لقطع الجزء السفلي من اللوحة فقط. رسم رافائيل لوجه مادالينا دوني، الذي يعتقد على نطاق واسع بأنّه كان متأثراً برسم للموناليزا، تظهر فيه تفاصيل الرواق بشكل أوضح، بيد أنَّ خط الدرابزين أعلى قليلاً بالنسبة إلى الجالسة عنه في الموناليزا. وتعتبر سوريالية ازدواج وجهة النظر في اللوحة الأخيرة من عوامل تعقيدها وأسباب غريب سحرها. حيث يُنظر إلى المشهد من زاوية نظر هوائية ضمنية، ولكن تنظر للمرأة نفسها كما لو أنّك جالس أمامها. مثل كارتون إيزابيلا دا إيست، فربما كانت تلك المناظر من محيط وادي إيما والمحفوفة بأعمدة من رواق قصر توفاغليا هي الأخرى أحد المؤثرات الخفية للوحة الموناليزا.

وقد استدعي ليوناردو أيضاً في ذلك الوقت ليكون مستشاراً في الهندسة؛ فقد تضررت بنية كنيسة سان سالفاتوري ديل اوسيرفانزا المشرفة على فلورنسا- "تحطم أسوارها" بحسب تعبير ليوناردو- مما أدى إلى حدوث انزلاق في جانب الهضبة التي تقوم عليها الكنيسة. وملخَّص هذه التوصيات موجود في أرشيف دولة فلورنسا: " في ما يتعلق بكنيسة القديس سالفاتوري والإصلاحات المطلوبة، قال ليوناردو دافنشي إنّه قد أعدّ خطة كشفت عن أنّ العلة بالمباني نابعة من مجاري المياه، والتي تتدفق بين طبقة الاستراتا الصخرية إلى النقطة التي يقع فيها مصنع الطوب، وأنَّ العيب يكمن في المكان الذي قطعت فيه الصخور."[[596]](#endnote-560) وقد اتخذ المخططون القرار بتجديد نظام الصرف وقنوات المياه- بحسب توصية ليوناردو- في 22 مارس 1501.

في بداية شهور عام 1501، قام ليوناردو برحلة قصيرة إلى روما: بحسب ما هو معروف- كانت هي الزيارة الأولى- ولم ينس قلبه بعد شعوره بالخيبة عندما تجاوزه مفوضو كنيسة سستين قبل عشرين سنة. فكل ماهو معروف عن تلك الزيارة موجود في صفحة من مخطوطة اتلانتكس، في مذكرة تقول: " a roma attivoli vechhio casa dadriano"، ثم أسفلها ملاحظة تعود إلى 10 مارس من عام 1501 حول تغيير العملة، مكتوبة بيد مرتجفة مما يشير إلى أنّه كان في عربة أو على ظهر حصان.[[597]](#endnote-561) يشير هذا إلى أنّه كان في روما في أوائل عام 1501، وأنّه زار أثناء هذه الرحلة أطلال قصر هادريان في تيفولي. لقد احتوت الصفحة رسماً كروكياً لقلعة مستديرة على ضفة نهر ذي قنطرة رباعية، وهي على الأرجح قلعة القديس انجلو. وقد صنعت العديد من التماثيل في تيفولي في مارس 1501- ربات الفنون، وهي الآن في في برادو في مدريد- وربما رآها ليوناردو. لقد التقى بلا شك ببرامانتي، الذي كان قد شرع في مشروعه العظيم الذي لم يكتمل لإعادة تصيم القديس بيتر. وقد قام أيضاً بجمع سلسلة من تصميمات المباني والمنحوتات القديمة في "كتاب" يعد مفقوداً الآن، ولكن شاهده فنان ميلانّي مجهول ونقل بعضاً من رسوماته ووضع شروحات لمنظر المسرح المائي في قصر هادريان. " هذا معبد وقد كان ضمن الرسومات التي حواها كتاب المعلم ليوناردو، الذي نفذه في روما."[[598]](#endnote-562)

مانتوفا، البندقية، فلورنسا، وروما- سمة التقلب والتجوال التي تميزت بها حياة ليوناردو في سنوات المجهول في بداية القرن الجديد.

الماركيزة اللحوح

لدى عودته إلى فلورنسا بعد تلك الزيارة الخفيفة لروما، عاد ليوناردو إلى كنيسة البشارة المقدسة، وفي بداية أبريل 1501 فكان لديه اجتماع مع رجل الكنيسة النافذ الأخ بيترو نوفيلارا، نائب عموم الكرمليين، الذي أتى حاملاً طلبات تكاد تكون قاطعة من إيزابيلا دا إيستي. ودورُ نوفيلارا الوجيز كحامل رسالة الماركيزة؛ هو فَتحُ نافذة جديدة على ظروف وانشطة ليوناردو، وفي الحقيقة على ذهنيته أيضاً في فلورنسا عام 1501. والقصة بسيمائها العجيبة من كرٍ وفرٍ تُحكى من خلال الخطابات الثلاثة المترجمة هنا بكاملها للمرة الأولى.[[599]](#endnote-563)

إيزابيلا دا إيستي إلى الأخ بيترو نوفيلارا، مانتوفا، 29 مارس 1501

المحترم جداً

إن كان بالإمكان العثور على ليوناردو الفلورنسي الرسام هناك في فلورنسا، فنحن نلتمس إليك التعرف على أوضاعه، وما إذا كان قد بدأ في أي عمل، إذ أنني سمعت أنَّ لديه تكليفاً، وماهية هذا العمل، وما إذا كنت تتوقع أن يظل هناك لبعض الوقت. ومن ثَمَّ يا سيدي الموقر إن استطعتم-بأية طريقة- معرفة ما إذا كان يقبل تكليفنا برسم صورة لدراستنا: إن كانت لديه الرغبة، فسوف نفوضه في اختيار موضوع الصورة ووقت التسليم. وإن وجدت منه مطالاً وتلكؤاً فيمكنك على الأقل محاولة إقناعه بأن يرسم لي صورة للسيدة العذراء، بذلك الأسلوب الذي يتسم بالعذوبة والورع والذي هو نتاج موهبته الفطرية. هل يمكنك سؤاله أن يتعطف علينا بإرسال رسم آخر للوحة التي رسمها لنا، لأنَّ سيادة زوجنا قد أهدى اللوحة التي كانت لدينا. فإن استطعت إنجاز جميع ما طلبت سأكون ممتنة لك جداً، ولليوناردو ذاته على ما حباني به. ...

الأخ بيترو نوفيلارا إلى إيزابيلا دا إيست: فلورنسا 3 أبريل 1501

السيدة الفاضلة الماجدة

أثناء الأسبوع المقدس هذا عرفت شيئاً مما يزمع الفنان ليوناردو القيام به، وذلك عن طريق تلميذه سالاي وبعض من المقربين الآخرين، وللتأكد من نواياه فقد أحضروه إليَّ في يوم الأربعاء المقدس [7 أبريل]. باختصار لقد ألهته تجاربه في الرياضيات كثيراً عن الرسم إلى حد أنّه لم يعد قادراً على إبقاء فرشاة الرسم في يده طويلاً. ولقد أحطناه علماً برغباتك ووجدنا فيه توقاً شديداً لتلبيتها، نظير ما أظهرتموه من عطف تجاهه في مانتوفا.

لقد أخذنا راحتنا في الحديث، ووصلنا إلى هذه النتيجة- أنّه سيخدم سيادتكم أكثر من أي شخص آخر في العالم إن استطاع التحلل من التزامه تجاه سمو ملك فرنسا بطريقة ودية لا تنتقص من احترام الأخير في غضون شهر من الزمان على الأكثر حال جرت الأمور وفق ما يأمل. وعلى أية حال، حالما أكمل اللوحة الصغيرة التي يرسمها لأحد الأشخاص في روبيرتيه، من خاصة ملك فرنسا، فسوف يشرع في رسم الصورة وإرسالها إلى معاليكم. لقد منحته عملتين تذكاريتين تشجيعاً له[dui boni sollicitadori]. والصورة الصغيرة التي يعمل عليها هي السيدة العذراء وقد جعلها تجلس كمن تستعد للغزل، والطفل قد وضع قدمه في سلة الغزل، والتقط المغزل، ويحدق بشدة في القضبان الأربعة التي تتخذ شكل صليب، ويقبض عليه بشدة وهو يبتسم كما لو أنّه كان يتوق لهذا الصليب، ولا يريد أن يسلمه لوالدته، التي يبدو أنّها تريد انتزاعه منه. هذا هو جل ما استطعت الظفر به منه. قمت بالأمس بإلقاء خطبتي، فليمنحنا الله بركتها ويجعل ثمارها بكثرة من استمعوا إليها.

تقدم لنا هذه الخطابات لمحة من ليوناردو النجم العصي المنال. وقد تم تدبير اللقاء من خلال سالاي، باعتباره سكرتيره الشخصي. وقد عومل رجل الدين بتهذيب ومراوغة. فقد "جُلب" إليه ليوناردو وقد وصلا إلى "خلاصة"، ولكنه عندما يكتب لسيادتها يجد أنَّ ثمار الاجتماع فوق كل ذاك لم تكن وفيرة: هذا جُلُّ ما استطعت الظفر به منه".

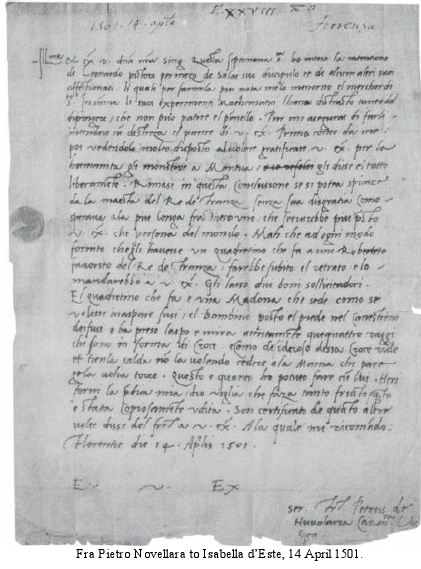


سيدة المغزل (نسخة ريفورد)، بريشة ليوناردو ومساعديه، 1501-4

ولقد علمنا أيضاً عن ظروف ليوناردو: أنّه قد سئم الرسم، "ولم يعد قادراً على ملازمة الفرشاة"، وأنّه يمضي وقته على الدراسات الرياضية والهندسية، ومازال متأثراً بلوكا الباكيولي (الذي سرعان ما سيُشاهد هو الآخر في فلورنسا). ونجد تأكيداً لتعاملات ليوناردو مع الفرنسيين، والتي يفترض أنّها بدأت قبل مغادرته ميلانو، لأنّه يصف نفسه بصاحب "الالتزام" تجاه الملك لويس. ومن الصعب معرفة ما كان هذا الالتزام: ربما هو ليس أكثر من الرسم الذي يستطرد نوفيلارا في وصفه، والذي هو لأحد "خواص" الملك، السيد فلوريموند روبرتيه.[[600]](#endnote-564) وربما كان نوفيلارا يبالغ قليلاً في ما يخص التزام ليوناردو: فهو حريص على ألا يعطي انطباعاً برفض ليوناردو الصريح تلبية رغبات الماركيزة.

"الصورة الصغيرة" التي كان يعمل عليها ليوناردو في أوائل عام 1501 كانت هي سيدة المغزل. واللوحة معروفة في عدة نسخ: اثنتان منها يعتقد أنّ المعلم قد ساهم فيهما بريشته -وكلاهما من المجموعات الخاصة، وهما المعروفتان بريفورد وبوكليوش، بيد أنّ الأولى في الحقيقة لم تعد ضمن مجموعة ريفورد في مونتريال، بل ضمن مجموعة خاصة في نيويورك، والأخيرة – حتى كتابة هذه السطور- لم تعد معلقة على مقعد دوق بوكليغ في حجرة الدرج بقلعة دراملانريغ ، ، والتي تعرضت للسرقة في شهر أغسطس من عام 2003 من قبل لصين تنكرا في هيئة سائحين.[[601]](#endnote-565) ويبين شريط قناة CCTV التلفزيونية عملية نقل اللوحة تحت معطف أحد الرجلين بينما يسيران تجاه سيارة بيضاء اللون، الشيء الذي يعيد إلى الأذهان عملية سرقة الموناليزا من متحف اللوفر عام 1911، والتي غادرت فيها المعرض تحت رداء العامل فيسينزو بيروجيا. هذه السرقات تتسم بأسلوب الاختطاف- وفي الحقيقة أبقى بيروجيا الموناليزا حبيسة في غرفته لسنتين مخبأة في صندوق تحت الموقد، الشيء الذي يعد أشبه بالخطف منه بالسطو. ووصف نوفيلارا للوحة دقيق في إيجاز، ولكنه عجيب في إيراده تفاصيل "سلة الغزل" لدى قدم الطفل، وهو الشيء الذي لم يوجد في أي من النسخ المعروفة. ولم تكشف المسوحات التي أجريت بواسطة الأشعة الحمراء وتحت الحمراء عن أي أثر لذلك، بيد أنَّ الاختبارات التي خضعت لها لوحة ريفورد لم تكشف عن أي غطاء واضح- سقف ذي سقف مسطح غريب وباب أو نافذة طويلة في الواجهة تقع في وسط المسافة إلى يسار رأس السيدة العذراء.[[602]](#endnote-566)

وقد تم وضع هذا اللون ليصبح جزءاً من المنظر الضبابي الرائع للنهر والصخر الذي يمتد حتى الجبال الجليدية الزرقاء على البعد. وفي هذا المشهد يتوقع المرء أن يرى رعشة رائعة أخرى من الموناليزا. فهنالك في الحقيقة صدى دقيق: في كلا المنظرين، جسر مقوس يمتد حتى أدنى مجرى النهر (لوحة 22). وقد تم التعرف عليه فهو جسر بوريانو، بالقرب من أريزو وهي منطقة سافر ليوناردو إليها بالفعل ورسم خارطة لها في صيف 1502.[[603]](#endnote-567)



الأخ بيترو نوفيلارا إلى إيزابيلا دا إيستي، 14 أبريل 1501

وتصميم أيقونة المغزل تبدو أصلية بالنسبة لليوناردو، بيد أنّها جزء من تقليد المسيح الطفل الذي يتأمل رموز آلامه المستقبلية، كما في لوحات ليوناردو الفلورنسية الأولى حيث كانت الرموز هي الزهور- القرنفل الأحمر الدموي للوحة ميونخ العذراء والطفل، وبقلة الماء المرة على شكل الصليب في لوحة عذراء بينوا. فليوناردو يضفي نبرة نبوية بالدراما الفريدة في لوحاته، وقوة الحضور اللحظي- انسياب حركة الطفل، والذي يبدو محتجزا في لحظة أشبه بلحظة نشوة الهاجس التراجيدي. قولبة الشخصيات كانت مثالية: وهذه هي أول اللوحات الشخوصية المعروفة منذ اكتمال العشاء الأخير قبل أربع سنوات، وهي تستمر في تصوير الإيماءات المهمة بتلك الطريقة الماهرة والدقيقة: الاقتراحات العقلية. ولا يستطيع أي من هذا تغيير شعور المرء بأنَّ اللوحة تتبختر على حافة الخضرة: فمن بين جميع أعمال ليوناردو الذاتية؛ تقترب هذه من "العاطفية المتضخمة" للأسلوب "الليوناردي". وتمد السيدة العذراء يدها لتعكس وضعية يد السيدة العذراء في لوحة سيدة الصخور، بيد أنّ تلك الحركة لم تعد هي الإيماءة المعروفة للبركة، فالوجه قد تغير. الفتاة الممشوقة القوام في تلك المغارة المسحورة ازدادت لحماً وشحماً، فاتسع وجهها، وأصبحت أقل تديناً. لقد تلاشت البراءة.

في يوليو عاودت الماركيزة الهجوم. لقد أرسلت خطاباً شخصياً إلى ليوناردو، وقد ضاع الآن. تم تسليمه إليه من قبل أحد وسطائها الآخرين، أحدهم مانفريدو دي مانفريدي، كما يبدو من تقرير الخطاب إلى إيزابيلا المؤرخ في 31 يوليو 1501:

لقد سلمت الخطاب الذي أرسلتموه سيادتكم إلى ليوناردو الفلورنسي بيدي. ولقد أخبرته أنّ باستطاعته إرسال خطابه إليك عبري إن أراد وبذلك أعفيه من تكاليف البريد، وقد قرأ خطابك، وقال إنّه يريد تلبية أمرك، لكن لم أسمع منه شيئاً آخرَ، وقد أرسلت أحد رجالي أخيراً إليه ليعرف منه ما يود أن يفعل. لقد أرسل إليَّ مجيباً بأنّه الآن ليس في وضع يسمح له بإرسال ردٍ آخر لسيادتكم، لكنْ يجب علي أن أحيطكم علماً بأنّه شرع بالفعل في العمل الذي أردتم أن ينفذه لسيادتكم. باختصار، هذا هو أقصى ما استطعت الحصول عليه من المدعو ليوناردو.[[604]](#endnote-568)

للمرء أن يتعاطف مع مانفريدو، العالق بين طلبات إيزابيلا التي لا ترفض، ومطال ليوناردو العنيد. والصورة التي"طلبتها إليه" سيادتها ربما كانت إما لوحة شخصية تضيفها إلى مرسمها، والذي تتحدث عنه في خطابها إلى نوفيلارا. ويؤكذ مانفريدو لها بأنَّ ليوناردو قد بدأ بالفعل في العمل عليها قبل ما يربو على السنة. فهنالك شيء ما مشجعُ في عزلة ليوناردو، فهو يرفض الرقص على نغمة الرعاية. هو ليس في حاجة ماسة: لقد تم تعويضه بسخاء عن البشارة، وعند "مقابلة نفقاته" من خزائن الخدمة الواسعة، كان لديه تكليفٌ، وربما وعود أخرى من البلاط الفرنسي. فقد رغب في إشباع اهتماماته الأخرى في الحياة: وذلك لأنّ الحساب والهندسة يعدانه بالوصول إلى "اليقين الأعظم"، والعلوم الميكانيكية والتقنية والتي أصبحت تعبيء صفحات مخطوطة مدريد ببطء، ومن أجل الحلم الرائع بالطيران والذي لم يفارق مخيلته قيد أنملة- السفر من "عنصر إلى آخر"، السفر بعيداً عن كل هذا الهذر.

وفي 19 نوفمبر 1501 سحب خمسين فلوريناً أخرى من مدخراته في سانتا ماريا نوفا.[[605]](#endnote-569) وفي مايو 1502، عقب طلب آخر من إيزابيلا، قام بمشاهدة وتقييم بعض المزهريات العتيقة التي كانت ضمن مقتنيات آل ميديتشي في السابق. " لقد عرضها على ليوناردو الرسام" - قالت وهي تكتب إلى فرانسسكو مالاتيستا، وهو وكيل آخر لها، في 12 مايو. " لقد امتدحها جميعاً، لا سيما الكريستالية منها، لأنّها كانت من قطعة واحدة وفي غاية الصفاء..وقال ليوناردو أنّه لم ير قطعة أفضل منها أبداً."[[606]](#endnote-570)

وبين هذه الملاحظات العارضة الموثقة للحياة اليومية للفنان، بين زيارته للمصرف ومعاينة معرض تاجرة التحف، يقع يوم ذو دلالة أكثر شخصية وأكثر غموضاً: بلغ ليوناردو الخمسين من العمر في 15 أبريل 1502.

بورجيا

--------

كان آخر ما سمعناه عن ليوناردو هذه السنة هو وصول آرائه إلى حول تحف آل ميديتشي فرانسسكو مالاتايستا في مايو 1502. وعاد إلى الترحال مرة أخرى في أوائل الصيف؛ فقد صار يعمل لحساب شخص جديد: سيزار بورجيا، الابن غير الشرعي للبابا إلكساندر السادس، المعروف بمكره وقسوته، تجسيداً لأمير ميكافيللي. وقد أحاطت بعائلته حكايات الفسوق وسفاح القربى: فأخته الصغرى لوكريزيا بورجيا كانت سيئة السمعة بصفة خاصة. كان بعض هذه الحكايات أسطورياً والبعض الآخر لا. مثل الأسمر، ولكن بدرجة أكبر، فلم يكن بورجيا راعياً للمحترمين. وقد اعتقد فرويد بأنَّ هؤلاء الرجال الأشداء الذين كان كان ليوناردو منجذباً إليهم ليسوا سوى بدائل لأبِ طفولته الغائب.

كانت عائلة بورجيا- في الأصل بورجا- أسبانية الأصل (وقد كانت مصارعة الثيران واحدة من إنجازاته الفظيعة). في 1492 اعتلى الكاردينال رودريغو بورجا العرش البابوي باسم الكساندر السادس، في عمر الستين، وكان فاجراً وقد كرّس حياته بشكل تام لتنشئة أطفاله غير الشرعيين. وهنالك صورة له بريشة بنتوريكيو حيث يظهر رجلاً متهدلاً أصلعَ في رداءٍ فخم راكع في تكلف أمام أيقونة مقدسة.

وقد قال عنه جيكيارديني:" ربما كان أكثر شراً وأحسن حظاً من جميع البابوات الذين سبقوه...لقد كان يجمع بين كل موبقات الجسد وشرور الروح بأقصى درجاتها".[[607]](#endnote-571) ولم يكد جيكارديني الفلورنسي أن يكون محايداً في رأيه هذا، بيد أنّ هنالك من شاركوه الرأي.

كان سيزار ابناً لرودريغو من عشيقته الرومانية، جيوفانا أو فانوتسا كاتاني. وقد ولد في عام 1476، وولدت لوكريزيا من نفس الأم بعد أربع سنوات. وكان قد رُسِّم كاردينالاً في عمر السابعة عشرة، بيد أنّ أحد زوار قصره في تراستيفيري وجد أنَّ أسلوبه قد يوحي بأي شيء سوى الكنسية. " لقد كان مستعداً للذهاب في رحلات الصيد، وهو يرتدي زيّاً علمانياً من الحرير، وفي كامل عدته الحربية. لقد كان ذكياً وفيه جاذبية، وهو يتقمص شخصية أمير عظيم. لقد كان رشيقاً ومرحاً واجتماعياً. لم يكن لهذا الكاردينال أيُّ ميل تجاه الكهنوتية، ولكنه يكسب من منصبه ما يربو على 16000 دوكات بالسنة".[[608]](#endnote-572) وفي 1497 عُثر على أخيه الأصغر جيوفاني يطفو على مياه نهر التيبر وهو مذبوح: مستهل سلسلة من الاغتيالات التي تشير أصابع الاتهام فيها إلى سيزار. وقد قيل إنّ سيزار قد حسد أخيه على نفوذه العلماني (كان دوقاً على غانديا)، بينما لم يمنح هو سوى المناصب الكنسية. وفي 1498 "تخلى عن البزة القرمزية" في سبيل أن يصبح قائداً عاماً للكنيسة، وبالتالي قائداً للكتائب البابوية.

ساوم في فرنسا على تحالف بين البابا والملك الجديد، لويس الثاني عشر. وفي 1499 تزوج من شارلوت دي البرت، التي تربطها والملك لويس صلة قرابة من الدرجة الثانية، وأصبح بالتالي دوقاً على فالينسية، ومن هنا اكتسب لقبه الإيطالي إل فالينتينو، والذي اشتهر به بين معاصريه. وفي تلك السنة شارك إلى جانب لويس الثاني عشر في القوة الفرنسية التي اجتاحت إيطاليا، ودخلت ميلانو. وربما كانت تلك هي المرة الأولى التي رآه فيها ليوناردو. وكان شعاره، يحمل اسمه الامبراطوري :"Aut Caesar aut nullus" " إما قيصر أو لا أحد".

كانت الخطة التي وعده لويس بتقديم الدعم العسكري لها، هي غزو رومانيا وهي إقليم مترامي الأطراف ولا يتبع لحاكم معين يقع إلى الشمال من روما التي كان تتبع إسمياً إلى سلطان البابا ولكنها كانت تحكم فعلياً من خلال أمراء وأساقفة مستقلين.

قام بورجيا خلال الأشهر القليلة التي تلت الحملة بتشكيل قاعدة للقوات في وسط إيطاليا، بمعزل تام عن القوات الفرنسية، فحوّل ببراعة ذلك الإقليم الخرِب، إلى "مديرية" عرفية كما وصفها ميكافيللي لاحقاً.

وبنهاية عام 1500 كان قد فرض سيادته على إيمولا، وبيسارو، وريميني، تشيزينا. وقد سقطت فاينزا في قبضته في ربيع 1501، الشيء الذي خوّله للسيطرة على طريق فلورنسا التجاري الرئيسي للبحر الإدرياتيكي. وتقدم بورجيا الآن متبجحاً بلقبه الجديد دوق رومانيا ليهدد فلورنسا نفسها. فقامرت الجمهورية على امتعاض لكسب بورجيا كمرتزق إلى صفها بأجر سنوي يبلغ 30000 دوكات- وهو التفاف من الجمهورية حول ما كان بالأساس دفعاً بالمال مقابل الحماية.

انثنى بورجيا ناحية ساحل بحر طرانة(يعرف أيضاً بالبحر التيراني)، حيث ضم إلى سلطانه ميناء مدينة بيومبينو.

ثم هدأت الأمور لفترة، إلى أن وصلت أنباء مزعجة في بداية صيف عام 1502. ففي الرابع من شهر يونيو ثارت مدينة أريزو فجأة على الحكم الفلورنسي، وأعلنت انحيازها إلى بورجيا. بعد بضعة أسابيع، وفي واحدة من ضرباته الخاطفة غير المسبوقة، انتزع بورجيا أوربينو، طارداً منها حليفه السابق غويدوبالدو دا مونتيفيلترو. وسرعان ما تم إرسال فرانسسكو سوديريني، أسقف فولتيرا، كمبعوث فلورنسي إلى بورجيا في أوربينو، ورافقه الموظف المدني الثلاثيني اللامع نيكولو ميكافيللي.

وروى ميكافيللي مقابلته مع بورجيا في رسالة بتأريخ 26 يونيو.[[609]](#endnote-573) لقد حل الظلام، وغُلِقت أبواب القصر، وانتشر عليها الحراس، كان الدوق في مزاج حاد، يطلب "ضمانات واضحة" للنوايا الفلورنسية. " أعرف أن مدينتكم مثقلة القلب حيالي، ولكنها ستتخلى عني مثلما تفعل مع قاتل، فإن لم تقبلوا بي صديقاً فسوف تعرفوني كعدو." فتمتم المبعوثون بالإيجاب وطلبوا انسحاب قوات الدوق من أريزو.

كان الجو مكهرباً في توتر. وذُيّلت رسالة ميكافللي بنبرة من الرعب الساحر.

كان هذا الدوق يراهن بأنّه لا يوجد شيء أعظم بالنسبة إليه من أن يُخسر. فقد حرم نفسه في سبيل المجد وتوسيع نفوذه من الراحة، لم تثنه المصاعب ولا الأخطار. ولقد كان يصل إلى المكان المعين قبل أن يعرف أي شخص آخر أنّه غادر الآخر، لقد فاز بولاء جنوده، فهو يجذب إليه أفضل الرجال في إيطاليا، وكان الحظ الحسن حليفه على الدوام. ولهذه الأسباب جميعاً كان مظفراً وعظيماً.

عاد ميكافيللي إلى فلورنسا بحلول نهاية ذلك الشهر. ولم يمض وقت طويل قبل وصول الأخبار بأنّ الدوق "العظيم" قد استولى على كاميرينو، ويتجه ببصره صوب بولونيا.

كان هذا هو السياق الذي دخل فيه ليوناردو في خدمة سيزار بورجيا في صيف عام 1502. لم يكن بورجيا عدواً رسمياً لفلورنسا، ولكنه كان جاراً خطراً وغير مأمون الجانب. وقد امتد سلطانه بالفعل حتى بيزا، ولم يتوقع الفرنسيون مقاومته إن قرر مهاجمتهم، فقد تنبه الفرنسيون الآن إلى هذا البارون الجديد المتعطش للسلطة والذي يعتبر صنيعتهم إلى حدٍ ما، وهو يعد فلورنسا بالمال والجنود، لكنه لم يكن ممن يُعتمد عليهم. وقد كانت لعبة التقارب، تكتيكاً فلورنسياً لحظياً ليس إلا: فقد كان الحفاظ على شعرة معاوية معه، شراً لا بد منه، "للتعرف عليه جيداً" بحسب التعبير السائد في عصر النهضة. نحن لا نعرف كيف ومتى بالضبط دخل ليوناردو في خدمة بورجيا، ولكن من الجائز أنّ خدماته عُرضت على بورجيا من قبل سوديريني وميكافيللي- عرض للمساعدة التقنية التي هي الأخرى لا تخلو من جانب استخباراتي. بالنسبة لبورجيا الذي كان يجذب إليه "أفضل الرجال في إيطاليا"، ويعتبر ليوناردو مهندساً عسكرياً ماهراً، وبالنسبة للفلورنسيين فهو زوج من الأعين والآذان- "رجلنا في بلاط إل فالينتينو."[[610]](#endnote-574)

ويمكن تتبع حركات ليوناردو بمساعدة كتيب الجيب الذي حمله معه خلال هذا الصيف، مخطوطة باريس ل، على الرغم من أنّ التسلسل الزمني لم يكن واضحاً على الدوام. وفي الصفحة الأولى من الدفتر نجد قائمة من الملاحظات التي تبين جمعه لبعض الأدوات الضرورية- بوصلة، حامل سيف بمنطقة، نعال لحذاء طويل، طاقية خفيفة، "حزام سباحة"، وصدرية جلدية. وأيضاً "كتاب بورق أبيض للرسم" وبعض الفحم. وهنالك قائمة أخرى ببنود على صفحة غير مثبتة موجودة الآن ضمن صفحات مخطوطة أرونديل، وهي تعود للفترة الزمنية ذاتها على الأرجح. وتبدأ بعبارة "أين فالنتينو؟" (يستحضر المرء تعليق ميكافيللي حول عمليات بورجيا الخاطفة كالبرق: إنه يصل إلى "مكان معين قبل أن يعرف أي شخص آخر أنّه غادر الآخر".) وتشتمل هذه القائمة على بند "sostenacolo delli ochiali"، والذي قد يكون إما إطاراً لنظارات أو دعامة لجهاز بصري يستخدم في رسم الخرائط والمساحة. (إن كان الأول فهذا أول دليل على ضعف بصره الذي أصبح مشكلة في آخر سني حياته.) وتذكر القائمة شيخاً فلورنسيا بعينه، وذكر الدبلوماسي فرانسسكو باندولفيني مرة أخرى يشير إلى السمة شبه الرسمية لمغامرة ليوناردو مع بورجيا.[[611]](#endnote-575) وصل ليوناردو إلى أوربينو في أواخر يوليو 1502، ولكن طريقه هناك كان متعرجاً- جولة سريعة خلال أجزاء متعددة من سلطنة بورجيا المبعثرة: رحلة بحث. أخذته أول خطوة فيها إلى ساحل البحر المتوسط، إلى بيومبينو، ثم معقل جديد لبورجيا، وهو الآن بلدة صغيرة يعبرها السياح بسرعة للوصول إلى العبّارة البحرية المتجهة إلى جزيرة إيلبا. وقد تعلقت ملاحظاته بتحصينات المدينة وسعة الميناء. وهنالك ملاحظة حول حركة الأمواج سجلت على أنّها " ما يفعله البحر في بيومبينو". يظهر في بعض الرسومات التمهيدية الشاطيء حول بوبيولونيا، ما يدل على أنّه سافر عبر الطريق الساحلي من ليفورنو.[[612]](#endnote-576)ويدخل من بيومبينو إلى البر شرقاً إلى أريزو الواقعة تحت سيطرة المتمردين، حيث التقى ربما فيتيللوزو حليف بورجيا للمرة الأولى. ومن ثم يقود الطريق إلى مرتفعات الأبينيني، حيث يجمع بعض البيانات الطبوغرافية التي سوف تظهر لاحقاً في الخرائط التي رسمها للإقليم. ويجوز أنّه رأى الجسر الخماسي الأقواس الرائع الذي يمتد فوق نهر آرنو عند بوريانو، وصخور المداخن المكدسة، والبالزي التي يتسم بها الجزء الأعلى من وادي آرنو من لاتيرينا إلى بيان دي سكو. وقد أُثير جدل حول إمكانية رؤية هذا الجسر وهذا المشهد الطبيعي في خلفيات لوحة السيدة العذراء والمغزل، والموناليزا.[[613]](#endnote-577) فالتوازي البصري بينهما قوي جداً، والتوقيت صحيح، بيد أنَّ الجبال التي تظهر في المناظر الطبيعية التي رسمها ليوناردو (وأولها يبدأ من لوحة سيدة الإكليل في 1474) هي في رأي الكثيرين توليفة بين الحقيقة والخيال.

وفي أربينو، في القصر المنيف ذي اللون العسلي في مونتيفيلترو، يلتقي مرة أخرى بالدوق ذي الجاذبية: لقدت انقضت ثلاث سنوات تقريباً منذ أن رآه آخر مرة في ميلانو، وقد تركت السنون بصماتها على وجهيهما. ويرسم ليوناردو في دفتره المصغر سلالم القصر ويلاحظ أنّ هنالك برجَ حمام جميلاً.[[614]](#endnote-578) هذه الملاحظات اللطيفة العرضية المجنونة والمذهلة: هنالك الكثير مما نود معرفته حول الشهور التي أمضاها في بلاط بورجيا، ولكنه لا يقول إلا القليل جداً. باستثناء استعلامه "أين الفالنتينو؟"، لم يذكر بورجيا (أو "بورجيز" كما كان يكتبها) سوى في الملاحظة التي تتعلق بإحدى المخطوطات: "سوف يجلب لي بورجيز كتاب أرخميدس عن أسقف بادوفا، وفيتيلوتسو صاحب بورجو دي سان سيبولكرو."[[615]](#endnote-579)هذه المخطوطات غنائم حرب: نهب فكري. رسم بالطبشور الأحمر لرجل ملتحٍ غزير الحاجبين، يظهر من ثلاث زوايا، هو على الأرجح صورة شخصية لبورجيا.



صورة شخصية بالطبشور الأحمر بريشة ليوناردو يعتقد أنّها لسيزار بورجيا



نيكولو ميكافيللي في صورة شخصية بريشة شانتي دي تيتو في القصر القديم

لم يطل اجتماعهما كثيراً، لأنّ بورجيا رحل شمالاً إلى ميلانو في شهر يوليو ليؤكد صداقته السابقة مع لويس الثاني عشر. ربما كان ليوناردو يأمل أن يذهب معه، لكنه لم يفعل. وبدلاً عن ذلك- وفقاً لتعليمات خاصة دون شك، انطلق في جولة سريعة حول أراضي بورجيا الشرقية. ويمكن إعادة جمع مسار الرحلة من عدة ملاحظات موجزة ومؤرخة:

30 يوليو- "برج الحمام في أوربينو"

1 أغسطس- "في المكتبة في بيسارو".

8 أغسطس- " أصنعُ توليفات منسجمة من عدد من مساقط المياه المختلفة كما رأيتها في ريميني في اليوم الثامن من أغسطس"

10 أغسطس- " في احتفال سان لورينزو في شيزينا"

15 أغسطس- " في عيد القديسة ماري في منتصف أغسطس في شيزينا".[[616]](#endnote-580)

كان يستخدم دفتره المصغر في شيزينا، عاصمة رومانيا، أكثر شيء. فالمكان مفعم بالصور، والأزياء بشكل خاص. وقد تم وصف رسم لنافذة، " نافذة في يشزينا: صنع لها إطار من القماش، النافذة صنعت من الخشب، الاستدارة في أعلاه تساوي ربع دائرة." وفي مكان آخر يرسم خطافاً بعنقودين من العنب- "هذه هي طريقة حمل عناقيد العنب في شيزينا"- ويلاحظ بعين فنان، أنّ العمال الذين يحفرون الخنادق المائية ينظّمون أنفسهم على شكل هرم.[[617]](#endnote-581) لقد لاحظ وجود نظام اتصالات ريفي: "الرعاة في إقليم رومانيا، على سفح الابينيني، يصنعون مغارات عظيمة في الجبال على شكل قرن، ويضعون قرناً حقيقياً في جزء منها، ويندمج هذا القرن الصغير مع التجويف الذي صنعوه، فيحدث صوتاً هائلاً."[[618]](#endnote-582) الأرض مسطحة: إنّه يدرس جدوى طواحين الهواء، التي ما زالت مجهولة في إيطاليا. وينتقد تصميم العربات المحلية التي تجرها الجياد، وهي ذات عجلتين صغيرتين في المقدمة، واثنتين مرتفعتين في الخلف: هذا التصميم غير مستحب لقوة الدفع، لتركز وزن كبير على العجلتين الأماميتين". فيثير هذا العيب السخرية على الإقليم البدائي المفكك: إقليم رومانيا هو "capo d'ogni grossezza d'ingegno""زعيم أكبر مملكة للحمقى".[[619]](#endnote-583) النغمة ليست مثالية، فمزاجه سيء.

في 18 أغسطس 1502 تم رسم وثيقة موشاة بصورة رائعة-جواز سفر ليوناردو. مؤشر في بافيا، عندما كان بورجيا في البلاط الفرنسي.

سيزار بورجيا الفرنسي، بنعمة من الله دوق رومانيا وفلنسية، أمير الأدرياتيك، سيد بيومبينو..وغيرها، أيضاً نائب وقائد عام الكنيسة الرومانية المقدسة، وجميع ملازمينا، وحراسنا، وقادتنا، ومليشياتنا، وجنودنا وسائر من يُقدم له هذا الإخطار. لقد أمرنا وأصدرنا تعليماتنا بأنَّ حامله، هو معماريّنا الأكثر تميزاً والمحبوب، والمهندس العام ليوناردو فينشي، والذي فوضناه بمسح المكان وتحصين ولاياتنا، ويجب أن يقوم بذلك وتُكفل له جميع المساعدات التي يتطلبها الأمر وجميع ما يراه هو الصواب.[[620]](#endnote-584)

يعطي المستند ليوناردو الحرية للتنقل في مناطق نفوذ بورجيا، وجميع نفقاته "مدفوعة له ومن أجله"-ويجوز لنا أن ندخل توماسو وسالاي في هذه الصيغة. فيجب أن "يقابل بود، ويسمح له بالمعاينة والقياس والمساحة الدقيقة لما يريد." والمهندسون الآخرون "يمنعون من الاختلاف معه ويمتثلون لرأيه." إنّه مستند يبرز لدى الحواجز على الطرق ونقاط التفتيش، والعسس المرتابين وحراس القلعة كتذكير بالأخطار هناك على حدود إقطاعية بورجيا الجديدة.

مسلحاً بتلك الصلاحيات، انخرط ليوناردو في العديد من أعمال التحصينات في شيزينا وبورتو تيشزيناتيكو على الإدرياتيكي. وهنالك رسم يظهر فيه الميناء الأخير والقناة ويعود إلى 6 سبتمبر 1502، في الساعة التاسعة صباحاً.[[621]](#endnote-585) ثم يعود بورجيا من ميلانو، وتبدأ الحملات مرة أخرى. وتشير إحدى ملاحظات مخطوطة أتلانتكس إلى أنّ ليوناردو كان حاضراً عند الاستيلاء على فوسومبروني في الحادي عشر من أكتوبر. وهنالك نقش ينبض بالحياة في كتاب كميات القوى لمؤلفه لوكا باكيولي تقدم لنا لمحة عن ليوناردو في رحلته مع قوات بورجيا:

في أحد الأيام وجد سيزار فالنتينو، دوق رومانيا والحاكم الحالي لبيومبينو، نفسه وجيشه أمام نهر بعرض 24 خطوة، وليس من جسر، ولا ما يُصنع به جسرٌ، عدا كومة من الخشب قُطعت جميعها بطول 16 خطوة. ومن هذا الخشب وبدون استخدام حديد ولا حبال ولا أية بناء، صنع مهندسه النبيل جسراً قوياً بما يكفي ليعبر الجيش من فوقه.[[622]](#endnote-586)

لقد قُربت القياسات لحبك مسألة رياضية، لكن ربما كانت القصة حقيقية. فلا بد أنّ مهندس بورجيا "النبيل" هو ليوناردو، ومن المفترض أنّه راوي القصة الأصلي: وهو وباكيولي كانا معاً في فلورنسا عام 1503.

وقد اتسمت هذه الفترة بالنشاط والحركة. فآثار ليوناردو بين هذه البلدات المحتلة والمدن، وتلك القلاع والحصون، والأميال الطويلة بين هذه وتلك، والثكنات، ورحلات الفجر، والاستظلال من شمس الظهيرة. لقد رمى بنفسه في عالم من العمل التقني البدني: القياس بالخطوة، وتسجيل التيارات، وفحص التحصينات- ومبدأ التجربة الحية، وربعيته ونظّاراته، ودفتر ملاحظاته.

يستشعر المرء هنا قلة الصبر ناهيك عن رغد الحياة الحضرية في العشرين سنة الأخيرة، والتي – كما بدا له الأمر- بدأ فيها الكثير من الأمور ولكنه لم ينه سوى القليل. مرة أخرى يجد المرء ليوناردو الذي ينصح الفنان بأنْ "يغادر منزله في المدينة"، و"ترك عائلته والأصدقاء والخروج إلى الجبال والوديان" و" أن يترك نفسه تصطلي بحرّ الشمس". ولكننا أيضاً نشك بأنّ خدمة ليوناردو لبورجيا قد رافقها شغف عميق بطبيعة رئيسه، والتدمير والعنف الذي كان يساهم في انتشاره بصفته مهندساً عسكرياً محبوباً لدى بورجيا. فالحرب هي "ذلك النوع من الجنون الأكثر وحشية على الإطلاق"، كما كتب ليوناردو مرة.[[623]](#endnote-587) وأثناء هذه الشهور من عام 1502 شهد منها ما شهد عياناً. وبالتالي فإنَّ تلك التلميحات اللحظية في دفتر يومياته، مبتورة من ناحية ومكتملة بذاتها- برج الحمام، نافورة، عنقود من العنب، أو تلك الملاحظات التي تقول ببساطة، " أنا هنا في هذا اليوم"، وربما كان يشوبها ذلك الشعور بالخطر الذي يتسرب إلى كل شيء يضع بورجيا يده عليه، "ما زلتُ حياً".

**خريف في إيمولا**

بينما يسْحِّب الصيف أذياله متراجعاً، حلّ إل فالينتينو ببلاطه المتنقل في بلدة إيمولا، وهي عبارة عن حصن صغير على الطريق الروماني القديم بين بولونيا وريميني. وسوف تكون مقراً شتوياً له، وإن كان الحصن منيعاً فربما يجعله مقراً دائماً. هنالك خرائط أرضية للحصن بين أوراق ليوناردو، وكذلك بعض القياسات المكتوبة: كان عمق الخندق 40 قدماً، وعرض الأسوار 15 قدماً- قياسات حيوية في عالم بورجيا الحافل بالكر والفر.[[624]](#endnote-588)

هنا، في أول نهار اليوم السابع من أكتوبر عام 1502، وصل نيكولو ميكافيللي، الذي بعث مرة أخرى ليساوم الدوق المارق. وهو رجل نحيل وشاحب اللون ذو ابتسامة خفيفة، ميكافيللي- إل ماكيا، كما كان يناديه أصحابه، Macchia اللطخة أو البقعة، لم يك بعد مشهوراً، وكان بالكاد كاتباً، ولكنه كان معروفاً بدقته واتقاد قريحته. لقد كان في الثالثة والثلاثين من العمر، ذا حظ من العلم ونافذ ذا علائق مع علية القوم، بيد أنّه لم يك غنياً. وكان قد مرّ بسني سقوط آل ميديتشي العاصفة، وعاصر دولة سافونارولا الدينية، وكان سكرتيراً للمستشارية الثانية، وهو منصب مؤثر بخلاف افتقاره للبريق والفخامة، ويبلغ راتبه 128 فلوريناً ذهبياً. كان موظفو المستشارية من سلك الخدمة المدنية بالضرورة، يتم تعيينهم من قبل مجلس الشعب للمحافظة على استمرارية الأنشطة الدبلوماسية والسياسية بينما يتم تداول المناصب الرسمية عبر الانتخاب. كان ميكافيللي هو الجندي المجهول، كاتب الخطابات الرسمية، حارس البوابة الإعلامية، والمعني بحلّ المشاكل السياسية بشكل متزايد. لقد أنصف نفسه حقاً في المفاوضات مع لويس الثاني عشر في عام 1500، عندما طلب الدعم الفرنسي المستمر في حرب الاستنزاف الفلورنسية ضد بيزا، وقد وجدت تأملاته حول المهمة الدبلوماسية التي امتدت لستة أشهر متضمنة في كتاب الأمير.[[625]](#endnote-589)

ظل ميكافيللي ثلاثة أشهر في بلاط إل فالانتينو. تخللت رسائله من إيمولا مناشدات بالتوجيه بعودته إلى فلورنسا. لقد قبل المهمة بعد تلكؤ، متوقعاً أنّ تحفها المخاطر، والمُنغِصات، وكان لا يعرف لها هدفاً ولا معنى. الدوق، كما كان يشير إليه دائماً، كان رجلَ عمل لا قول: وقد اشتهر بمقولته "الكلام بخسٌ"- ولكن الكلام كان كل هو كل ما يستطيع ميكافيللي تقديمه له. فقد كان سفير فلورنسا ولسانها المبين، ولكنه لم يعط تفويضاً بالتوقيع على أية اتفاقية. لقد تم تجاهل مناشداته بإعادته إلى فلورنسا. وكان مجلس الشعب يريده هناك، ليخبرهم عن "آمال الدوق". أما زوجته المشاكسة مارييتا، والتي تزوجها في السنة السابقة، فقد اشتكت مرّ الشكوى من غيابه.

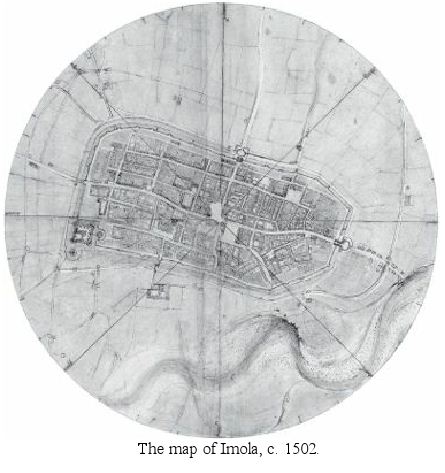
حتى إنّ وصوله إلى إيمولا تزامن مع أخبار اندلاع ثورة في معاقل بورجيا من قبل حلف من القادة الساخطين- من بينهم فيتيلوتسو فيتللي، الذي أطلق شرارة الثورة في أريتسو- وخلع الملوك المحليين مثل دوق أربينو. سخر بورجيا من مجلس حربهم في ماجيوني: " مجلس المهزومين". وقال، ببلاغة لم تفت على ميكافيللي، " تحترق الأرض تحت أقدامهم، ويعوزهم لإخمادها ماءٌ لا يمكنهم ورده."[[626]](#endnote-590)

في اليوم الحادي عشر من أكتوبر هاجم قلعة فوسومبروني التي أسقطها الثوار قبل بضعة أيام ونهبها. ولابد أنّ ليوناردو، بصفته مهندسًا عسكريًا يعمل لحساب الدوق، كان حاضراً حينها على الأرجح. وفي مذكرة حول القلعة في مخطوطة أتلاتنتكس يقول: " لاحظ أن ممر الهروب لا يؤدي مباشرة إلى القلعة الداخلية، بل إنَّ الزعيم سوف يكون في موقع أقوى كما حدث في فوسومبروني."[[627]](#endnote-591)

لقد تم في إيمولا تجسيد أحد نقوش التأريخ الصغيرة اللاذعة: توغلت ثلاثة من أسماء النهضة العظيمة في أحدى قلاع سهول رومانيا العاصفة، وقد كان يبدو أنَّ كلًا منها يراقب الآخرين بحذر نصفه إعجاب والنصف الآخر ارتياب قلِق.

ويبدو أنّ هنالك علاقة حميمة قد ربطت بين ليوناردو وميكافيللي: سوف نجدهما مرتبطين ببعضهما في عدد من المشروعات الفلورنسية المعينة خلال السنة القادمة- المشاريع التي تشير إلى أنَّ ميكافيللي يقدّر مهارات ليوناردو كمهندس وكفنان. ونحن لا نعلم شيئاً عن تفاصيل تعاملاتهما في إيمولا: فاسم ليوناردو لم يرد في برقيات ميكافيللي. وربما كان هذا صمتاً دبلوماسياً: كان ميكافيللي يعرف أنّ شفرة برقياته ستُفك وستقرأ قبل مغادرتها إيمولا، وأنّه ربما لم يكن يريد أن يتسبب في خسارة ليوناردو لمنصبه اللطيف نوعاً ما كفلورنسي في خدمة سيزار، فاحتمال أنّ ليوناردو كان متخفياً هناك غير بعيد رغم كل شيء. عليه كتب ميكافيللي في الأول من نوفمبر أنّه، بحديثه إلى أمين سر بورجيا، كان أغوبيتو أحدهم، ثم تحقق مما استقاه بالتحدث مع "مصدرٍ آخر مطلّع على أسرار الزعيم". وفي الثامن من نوفمبر تحدث مع صديق "مجهول" كان تحليله لنوايا سيزار "جدير بالاهتمام". ومن المعقول هنا أنّ المصدر غير المعّين هو ليوناردو وفي الحالتين كلتيهما.[[628]](#endnote-592)

وقد حصلنا من وجود ليوناردو في هذا المشهد العنيف للقوى السياسية على عمل جميل يتمثل في خارطته لمدينة إيمولا. وهي مليئة بالتفاصيل وملوّنة برقة، لقد كانت توصف بأنّها "أدق وأجمل خارطة في زمانها". وقد نجت صفحة من الرسومات التمهيدية الكروكية للخارطة، كثيرة الطيات، وقد كتبت عليها مقاييسها الطبيعية كما لو أنّه كان يمشط شوارع إيمولاً قياساً بخطوته حاملاً هذه الورقة في يده.[[629]](#endnote-593)



**خارطة إيمولا، 1502**

كانت خرائط ليوناردو هي الثمار الحقيقية لرحلات العام 1502 الدؤوبة. كانت من بينها خارطة رائعة بزاوية نظر الطائر لوادي شيانا(لوحة 17).[[630]](#endnote-594) وفي الخرائط الحديثة ما يمت بكبير صلة للمنطقة الوسطى الواقعة بين أريزو وشيوزي، وبعيداً عن هذه المنطقة تغدو المقاييس أكثر افتراضيةً. (استنزفت-مذّاك- مياه البحيرة- لاغو دي شيانا- التي تظهر طويلة في مركز الخارطة). ونجد بقايا الخاتم الشمعي على ظهر الخارطة حول الأطراف: ربما تم استخدامه لتثبيت الخارطة على حائط أو لوح. وقد تمت كتابة أسماء القرى والأنهار بنص تقليدي من اليسار إلى اليمين، ومرة أخرى يشير هذا الشيء إلى أنَّ الخارطة كانت مستخدمة لعرضها على جهة ما. وهنالك احتمال كبير أنّها رسمت لصالح بورجيا، لكنْ هنالك احتمال مغاير بأنّها قد رُسمت بعد بضع سنين كجزء من الخرائط المعدة لتغيير مجرى نهر آرنو. ويظهر في ورقة مقواة بوندسر رسم للمنطقة الوسطى هذه بزاوية عين الطائر، تم فيها إدراج المسافات بين عدد من البلدات في المناطق المجاورة، وقد علِّمت هذه المسافات ما يدل على أنّ ليوناردو اعتبرها مرجعاً عند رسم الخارطة النهائية. وهنالك ورقة أخرى تبين الطرق والغدران حول كاستيليوني ومونتسيكو بدرجة من التفصيل عظيمة، وتقدير بعض المسافات بالذراع الذي يفترض أنّ أداة قياسه كانت ذراع ليوناردو نفسه.[[631]](#endnote-595)

وقد رُسمت خارطة أخرى بوضع اتجاه الشمال ناحية يسار الورقة بذات الطريقة التي كانت عليها خارطة وادي شيانا، ولكنها بمقياس أكبر، يظهر فيها إقليم وسط إيطاليا بجميع أنهاره، والتي تشمل ساحل المتوسط من شيفيتافيشيا وحتى لا سبيزيا، على طول 170ميلاً تقريباً، كما تمتد إلى الجهة المقابلة حتى ساحل الإدرياتيكي عند ريميني. ويبدو من هذه الخرائط أنّ ليوناردو قد استند إلى خارطة مخطوطة تعود إلى عام 1470 والتي كانت آنذاك في المكتبة بأوربينو، ولكنه قام بتحويلها باستخدام ظلال الكونتور، خلافاً لما كان سائداً من "مبالغة" في رسم الخرائط في القرن الرابع عشر، ومما أضفى عليها المزيد من الموضوعية في بيان التضاريس.[[632]](#endnote-596) وقد تسنى لليوناردو دراسة الخارطة في أوربينو في أواخر شهر يوليو من عام 1502. ويدعم هذا فكرة أنّ هذه الخرائط قد صنعت في سياق عمله مع بورجيا، وربما جرى رسم بعضها فعلياً في مدينة إيمولا.

أصيب ميكافيللي بالمرض. وكتب في يوم 22 نوفمبر من إيمولا: " ساءت حال جسدي بعد إصابتي بالحمى الشديدة قبل يومين." وفي اليوم السادس من شهر ديسمبر كرر طلبه لاستدعائه، " حتى أوفر على الحكومة هذه النفقات، وعلى نفسي المشقة، إذ أنني وعلى مدى الاثني عشر يوماً السابقة أشعر بالإعياء الشديد، وأخشى إن استمر الحال على ماهو عليه أن أعود على نقالة."[[633]](#endnote-597)

تفاوض بورجيا مع المتمردين: صلح زائف. ثم كتب ميكافيللي في يوم 26 من شهر ديسمبر متجهماً من سيسينا، " عُثر صباح اليوم على السيد ريمينو ملقىً في الميدان وهو مقطوع إلى نصفين، ما يزال مرمياً هناك، ليتمكن الجميع من رؤيته." بجانبه مدية مدماة، وووتد خشبي، كما يفعل الجزارون لبقر جثث الحيوانات. لم يكن ريمينو أو راميرو دي لوركا ثائراً، بل كان سفاحاً موالياً جلب عليه حكمه الوحشي الكراهية وبالتالي أُهدر دمه. " ما زال السبب وراء موته غامضاً" أضاف ميكافيللي، " عدا أنّ ذلك يسعد الأمير، الذي يرينا أنّه يستطيع أن يهب الملك وينزعه من الرجال كل بما هو أهل له."

وفي صباح 31 ديسمبر دخل بورجيا سينيغاليا. وبذريعة الصلح التقى هناك بزعماء عصابات التمرد: فيتيلوزو فيتيللي، وأوليفروتو دا فيرمو، والإخوة آل أورسيني. ولكن لم يكن الاجتماع سوى مصيدة. فتم اعتقال المتمردين وتكبيلهم: تم تجريد جنودهم المشاة المعسكرين خارج أسوار البلدة من أسلحتهم. وخربش ميكافيللي في ذلك المساء رسالة رائعة:" استمر إخلاء المدينة رغم أنّ الساعة الآن قد شارفت على الحادية عشرة. إنّني مشغول الفكر جداً. لا أعرف إن كنت سأستطيع إرسال هذه الرسالة فليس لدي من يحملها، لأنّي أرى أنّه لن تشرق عليهم شمس الغد وفيهم ذو روح." لقد كان على حق، إلى حد ما: لقد تم خنق فيتيلوزو واوليفروتو تلك الليلة، أما الإخوة آل أورسيني فقد بقوا أحياء لبضعة أسابيع بعدها، ثم خُنقوا في قلعة بييفي.[[634]](#endnote-598) هل كان ليوناردو هو الآخر حاضراً في سيسنا وسينيغاليا عندما استبدل راعيه العدالة بسكين الجزار والمخنقة[[635]](#footnote-37)؟ لا يُستبعد ذلك.

في الأسابيع الأولى من عام 1503 استولى إل فالينتينو على بيروجيا وسيينا. وتشير التعليقات المقتضبة في مفكرة ليوناردو إلى أنّه كان معه في سيينا. لقد أعجب بجرس الكنيسة الهائل، الذي يبلغ قطره 10 أذرع، ويطلق العنان لنفسه فيتذكر "أنّ طريقة حركة الجرس واصطفاقه كانت محكمة".[[636]](#endnote-599) ومرة أخرى كانت ملاحظاته رقيقة، وهادئة، وانصرافية: لقد كان ينظر في الاتجاه الآخر. وفي العشرين من شهر يناير، وأثناء حصار سيينا، استقبل ميكافيللي المبعوث الفلورنسي الجديد- جاكوبو سالفياتي، وودع إل فالينتينو وليوناردو، وانطلق عائداً إلى فلورنسا، وهو على قناعة بأنّه شهد نموذجاً جديداً للقيادة السياسية يمتاز بالحسم، والوضوح، والقسوة، وبعيدة كل البعد عن الدين والأخلاق. وبعد عشر سنوات، كتب في "الأمير" عن بورجيا:

إن كنت لألخص كل أعمال الدوق لما عرفت كيف السبيل إلى لومه. على العكس، لقد بدا لي ضرورة تقديمه، كما فعلت كنموذج لجميع من وصلوا إلى الحكم عن طريق الحظ وعلى أكتاف الغير. لأنّه لولا ذلك لما استطاع أن يصبح ماهو عليه."[[637]](#endnote-600)

قَدِم بورجيا إلى روما في شهر فبراير عام 1503، ليحادث أبيه المريض، البابا إلكساندر السادس. ربما ذهب ليوناردو معه، ولكنه إن فعل فلابد أنَّ الزيارة كانت قصيرة، لأنّه عاد إلى فلورنسا في مطلع شهر مارس.[[638]](#endnote-601)

كان القرار بترك العمل مع بورجيا- إن كان الأمر بيده- لا يخلو من حكمة؛ فقد وصلت ثروات بورجيا إلى أوجها، وذلك لأنّه وبوفاة أبيه في الثامن عشر من أغسطس عام 1503، انفرطت قاعدة سلطته الأساسية المستندة على النفوذ البابوي. ورفض البابا الجديد يوليوس الثاني الاعتراف به دوقاً على رومانيا، وطالبه بالتراجع عن الأراضي التي ضمها إلى سلطانه. ثم أعقب ذلك قصة طويلة من الاعتقال والهرب، والأعمال المناهضة للسلطة البابوية في نابولي، والموت المبكر في اسبانيا في عام 1507، في مهمة له كقاتل مأجور في الثلاثين من عمره أو نحو ذلك.

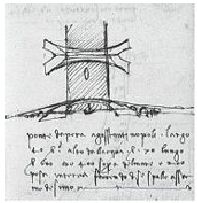
**رسالة إلى السلطان**

تم اكتشاف وثيقة مهمة جداً في عام 1952، بقسم سجلات الدولة في متحف توبكابي بمدينة اسطنبول.[[639]](#endnote-602) على رأسها نصٌ تركي أنيق، وقد لُخص في العبارة التالية: " نسخة من الرسالة التي بعث بها الكافر المدعو ليوناردو من جينوا". فإن كانت أصلية، فإنها تعاصر الترجمة التركية لرسالة ضمّنها ليوناردو عرضاً بتقديم خدماته العسكرية للسلطان بيازيت (أو بايزيد) الثاني. وفي ذيل النص يكتب الناسخ، " كتبت هذه الرسالة في 3 يوليو." ولكنه يهمل كتابة السنة. وهي تكاد تكون على وجه التأكيد سنة 1503، وفي تلك الحالة لا بُدَّ أنّها كتبت في فلورنسا، عندما كان ذهن ليوناردو مشغولاً بالمشروعات التقنية بعد مغامرته مع بورجيا. (وصفت الرسالة بأنّها "وردت من جينوا" وهو ما يعني بالضرورة أنّها قد وصلت على متن سفينة أبحرت من جنوا فحسب).

وتبدأ، إلى حدٍ ما مثل المقترحات الشهيرة التي بعث بها إلى الأسمر قبل عشرين سنة مضت، بعروض للخبرات التقنية: " أنا خادمكم...سوف أقوم ببناء طاحونة لا تحتاج إلى الماء لكي تدور، ولكنها تدار بقوة الرياح وحدها" و "الحمد لله، الذي ألهمني الطريقة لإخراج المياه من السفن دون حبال ولا أسلاك، ولكن باستخدام آلة مائية ذاتية الحركة." ولكن هذه العبارات كانت بمثابة إحماء لتلقي العرض الأساسي، والذي كان لا يقل أهمية عن تصميم وبناء جسر فوق القرن الذهبي:

لقد تنامى إلى سمعي أنا خادمكم، نيتكم بناء جسر يربط بين اسطنبول وغلطا، وأنكم لم تبنوه بعد نسبة لعدم وجود من هو قادر على ذلك. أعلم أنا خادمكم كيف أنصبه على ارتفاع أحد المباني، حتى لا يستطيع أحد العبور فوقه من شدة ارتفاعه...سوف أجعله كذلك حتى تستطيع السفن العبور من تحته حتى وهي ناشرة أشرعتها....وكنت سأستخدم جسراً متحركاً حتى يمكن العبور عليه إلى ساحل الأناضول لمن أراد..ليلهمك الله تصديق كلماتي، واعتباري خادماً لكم ورهن إشارتكم على الدوام.

وقد اشتملت مخطوطة باريس ل، والتي كان يستخدمها بشكل مكثف أثناء مغامرة بورجيا في 1502-1503ميلادية، على ما يبدو أنّه بعض الرسومات العملية ذات الصلة بهذا المشروع، لكنْ التصميم يختلف في بعض مناحيه عن الوصف الوارد في الرسالة. يبين الرسم هيكلاً انسيابيًا إلى درجة رائعة بدعامات مستوحاة من ذيل الطائر. يمهرها ليوناردو بالديباجة التالية: " جسر من بيرا إلى القسطنطينية ["كوستاتينبولي"، 40 ذراعاً عرضاً و70 ذراعاً ارتفاعاً فوق الماء، و 600 ذراعٍ في الطول، هذا يعني أنّه 400 بحراً و200على اليابسة، عليه فدعاماته هي جزءٌ لا يتجزأ منه."[[640]](#endnote-603) الحسابات كانت معلومة بدقة: يبلغ عرض القرن الذهبي حوالي 800 قدمٍ عليه فإنّ "400 ذراع في البحر" يعتبر رقمًا صحيحًا ودقيقًا. أما الطول المقترح للجسر بكامله فهو (600 ذراعٍ= 1200 قدمٍ) وهو الشيء الذي سيجعله الجسر الأطول في العالم في ذلك الوقت.





رسم تمهيدي للجسر في القسطنطينية (يساراً) وتنفيذ فيبكورن ساند في آس (الأسفل)

إقامة ليوناردو الخاطفة في روما في فبراير 1503 كانت هي مصدر هذا المشروع على الأرجح. فقد جاء وفد من سفراء السلطان ابي يزيد إلى روما بغرض إجراء بعض المحادثات مع البابا إلكيساندر. ويحتمل أنّهم تحدثوا عن رغبة السلطان في الاستعانة بمهندس إيطالي لبناء جسر فوق القرن الذهبي- لم يكن هنالك سوى جسر خشبي مؤقت يطفو على بعض البراميل وقتذاك. ومن بين المهتمين بالموضوع، وفقاً لفازاري، كان هنالك مايكل آنجلو الشاب: " بحسب ما نُقل إليَّ، فإنَّ مايكل آنجلو كان يرغب في السفر إلى القسطنطينية لخدمة الترك، الذين طلبوه عن طريق إخوة معروفين من الرهبان الفرنسسكان، ليبني لهم جسراً يربط بين القسطنطينية وبيرا." يؤرخ فازاري لهذا الأمر أثناء فترة نزاع مايكل أنجلو مع البابا يوليوس الثاني في 1504. وقد حُكيت القصة ذاتها تقريباً في حياة اسكانيو كونديفي التي عاصرت حياة مايكل آنجلو (1553).[[641]](#endnote-604)

كانت زيارة ليوناردو لروما في فبراير 1503، وفي مقر إقامة سيزار بورجيا، وهذا يضعه في السياق: يعلم باهتمام السلطان، يرسم بعض النماذج الأولية في دفتر يومياته، ويخط رسالته الداوية بما يلائم الموقف من بهرج وزخرف. ولقد ثار الكثير من الجدل حول أنَّ تصميم الجسر كان مستوحىً من تصميم جسر اليدوسي الموجود في قلعة ديل ريو، على الطريق بين إيمولا وفلورنسا.[[642]](#endnote-605) لقد بدأ هذا في 1499، وكان ما يزال غير مكتمل البناء عندما رآه ليوناردو أثناء أبحاثه الطبوغرافية حول إيمولا في خريف عام 1502.

مثل منطاد ليوناردو، المحفوظ في ملاحظة صغيرة تعود إلى عام 1485، والذي خضع لاختبار في الهواء بعد أكثر من خمسة قرون، فقد تم تشييد الجسر مؤخراً وفق مواصفات ليوناردو- بيد أنّه في بوسبوروس، يبعد 1500 ميلٍ ناحية الشمال من الموقع المعيَّن سلفاً.

وفي 31 أكتوبر من عام 2001 تم الكشف عن نسخة مصغرة منه (بطول 100ياردة) في آس، على بعد عشرين ميلاً جنوبي أوسلو. وقد تم تصميمه وبناؤه على يد الفنان النرويجي فيبتورن ساند، ولقد صنع من البلوط، والتيك والفولاذ، وكلف حوالي مليون واحد من الجنيهات الاسترلينية. ويستخدم كجسر لعبور المشاة فوق أحد الطرق السريعة.

لم يخلد ليوناردو إلى الراحة أبداً: لقد كان يعمل عبر الأجيال، ويتنقل بين كل مجايليه الليونارديين- الفنانين، والنحاتين، وصانعي الإنسان الآلي، والسابحين في الفضاء، الذين اشتعلت قرائحهم بشدة من رسوماته الصغيرة المدبجة بالشروحات الوجيزة وقوة التفكير التي تكمن فيها. " إنّه لمن الضروري أن يُشيّد فحسب"، ورد عن ساند قوله " يمكن بناؤه من الخشب أو الحجر، بأي مقاس، لأنَّ المباديء سليمة." وعليه فقد تفتقت براعم فكرة داعبت حلماً في 1503 عن زهرة رائعة شبت أخيراً فوق الطريق السريع إي 18 جنوبي مدينة أوسلو.[[643]](#endnote-606)

**تحويل مجرى النهر**

كان ليوناردو قد عاد إلى فلورنسا مع بداية شهر مارس من عام 1503، وهو يسخر من الشهور التي أمضاها في بلاط الدوق قاطع الطريق. وسحب 50 قطعة من الدوكات الذهبية في الرابع من مارس من حسابه لدى سانتا ماريا نوفا. وهو يدوّن المعاملات على صفحة تحمل أيضاً ملاحظة مبهمة: " اطلب من الغونفالونييري إلغاء الكتاب، ومن السير [أي كاتب العدل] تزويدي بسجل مكتوب حول المبالغ المالية الواردة."[[644]](#endnote-607) معنى كلمة "cancel" والمقصود بها الإلغاء هي مفردة قانونية (وتعني في اللاتينية إلغاء إجراءٍ من خلال الكشط عليه بخطوط متقاطعة، وهي مشتقة من كلمة cancellus، أي الإحاطة بسياج شبكي). ترتبط الملاحظة على الأرجح بلوحة المذبح التي لم يتم تسليمها لكنيسة البشارة المقدسة، تصفية للحسابات، وفي هذه الحالة يكون السير هو السير بيرو دا فينشي، الذي كان يعمل كاتباً للعدل في خدمة كنيسة البشارة. هل هكذا كان ينظر ليوناردو إلى والده؟- "السير"، أو السيد؟ الغونفالونييري هو بيرو سوديريني، والذي كان قد تقلد هذا المنصب بالانتخاب في عام 1502 ليعمل في خدمة الجمهورية الفلورنسية، ليغدو في مقام رئيس وزرائها: وهو رجل شريف لكنه لا يتمتع بخصوبة الخيال، والذي لم تتسم تعاملاته مع ليوناردو بالودية في أغلب الأحوال.

في اليوم الثامن من أبريل اقرض ليوناردو "فانتي مينياتوري" اربعة دوكات ذهبية. رسام المنمنمات اتافانتي دي غابرييلو، وهو رجل في عمر ليوناردو تقريباً، وربما كان يعرفه من أيام الصبا. " نقلها إليه سالاي وسلمها إليه في يده: وقال أنّه سيعيدها إلي في غضون أربعين يوماً." وفي اليوم ذاته منح ليوناردو سالاي بعض المال من أجل شراء "جوارب زهرية اللون"- بنفس لون بزته (Pitocco)، والتي ذكرها الجاديّ قائلاً: " لقد ارتدى بزة زهرية قصيرة، تصل إلى ركبتيه في وقت اعتاد معظم الناس فيه لبس الطويل من الثياب."[[645]](#endnote-608) ويشعر المرء بالسخط يعبق في أجواء المحيطين بليوناردو، الشيء الذي يتناقض إلى حدٍ ما مع مزاج فلورنسا الجمهورية. وهذه اللمحة إلى زي ليوناردو كانت على الارجح من ذكريات الرسام الفلورنسي الذي يدعوه المجهول إل غافينا، أو بي دا غافيني.

في اليوم الرابع عشر من شهر يونيو سحب ليوناردو 50 قطعة أخرى من الفلورينات الذهبية من حسابه. ربما كان غير مستقر الحال: لم يكن مستقبله واضح المعالم، ومدخراته تتسرب من بين يديه. لا نعرف من أين كان يكسب عيشه في ذلك الوقت: ولم تعد أبواب كنيسة البشارة مفتوحة أمامه. ربما كان هنالك شخص ما حوالي هذا الوقت، تلميذ على الأرجح، يكتب على صفحة من مخطوطة اتلانتكس: " Tra noi non ha a correre denar' – "لدينا شحٌ في المال حقاً.."[[646]](#endnote-609)

ولكن حالما ظهر مشروع جديد ومثير، وغايته ليست أقل من تحويل مجرى نهر آرنو. وكان هنالك في الحقيقة مشروعين منفصلين: تحويل نهر آرنو السفلي، والذي كان تكتيكاً عسكرياً محضاً يهدف إلى فصل بيزا من البحر، وهو المشروع الأضخم لشق قناة بطول النهر غرب مدينة فلورنسا حتى يصبح صالحاً للملاحة. أصبح ميكافيللي في هذا الوقت الذراع اليمنى لسوديريني في ما يخص الشؤون العسكرية والسياسية، وكان مشاركاً في كلاهما عن كثب.

وكان قد شهد بعضاً من أعمال ليوناردو عندما كان مهندساً لبورجيا، وربما انبثق مشروع بيزا من الأساس من المحاورات التي جرت بينهما في إيمولا.

كانت بيزا قد سُلمت بشكل مؤقت إلى الفرنسيين على يد بيرو دي ميديتشي في 1494، وأعلنت استقلالها عندما انسحب الفرنسيون من إيطاليا في السنة التالية.

وقد ذهبت جهود الفلورنسيين لاستعادة المدينة مع الريح بشكل مخزٍ: لقد صمد مواطنو بيزا في وجه الحصار بفضل الأغذية والإمدادات التي تصل إليهم عبر مرفأهم على نهر آرنو. وعليه فقد أصبحت الاستراتيجية الجديدة-المنطقية رغم طموحها التقني- بتحويل النهر وبالتالي" حرمان مواطني بيزا من مصدر حياتهم" بحسب تعبير أحد مساعدي ميكافيللي.[[647]](#endnote-610)

في التاسع عشر من يوليو عام 1503 استولت القوات الفلورنسية على حصن لا فيروكا، أو فيروكولا، وهي هضبة يمكن رؤيتها حتى الآن على المنحدرات الجنوبية لتلال بيزا، والمشرفة على سهول وادي آرنو الأدنى. عقب ذلك بيومين وصل ليوناردو إلى هناك. كان بييرفرانسسكو توسنيغي، الضابط المسؤول يكتب إلى فلورنسا: " وصل ليوناردو دا فينشي شخصياً مع بعض مرافقيه، ولقد أريناه كل شيء، ويبدو لنا أنّه وجد هضبة فيروكولا ملائمة، وأنّه سُرّ بما رأى، وعقّب قائلاً أنّه يفكر في عدد من الطرق لتحصينها."[[648]](#endnote-611)

استشفت هذه البرقية المبهجة شخصية ليوناردو وهو يعمل في يوم صائف في التلال البيزية: شموليته (لقد أريناه كل شيء)، وحماسته (لقد سُرّ بما رأى).

بعد شهر من الزمان كان في الموقع مرة أخرى، في معية وفد رسمي يقود إليخاندرو ديلجي البيتزي. لقد كان هناك بحلول يوم 22 يوليو، عندما وضع التأريخ على أحد الرسومات التمهيدية لوادي نهر آرنو الأدنى، وفي الثالث والعشرين شارك في المناقشات في معسكر الحرب الفلورنسي، في ريجليوني على الأرجح، كما ذكر أحد القائد غويدوتشي في اليوم التالي:

لقد استقبلنا امس اليخاندرو ديلجي البيتزي حاملاً خطاباً من سيادتكم [غونفالونييري سوديريني]، ومعه ليوناردو دا فينشي وآخرين. لقد درسنا الخطة، وبعد مناقشات وتمحيص خلصنا إلى أن المشروع يخدم غايته بشكل رائع، وإن كان بالإمكان تحويل نهر آرنو بالفعل أو شق قناة لمياهه في هذا الموقع، فسوف تصبح التلال محصّنة أمام هجمات العدو.[[649]](#endnote-612)

كان في الوفد أيضاً جيوفاني بيفيرو، الذي دفعت له الحكومة لاحقاً ما يعادل 56 ليرة " نظير عربة بستة جياد، ونفقات الوجبات، في رحلته مع ليوناردو دا فنشي لتغيير مجرى نهر آرنو حول مدينة بيزا". وقد ورد ذكره في مكان آخر باسم جيوفاني دي اندريا بيفيرو، وهو في جميع الأحوال جيوفاني دي اندريا سيلليني، والده النحات الشهير بينيفنوتو سيلليني، الذي كان بالفعل أحد عازفي المزمار بمجلس الشعب.[[650]](#endnote-613)

وأول وثيقة يرد فيها ذكر تحويل مجرى نهر آرنو هي رسالة القائد غويدوتشي المؤرخة في 24 يوليو 1503، بيد أنّ "الخطة" التي درسوها وخطاب التفويض من الغونفالونييري يشيران إلى أن المشروع كان في مرحلة متقدمة على الورق. فالفكرة كانت شق قناة لتحويل مجرى النهر إلى الجنوب لمنطقة مستنقعات بالقرب من ليفورنو تدعى البركة. وكانت المياه ستحوّل بواسطة السدود عبر قناة ضخمة، تمتد إلى ميل و16 ذراعاً (32 قدما) في عمق الأرض، ثم تنقسم إلى قناتين أصغر حجماً. كانت المسافة بين النهر والمجرى الجديد في البركة تبعد حوالي 12 ميلاً، وبحسب تقديرات ليوناردو فسينتج عن حفر القنوات ما يقارب مليون طن من التراب. ومن أقدم النماذج على دراسات الحركة والزمن، فقد قام بحساب كمية التراب التي يمكن أن يزيحها عامل واحد. لأن القنوات سوف تكون عميقة جداً فاحتسب أنّ الدلو الواحد من تراب القاع يحتاج إلى أن يتناوله أربعة عشر من العمال بالتناوب قبل أن يصل إلى السطح. وبعد إجراء القليل من الحسابات المعقدة خلص إلى أن المشروع بكامله يتطلب 54000-رجل/يوماً.[[651]](#endnote-614) ويقول بدلاً عن ذلك، أنّه يجب استخدام "عدد من الآلات" لتسريع العملية. وإحدى هذه الآلات هي الحفارة الآلية الموجودة في مخطوطة أتلانتكس: القياسات المصاحبة للرسم تتوافق بشكل دقيق مع الحسابات المقترحة لشق قنوات نهر آرنو، وبالتالي فيبدو أن هذه الآلة مصممة لأداء تلك المهمة. وهنالك حسابات أخرى تقول: " حمل المجرفة الواحدة يساوي 25رطلاً، أي ستة أحمال تساوي حمل عربة يدٍ واحدة، وحمل عشرين عربة يد يعادل حمل عربة يجرها حصان."[[652]](#endnote-615) هذه هي تفاصيل عمل ليوناردو كمهندس عسكري ومدني.

الحفر في قناة نهر آرنو التي تربطه بالبركة لم يبدأ قبل سنة من التخطيط له. ولم يكن ليوناردو مشاركاً بشكل كامل في هذه المرحلة المتقدمة: المهندس الآخر أو معلم المياه كولومبينو، كان مسؤولاً، وقد كان بعض ما تم إنجازه مختلفاً عن خطة ليوناردو. لقد بدأ العمل في 20 أغسطس عام 1504 " في برج طائر التدرج"، والذي تم هدمه لتوفير مواد البناء من أجل إقامة السد. لم يكلل المشروع بالنجاح، وتوقف بعد شهرين، وسط اضطرابات متزايدة بسبب عدم سداد الأجور. ويلخص بياجيو بوناكورسي مساعد ميكافيللي الأمر بإيجاز في تقريره:

عندما اتُخذ القرار أخيراً، أُقيم معسكر في ريجليوني، وتم استدعاء الخبير بالمياه. وقالوا بأنّ العمل يتطلب توفير الفين من العمال، وكمية من الخشب لتشييد سدٍ ليحجز مياه النهر ويحولها على طول قناتين تنتهيان في البركة، ووعدوا بإكمال المشروع في ثلاثين الف من العمال/والأيام [أقل كثيراً من تقديرات ليوناردو] وأنطلق المشروع على ذلك الأمل في 20 أغسطس [1504] بألفي من العمال على كارلينو واحد في اليوم لكل منهم. ولكن المشروع في الحقيقة استهلك المزيد من المال والوقت، وبلا فائدة، لأنّه على الرغم من هذه التقديرات، لم يكن ثمانين ألفاً من العمال بالأيام قادرين حتى على إنجاز نصف العمل المطلوب. لم تتدفق المياه عبر هذه القنوات عدا في وقت الفيضان، وحالما ينحسر تعود المياه أدراجها. والتكلفة الكاملة للمشروع سبعين ألفا من الدوكات أو أكثر لأنّه بجانب سداد أجور العمال كان من اللازم الاحتفاظ بألف جندي لحماية العمال من هجمات مواطني بيزا.[[653]](#endnote-616)

وقعت كارثة في أوائل شهر اكتوبر من عام 1504. هبت عاصفة عنيفة، فحطمت عدد من قوارب حراس فم القنوات، وكانت الخسائر في الأرواح تقدر بحوالي 80 نفساً. وانهارت جدران القنوات، وغمرت السيول الوادي بأكمله، مدمرة عدداً من المنازل. وبحلول منتصف شهر اكتوبر، أي قبل مضي شهرين على بدء العمل، توقف المشروع تماماً. انسحب الجيش الفلورنسي، وردم سكان بيزا القنوات، وسرعان ما اصبح الأمر برمته طي النسيان. وهي مضيعة أخرى للوقت والمال والأرواح في الحرب الطويلة مع بيزا والتي استمرت حتى عام 1509.

كانت هذه الخطة المحبطة جزءاً ومرحلة من حلم ليوناردو الأكبر: بناء قناة طويلة تتغلب على المشاكل التي تعيق الملاحة في نهر آرنو وتفتح أمام فلورنسا طريقاً خاصاً بها إلى البحر مباشرة. ولم يكن النهر أسفل فلورنسا صالح للملاحظة بسبب المنحدرات التي يتسم بها مجراه ما بين البركة ومونتيلوبو على بعد عشرة أميال غربي المدينة، وهو ضحل، ويغمره الطمي، وتكثر التعرجات في مجراه طول الطريق من هناك وحتى بيزا: ويستحضر المرء هنا قارب برونيليسكي تعس الحظ والذي انجرف إلى إحدى الضفاف الرملية في إمبولي. تختلف هذه القناة الكبرى عن مشروع التحويل العسكري، ولكن ربما شكلت مشاركته في الأخير دافعاً أكبر لشق هذه القناة في مشروع أعظم، والذي كان ذهنه مشغولاً به لفترة من الوقت. وإن تم تنفيذهما فسيؤدي عملهما المشترك إلى ربط فلورنسا بالبحر، وبالتالي تمكينها من المشاركة في المغامرة العالمية الكبرى في التجارة والاستكشاف، والإثارة التي دأب البحار الفلورنسي أميريغو دي فيسبوتشي على التشجيع عليها في رسائله لراعيه الإيطالي لورينزو دي بيرفرانسسكو دي ميديتشي، والتي تم نشر مخلص لها في فلورنسا عام 1504.

ويشجع هذا الأمر على فكرة طال بها الأمد: قناة نهر آرنو التي اقترحت منذ عام 1347، وكان ليوناردو نفسه مهموماً بها لنحو عقد من الزمان أو يزيد. وهنالك صفحة من الملاحظات حول هذا الموضوع في مخطوطة اتلانتكس والتي بذكرها استفادة بيزا من المشروع تبدو كما لو كتبت قبل بدء العدائيات بين فلورنسا وبيزا في 1495. حيث قال:

ينبغي صنع أحواض في وادي لا شيانا عند آريزو، حتى أنّه عندما يحل الصيف ويقل منسوب المياه بالنهر، لا تتأثر القناة. ويجب أن يكون عرض القناة 20 ذراعاً عند القاع و30 عند السطح، وعمقها ذراعين، أو أربعة حتى تستخدم ذراعان من المياه في إدارة الطواحين وري المراعي، والتي سوف تعود بالخير على المنطقة، وتكسب وبراتو، وبيشتويا، وبيزا 200 الف دوكات في السنة، وسوف تسهم في توفير المال والرجال لهذا المشروع النافع، والأمر نفسه ينطبق على لوكشيسي لأن بحيرة سيستو ستصبح صالحة للملاحة. وسأجعلها تمر ببراتو وبيشتويا وسنعبر إلى سيرافالي وتخرج من الوادي إلى البحيرة، وبالتالي لن تكون هنالك حاجة إلى حواجز.[[654]](#endnote-617)

وقد احتسب نفقة هذا العمل بمعدل ليرة واحدة لكل ذراع مربع، بيد أن هذا لا يتضمن أية تقديرات للعمل الهائل "الحفر عبر" الجبل في سيرافالي.

هنالك خرائط وخطط تعود في تأريخها إلى الأعوام 1503-1504 وتبين المسار المقترح للقناة. وفي ركن إحداها ملاحظة تقول: إنهم لا يعلمون لماذا لم يجر نهر آرنو في قناة مستقيمة: لأنّ الأنهار التي تتدفق فيه ترسب الطمي حيث ترفده، وتنقله من الجانب المقابل، ولذلك ينثني النهر."[[655]](#endnote-618) ويسمع المرء لمسة الاستدلال، الملاحظة الوقورة التي قد وجدها البعض وهم يحاولون "فهم" لا يعلمون هذه الحقيقة الأساسية والتي كرر شرحها لعدد لا يحصى من المرات.

ظلت القناة حلماً- ربما كان فشل التحويل العسكري محبطاً، بيد أنّ النفقات الهائلة للمشروع كانت كافية لإصابة مجلس الشعب بالإحباط على أية حال. لم يتم إنجاز أي عمل، بيد أن كامل الطريق السريع بين فلورنسا وبيزا كان يغطي ذات المسار الذي يزمع أن تقام عليه القناة المقترحة، وعليه ربما يقول المرء بأنّ رؤية ليوناردو كانت خاطئة فقط حتى الآن نسبة لعجزها عن توقع الممر المائي ذاته كوسيط للنقل. فقد أخفق خياله دون تخيل محرك الاحتراق الداخلي.

كانت مشاريع شق القنوات هذه وغيرها مما تولى أمره في ميلانو، هي لمحات أخرى من ولع ليوناردو على مدى عمره بالمياه، وتياراتها، وضغوطها، ودواماتها وانكساراتها، والتي سجلها، وحللها، ورسمها ولونّها حقيقة بأسلوب رائع- الوميض المتقد للباديول خلف جنيفرا، والآفاق البحرية للبشارة، والأنهار الجارفة للصخور التي تتسكع في قوة خلف كل من السيدة ذات المغزل والموناليزا.

**السيدة ليزا**

**يؤتى بالكثير من الأحلام إلى عتبة بابك!**

من أغنية لنات كينغ كولي، بعنوان "مونا ليزا" (كلمات جاي ليفينغستون وراي إيفانز 1949)

وماذا عن فرشاة الرسم التي كان قد سئم منها بشدة ولم يعد قادراً على الإمساك بها لفترة وجيزة من الوقت حتى في السنوات القليلة الماضية؟ هل عاد إلى الرسم مرة أخرى؟ يبدو أنّه فعل. في صيف عام 1503، في غير أوقات تسكعه في المعسكرات ومواقع الحفر في حملة بيزا، وعدا أوقات انهماكه في حسابات معدلات الأحواض وساعات التجريف اللازمة لإنجاح خطته العبقرية، في غير تلك الأوقات كان ليوناردو بلا شك يعمل على لوحة يجوز أنْ تدعى بالكاد "أشهر لوحة في العالم"- كما يظهر على ديباجة في أحد الكتب ذات الصلة التي صدرت مؤخراً.[[656]](#endnote-619)

" تعهد ليوناردو لفرانسسكو ديل جيوكوندو برسم صورة لزوجة الأخير، السيدة ليزا، لقد عمل عليها لأربعة أعوام وتركها قبل أن تكتمل." عليه يبدأ جيورجو فازاري شهادته حول الموناليزا برقة. إنّها أكثر الشهادات المعاصرة حول اللوحة اكتمالاً، وهي الأولى التي تعطي السيدة الجالسة اسماً- وطرأ الكثير من الجدل حول مدى صحة ذلك الاسم. سميت اللوحة بالموناليزا بناءً على تحديد فازاري لهوية السيدة موضوع اللوحة، بيد أنّ هذا العنوان لم يستخدم كدلالة على اللوحة قبل القرن التاسع عشر. وقد كانت اللوحة تعرف في إيطاليا دائماً باسم لا جيوكندا (وفي فرنسا لا جوكوند). ويبدو أنّها هي الأخرى تشير إلى ليزا ديل جيوكوندو، ولكن مفردة Jiocondo هي صفة أيضاً وتعني Jocund، التي تمثل لقباً وصفياً محضاً: [السيدة اللعوب] أو الجوكر- ربما حتى الماكرة. وهذه التورية كانت سمة مميزة لذلك العصر ولليوناردو أيضاً، ولكن يقول أولئك الذين لا يصدقون رواية فازاري إنّ اللقب يشير إلى السيدة جيوكوندو ولا يحتاج إلى أي تفسير.[[657]](#endnote-620)

بعد جملته الاستهلالية الغنية بالمعلومات، يكرّس فازاري فقرة كاملة للتغني بصفات اللوحة من حيوية وعبقرية في التفاصيل. وتفتقر بعض عباراته إلى الدقة، أو على الأقل الموضوعية، لأنّه لم يرَ اللوحة فعلياً على الإطلاق. ويذكر أنّها "قد صارت الآن من مقتنيات فرانسواز ملك فرنسا ويحتفظ بها في قصر الفونتين بلو.[[658]](#endnote-621) وقد أفاض بمدحه تحديداً على حاجبي السيدة الجالسة " وبشكل طبيعي تماماً، يتميزان بغزارة الشعر في موضع منهما وخفته في الآخر."- في الوقت الذي كان فيه حاجباها أقل بدرجة ملحوظة مما ذكر، وليس هنالك أي أثر لوجود أي رسم سابق للحاجبين تحت سطح اللوحة. وختم الفقرة بمقولة صغيرة: " لقد استخدم ليوناردو أثناء رسمها عدداً من المغنِّين والموسيقيين واستضاف المهرجين دائماً لإبقائها مبتهجة وإبعاد شبح الحزن عنها والذي عادة ما يضفيه الفنانون على اللوحات الشخصية: وعليه ففي لوحة ليوناردو هذه نجد ابتسامة عريضة [ghigno]، تسرُّ الناظرين حتى يرى المرء فيها شيئاً أكثر سمواً من الإنسان." وهذا شيء لطيف، وفيه انسجام مع بعض تعليقات ليوناردو في الأطروحة حول الرسام الذي يعمل في ظروف محَسَّنة، ولكنه مرة أخرى يغرد خارج السرب. فأين هو الدليل – في الموناليزا الفعلية- على هذه البهجة؟ هنالك ابتسامة، أو شبحها، ولكن ليس هنالك ابتسامة عريضة تناسب المفردة المستخدمة [ghigno]! وكما هو حاله دائماً، فإنَّ فازاري يعمل على جعل هذه الشهادة السماعية تبدو أكثر قيمة مما هي عليه حقاً. وكثيراً ما قوبل وصفه بالنقد بسبب افتقاره إلى الدقة، بيد أننا بالطبع لا نعرف أكثر عن ملامح الموناليزا وكيف كانت تبدو عندما رسمها ليوناردو. وحالياً اكتسبت مظهراً شفقياً نتيجة لتحول الطبقة الواقية عبر القرون إلى خضاب مصفرّ بفعل الصدأ. ومنذ عام 1625 اشتكى أحد المتفرجين عليها من "تخريبها جراء استخدام طلاء واقٍ معيَّن، لا يكاد يتبينه المرء جيداً".[[659]](#endnote-622) وهذا وجه آخر لغموض هذه اللوحة- الشيء الذي قد يعتبره أولئك المناصرون لعمليات الترميم "طمساً واستغلاقاً". فهي ترتدي هذا الوشاح المنسوج من الطلاء، الذي تأوي إليه آلافٌ مؤلفةٌ من الآفات الصغيرة والشقوق، ولن يجرؤ على رفع ذلك الوشاح ومواجهة ما يمكن أن يكون متوارياً خلفه سوى مرمِّم مِقدام.

لم يقدم لنا فازاري في الحقيقة تأريخاً للوحة، فالتواريخ ليست مركزاً لاهتمامه- ولكنه ومن خلال سرد قصة الحياة يضعها مباشرة في فترته الفلورنسية الثانية، في وقت ما بين كارتون القديسة آن الذي يعود إلى 1501 وجدارية معركة الأنغياري المؤرخة في 1503-1506. ومن المعلوم أنَّ ليوناردو لم يرسم الكثير في 1501، وذلك مما عرفناه عن طريق الأخ بيترو نوفيلارا، وأنّه ظل في خدمة بورجيا طوال عام 1502، ويعزى ذلك إلى شروعه في العمل على لوحة الموناليزا في وقت ما بعد عودته إلى فلورنسا في عام 1503. وهذا هو التأريخ الذي يذهب إليه اللوفر، حيث جرى الاحتفال بمرور خمسة قرون على ميلاده في خريف 2003. وربما كان هذا التأريخ هو الذي تقترحه الطرفة العابرة لصديق ميكافيللي لوكا أوغوليني، الذي كتب إلى نيكولو في الحادي عشر من نوفمبر عام 1503 مزجياً له التهاني بميلاد ابنه البكر- " صديقي العزيز جداً. مباركٌ! من الواضح أنَّ السيدة مارييتا لم تكذبك القول فهاهو يأتي على صورتك. ولم يكن ليوناردو دا فنشي ليرسم لوحة أفضل."

ربما كان أوغوليني يعتقد أنّ ملامح الموناليزا قد اتضحت بالفعل في مرسم ليوناردو في نوفمبر 1503 عندما قال عبارته هذه.[[660]](#endnote-623)

ولقد لاحظت خلال الأبواب القليلة السابقة ما يبدو على أنّه نشوة استباقية للموناليزا- الكفَّان واللوحة النصفية لإيزابيلا دا إيستي التي كانت ملامحها لا تخلو من تصميم بشكل خاص، دائمًا كانت وراء مدى رؤيتنا، وقد شاهدها لورينزو غوزناغو في البندقية عام 1500، والذي أشار إليه وكلاء إيزابيلا في فلورنسا بين عامي 1501-1502(" سوف يقوم فوراً بتنفيذ اللوحة وإرسالها".."لقد شرع بالفعل في العمل على ما أردتم منه سيادتكم")، ويبدو أنّ هنالك رابطًا مفقودًا من نوعٍ ما بين الرسم الموجود لإيزابيلا والموناليزا، وهي مرحلة نظرية بين الرسم الشخصي الكامل الجامد للسابقة والدقة في التباين، والوجه الكامل المائل قليلاً للأخيرة. والرسم المنفذ بالطبشور ودائماً ما وصف الرسم المنفذ بالطبشور الأحمر والموجود في ويندسور باعتباره دراسة للسيدة ذات المغزل، وربما يجوز النظر إليها أيضاً باعتبارها منتصف المسافة في منحنى انتقاله من صورة دا إيستي إلى تحديق الجيوكندا.[[661]](#endnote-624) ونحن نعلم أنّ هذه هي طريقة عمل ليوناردو، يعود إلى الصور والأفكار ويدور حولها، ويعيد تعريفها. يتطور التلوين، والأشكال والمظاهر من واحد إلى آخر، مثل أوثان العالم الكلاسيكي. ووفقاً لفازاري فإنَّ ليوناردو قد عمل على الموناليزا لأربعة من الأعوام. وهذا يجعل تأريخ إنشائها يعود إلى السنوات من 1503 إلى 1507، ويتزامن وقف العمل فيها مع مغادرة ليوناردو فلورنسا في أوائل عام 1508. ومن تلك الفترة نجد صفحة من الرسومات التشريحية التي تضم تسع دراسات للفم والشفاه، ترافقها ملاحظات حول فسيولوجية تلك "العضلات المسماة شفاهاً".[[662]](#endnote-625) وتتميز واحدة من هذه الدراسات عن غيرها بطابعها الخفيف الشاعري، الذي يظهر فيه الفم مبتسماً- إنها تكاد تكون ابتسامة الموناليزا بعينها(لوح 19).

وشهادة فازاري حول اللوحة ليست مثالية، لكنه الكاتب المعاصر الوحيد الذي أعطاها اسماً وتأريخاً. هل كان على حق؟ يبدو وبشكل متزايد أنّه كذلك. وهنالك العديد من النظريات البديلة حول السيدة التي تظهر في اللوحة، ومعظمها وليدة المائة عام الأخيرة. (أندريه كوبيير في مقاله لعام 1914 بعنوان "لا جوكوند" هل هي صورة للموناليزا؟ بدأ البحث.) لقد كنت على مقربة من هؤلاء المتنافسين، وبالحديث مجازاً، فإنّه ليس منهم من كان يتصدى لهذه المسألة. كانت المرشحات البديلات- إيزابيلا غوالاندا، وباسيفيكا براندانو، وكوستنازا دافالوس، وكاترينا سفورزا وأخريات- ومثلهم مثل الكُتَّاب الذين انبروا لحل "جدلية تأليف" شكسبير. فإنّ أنصارهم يسعون لحل لغز ما، ولكن يجب أن يسأل المرء أولاً: هل هنالك لغز حقاً ليُحل؟

موناليزا فازاري موجودة بكل تأكيد[[663]](#endnote-626). إنها ليزا دي انتونماريا غيرارديني، المولودة في 15 يونيو عام 1479. كان والدها محترماً ولكنه لم يكن من ذوي الثروات الطائلة في فلورنسا: وقد امتلكت العائلة منزلاً في البلدة بالقرب من كنيسة الثالوث المقدس وعقارًا صغيرًا في سان دوناتو في بوجيا بالقرب من غريف، حيث ولدت على الأرجح. تزوجت من فرانسسكو دي بارتولوميو ديل جيوكوندو في مارس 1495 في عمر الخامسة عشرة، وكان رجلَ أعمالٍ ناجحًا، في الخامسة والثلاثين من العمر وله اهتمامات بتجارة الحرير والقماش، وقد ترمل مرتين من قبل، وله ولد رضيع، اسمه بارتولوميو. هنالك علاقة عائلية وراء هذه الزيجة: فزوجة أب ليزا، كاميللا، كانت شقيقة زوجة جيوكوندو الأولى، وكانت ليزا طفلة عندما التقاها جيوكوندو للمرة الأولى. وبحلول عام 1503 التأريخ المزعوم للوحة، كانت قد أنجبت للجيوكوندو ولدين اثنين، بيرو واندريه وابنة توفيت في مهدها. كانت هذه الخسارة أحيانًا كما قيل هي السبب وراء الوشاح الأسود الرقيق الذي يغطي شعر الموناليزا، ولكن هذا الأمر بعيد الاحتمال: فقد توفيت الطفلة قبل أربع سنوات في صيف عام 1499. والاحتمال الأكبر أنَّ الوشاح واللون القاتم للثوب يجسدان الموضة: المظهر "الاسباني"، مثل لوكريزيا بورجيا في زفافها إلى الفونسو دا إيستي في 1502، لم تخرج جميعها من الاتجاه السائد آنذاك.

كان فرانسسكو ديل جيوكوندو يعمل في تجارة القماش: وكان يعرف كل شيء عن الأزياء. وبالقدر نفسه، كان الرسام الذي يقول عنه فازاري دون حماسة أنّه " تعهد برسم" الصورة.

كان الجيوكوندو هو ذلك النوع من العملاء الذين قد يسعى الفنان الفلورنسي إلى العمل لصالحهم- "civis et Mercator florentinus" كما وصف في عقد زواجه: مواطن وتاجر فلورنسي. لقد تقلد وظائف مدنية (في أربع مرات منفصلة)، وكان مارسيلو ستروتزي ضمن شركاء عمله، الذي رُسمت اخته مادالينا دوني على غرار لوحة الموناليزا بريشة رافائيل.[[664]](#endnote-627) وقد كانت تربطه علاقة عائلية أخرى بأسرة روشيلاي: فزوجته الأولى كانت تنتمي لعائلة روشيلاي كما كانت زوجة أب ليزا. وقد ارتبط لاحقاً بخدمة كنيسة البشارة، حيث وُهب معبداً عائلياً وأمر بصنع لوحة للمذبح لشفيعه القديس فرانسيس، ويعود هذا لعشرينيات القرن السادس عشر، ولكنه قد يعكس علاقة مبكرة بكنيسة البشارة. ومن الدلائل على اهتمام الجيوكوندو بالفنون (أو تجارة التحف) وجود قائمة لمقتنيات الفنان والنحات قصير العمر المعلم فاليريو، الذي توفي وهو يدين لجيوكوندو بالمال: وقد استرد جيوكوندو مديونيته بالاستيلاء على جميع مقتنيات فاليريو من لوحات ورسومات على الكارتون، والتماثيل.[[665]](#endnote-628)

وفي الخامس من أبريل أكمل فرانسسكو جيوكوندو صفقة لشراء منزل على جادة ستوفا- منزل جديد له ولليزا والصبية الثلاثة، الأصغر اندريه كان في الشهر الخامس من العمر، وربما كان هو السبب في الانتقال. منزل جديد بأسوار ليملأها- بماذا يملأها إن لم يكن بصورة زوجة شابة جميلة ومحبوبة ومهندمة- مثل أصحاب ملاك المنازل الأثرياء: إنّها زوجة شابة ولكنّها وفي عمر الثالثة والعشرين زادتها الأمومة نعومة وبسطة في الجسم.

وهنالك ثلاث قصاصات توثق للوحة قبل شهادة فازاري. هل تدعمها أم تدحضها؟ أول ذكر معلوم للوحة صدر من أنطونيو دي بياتيس، أمين سر الكاردينال لويجي الآراجوني، والذي وردت في يومياته زيارتهم لمرسم ليوناردو في فرنسا عام 1517.[[666]](#endnote-629) وهنالك عرض عليهم المعلم المسن ثلاث لوحات. اثنتان منها معروفتان بالفعل من وصف بياتيس: يوحنا المعمدان والعذراء والطفل والقديسة آن، وكلاهما الآن في متحف اللوفر، أما الثالثة فلا بدَّ أنّها هي الموناليزا. لقد وصفها بياتيس (وذكرها ليوناردو نفسه ضمناً) بأنّها صورة "سيدة فلورنسية، رسمت على الطبيعة بإيعاز من الراحل الرائع جوليانو دي ميديتشي". الجزء الأول من الإفادة يشير إلى ليزا جيوكوندو، التي من المؤكد أنّها سيدة فلورنسية، ولكن الجزء الأخير لا يخلو من صعوبة. كان جوليانو هو الابن الثالث والأصغر للورينزو ميديتشي، وتعود علاقة ليوناردو المعروفة به إلى السنوات 1513-1515 وفي روما أكثر منها في فلورنسا.

وربما يرى البعض في هذه المقولة شهادة مختلفة كلياً عن فازاري في ما يخص اللوحة، مما يضعها في تأريخ لاحق ( الشيء الذي تؤكده الأدلة الأساليبية على ما يبدو، والذي يظهر بجلاء في اللوحتين الأخريين اللتين عرضتا على الزوار). وهذا بدوره أدى إلى ظهور عدد آخر من المرشحات ليكنّ صاحبات الوجه الشهير. فهنالك عشيقة جوليانو، أرملة شابة من أوربينو وتدعى باسيفيكا براندانو، التي حبلت بطفله في 1511- وربما كان الوشاح الجنائزي الأسود على شعر الموناليزا يشير إلى ترملها. وهنالك الجميلة الحاذقة إيزابيلا غوالاندا، وهي تنتمي إلى نابولي بيد أنّها سكنت روما في وقت هو الأنسب لأن يفتتن بها جوليانو، والتي ظهر أنّها تمتُّ بصلة قرابة لسيسيليا غاليراني، التي رسم لها ليوناردو صورة شخصية في ميلانو أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر.[[667]](#endnote-630) ويمكن لأي من هؤلاء السيدات أن تكون هي المعنية بإيعاز جوليانو برسمها، وربما كانت اللوحة ثمرة هذا التكليف ما تزال في حوزة ليوناردو عندما تزوج جوليانو في أوائل عام 1515. بيد أنّه ولا واحدة منهن كانت فلورنسية، وهو أحد أوصاف صاحبة اللوحة حسب ما ورد في مذكرات بياتيس. وفي الحقيقة بدا وصف بياتيس لللوحة هو ما يحكم احتمال أنّ السيدة غوالاندا هي المرسومة في الموناليزا. لقد كانت إحدى جميلات نابولي الشهيرات، ومن غير المستبعد أنَّ لويجي الآراجوني وبياتيس- وهما من نابولي أيضاً- كانا يعرفان كيف كانت تبدو، ويدعم هذا الاحتمال حقيقة أنَّ بياتيس أتى على ذكرها وذكر حسنها في موضع آخر من مذكراته.[[668]](#endnote-631) فإن كانت هي التي ظهرت على لوحة ليوناردو التي عُرضت عليهم، لما سكت بياتيس عن ذلك على الإطلاق، ولما وصفها على أنّها "سيدة فلورنسية". وعودة الحافر على الحافر تقوِّي الأثر، وتزداد دعاوى أصحاب النظريات المعارضة وهناً على وهن.

لقد فنّد بياتيس مقولة فازاري باقتراح ليزا ديل جيوكوندو لأنه ليس من الممكن أن تكون عشيقة لجوليانو دي "ميديتشي"، فقد كانت زوجة محترمة، وليست بمومس، وعلى أية حال كان جوليانو منفياً من فلورنسا في الفترة من 1494 وحتى 1512. ولكن بالنسبة لي تبدو حجة "لا مساس" هذه تقبل التمحيص. فجوليانو دي "ميديتشي" وليزا غيرارديني نِدَّان، فهما مولودان في سنة 1479. ومن المحتمل جداً أنهما تقابلا، لأنَّ أسرتيهما ارتبطتا بزيجات متبادلة- عمة جوليانو نانينا تزوجت من بريناردو روشيلاي، الذي تزوجت ابنة أخيه كاميلا من والد ليزا: إذن فزوجة أب ليزا الشابة كانت ابنة عمة جوليانو. عليه فيمكن الدفع بأنّ جوليانو وليزا عرفا بعضهما. لقد كانا في الخامسة عشر من العمر في نوفمبر 1494، عندما هرب جوليانو من المدينة مع عائلته. وبعد أشهر قليلة من هذه الثورة، تزوجت ليزا بالأرمل فرانسسكو ديل جيوكوندو وهو في منتصف عمره، وكان معروفاً بالنسبة لها أيضاً من خلال زوجة والدها كاميلا.

إن كان هذا نصاً لرواية أو فيلم؛ لكنت قد بسطت الدليل وفصلته، ولقلت إنَّ هنالك شيئًا من الود بين جوليانو وليزا: وأنّهما كانا عاشقين مراهقين فرقت بينهما الأقدار السياسية. ولا بد من تتمة لسيناريو "العشق المستحيل" هذا؛ ففي عام 1500 كان جوليانو دي ميديتشي في مدينة البندقية. وإنّه لمن الطبيعي جداً أن يتواصل مع رفيقه الشهير ليوناردو دافنشي، الذي وصل إلى المدينة في شهر فبراير من العام نفسه. وإن فعل فلا بد أنّه رأى في مرسم ليوناردو – كما حدث مع لورينزو غوزناغو في 17 مارس- تلك الصورة غير المكتملة لإيزابيلا دا إيستي والتي لم تكن سوى في بدايتها طيفًا من الأسلوب ووضعية الجلوس، و"نظرة" الموناليزا. وفي شهر أبريل انطلق ليوناردو إلى فلورنسا. أعندئذٍ تلقى" إيعاز" جوليانو دي ميديتشي له بأن يرسم هذه اللوحة لـ"سيدة فلورنسية معينة" والتي كان يذكرها كفتاة جميلة، بيد أنّها الآن – كما يسمع- متزوجة ولها أطفال؟

هذا الأمر غير مقبول ولكنه يهدف للدلالة على أنَّ تعليق ليوناردو الوحيد المعروف عن اللوحة، كما سجله انطونيو باتيس في 1517 في حد ذاته لا يمثل دحضاً لزعم فازاري حول هوية الموناليزا، كما كان يُقال عادة. وكون جوليانو وليزا كانا يعرفان بعضهما البعض في فترة المراهقة هو أمر وارد ظرفياً، وليس بالإمكان إثبات وجود علاقة رومانسية بينهما والتي قد يثيرها أو يحييها الرسم إلى حد ما(كما في حالة صورة جنيفرا وما أحيته من علاقتها ببيمبو)، ولكنها ليست بفكرة غريبة.

ويظل الاحتمال الأكثر عاديةً بأنَّ زوجها هو من وجّه برسم الصورة (كما يقول فازاري) قائماً بل أنّه يُعمّق المستوى العاطفي للوحة، وينفث فيها مزيداً من الحنين والحزن والتواطؤ- وتذكّر بقصص الحب الفلورنسية تلك في أيام ميديتشي الخالية.

وهنالك وثيقة قديمة أخرى، عُثر عليها في السجلات الميلانية، تعود إلى أوائل تسعينيات القرن العشرين.[[669]](#endnote-632)إنها قائمة ممتلكات سالاي، والتي سُحبت بعد وفاته المفاجأة في مارس 1524، والتي حوت فيما حوت عددًا من اللوحات التي كانت في حيازته. وبعضها تتوافق عناوينه مع أعمال معروفة لليوناردو. وتقدير قيمة عالية لهذه اللوحات يعني أنّه كانت تعتبر أصلية أكثر من كونها مقلدة. أما إذا كانت أصلية فهذه مسألة أخرى: لقد كان سالاي مقلداً بارعاً وغزير الإنتاج لأعمال المعلم. ومن بينها "لوحة تدعى لا جوكوندا"، ثمنها 505 ليرة.[[670]](#endnote-633) وكان هذا الأمر داعماً لرواية فازاري في اعتقاد البعض، إذ أنّه يبين أنَّ اللوحة كانت معروفة باسم الجيوكندا لسنوات قبل تحديده شخصية صاحبة الصورة على أنّها ليزا ديل جيوكوندو.

وتم تجاوز وثيقة ثالثة بحكم العادة، لما فيها من اقتضاب بجانب عدد من الأخطاء التي شابتها. ولكني أعتقد أنّها تحمل معنىً ما. في سيرة ليوناردو للمجهول الجادّيّ نجد العبارة التالي:" Ritrasse dal natural Piero Francesco del Giocondo." الترجمة المعتادة لهذا أنَّ المجهول يقول، وهو مخطيء، بأنّ ليوناردو رسم صورة من الطبيعة لزوج ليزا. في الحقيقة، كما يشير فرانك زولنر، أنّ الجاديّ لا يقول ذلك على الإطلاق- فزوج ليزا كان فرانسسكو، وبيرو دي فرانسسكو كان ابنها.[[671]](#endnote-634) بل هذا احتمال أضعف من الأول، باعتبار أنَّ بيرو كان في الثامنة فقط عندما غادر ليوناردو فلورنسا في 1508. وأشك أنّ الخطأ ناتج عن سوء النسخ. ففي بعض الأحيان كانت مخطوطات المجهول مجتزأة أو مكتوبة بإهمال، هنالك بعض من عمليات الحذف والإضافة- على سبيل المثال يقول السطر التالي لذكر الجيوكوندو مباشرة: " Dipinse a [ ] una testa di [~~Medusa~~] Megara ." وأني أعتقد أنَّ القراءة الصحيحة لجملة الجيوكوندو هي مجتزأة بشكل مماثل. إنّها ليست "Ritrasse dal natural Piero Francesco del Giocondo' ولكنها "Ritrasse dal natural per Francesco del Gicondo….."، حيث تشير علامات الحذف إلى عدم انقطاع الجملة: "لقد رسم صورة على الطبيعة من أجل فرانسسكو ديل جيوكوندو ل......." قارن هذا باستهلال فازاري حيث الجملة مكتملة: " Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa su Moglie." إن كان هذا صحيحاً فيبدو أنَّ فازاري استخدم المصدر الأصلي بشكل سليم، وأنَّ الجادي قد لحقه تحريف بطريقة ما.

وخلاصة هذه الأجزاء من الدليل هي أنّ ما قاله فازاري عن أصل اللوحة كان صحيحاً على الأرجح: إنّها صورة لليزا غيرارديني، كلفه بها زوجها في حوالي عام 1503، عندما كانت في أوائل عشرينياتها. ويبدو بالنسبة للبعض أنّ أشهر لوحة في العالم لا ينبغي أن تحمل وجه امرأة فلورنسية متزوجة (تميل الادعاءات المعارضة جميعها إلى أن تكون أكثر ألمعية وارستقراطية)، ولكن يبدو لي أنّ جوهر العادية هذا يزيدها شاعريةً. وعلى أية حال كانت هذه بداية اللوحة. يقول فازاري أيضاً أنّ ليوناردو "تركها قبل أن تكتمل"، الشيء الذي قد يعني- جدلاً- أنّها لم تكن مكتملة عندما غادر فلورنسا في عام 1508. ولكنها ظلت في حوزته بعد ذلك بتسع سنوات، عندما رآها انطونيو دي باتيس، وربما لحقها الكثير من التطوير بالفعل أثناء هذه الفترة. لقد كانت هذه اللوحة رفيقاً طويل الأمد، وشكلت حضوراً مستمراً في عدد من ورش الرسم، ويعود إليها المعلم كلما سنحت له الفرصة، ليغير فيها شيئاً أو يعيد التفكير في آخر، وليرى فيها أموراً لم يرها من قبل. تشبعت اللوحة خلال ذلك التأمل الطويل بتلك الأنساق اللونية، وقد يشعر المرء بتلك الفروق الطفيفة في المعنى، ولكن لا يستطيع إدراك كنهها أبداً. فالأزمان التي مرت باللوحة سطرت آثارها عليها: ضوء المساء الرقيق الذي يهبط على وجهها، والدهور الطويلة من الأزمان الجيولوجية على أشكال الجبال من خلفها، وبالطبع شبح تلك الابتسامة التي تفصلها لحظة واحدة من التحقق: لحظة مستقبلية لن تأتي أبداً.

ومن جانب آخر فإنّ أمام اللوحة مستقبل طويل كموضوع ثقافي. فشهرتها البديهية هي بالضرورة ظاهرة حديثة. لقد تحمس لها المعلّقون الأوائل لكن لم يبدُ أنّهم يعتبرون اللوحة فائقة للعادة أو فريدة على وجه التحديد. رفع الموناليزا إلى مصاف الأيقونات حدث في أواسط القرن التاسع عشر، ولقد نتج عن افتتان شمالي أوربي بالنهضة الإيطالية بشكل عام، وليوناردو على وجه الخصوص، وهناك من ربطها ببلاد الغال أو الفرس في الحقيقة بعد أن عُرضت في اللوفر. لقد صارت صورتها رمزاً للخيال الرومانسي المرضي بالمرأة الفاتكة: فكرة غواية السيدة الجميلة الغريبة القاسية والتي شغلت المخيلة الذكورية في ذلك الوقت.

من أهم الشخصيات في تصعيد الجيوكندا لحالة التدمير، كان الروائي والناقد الفني ومدخّن الحشيش تيوفيلي غوتيير. وبالنسبة له كانت هي "أبو الهول الجمال ذو الابتسامة الغامضة جداً". وترافق "نظرتها الحديدية الجبارة ملذات مجهولة"، ويبدو أنّها تطرح أحجية لا حل لها بعد للقرون المعجبة،..إلخ". وفي مقولة جانبية له أثناء واحدة من ملاحمه الشعرية يضيف، " إنّها تجعلك تشعر كأنك تلميذ يمثل أمام إحدى الدوقات."[[672]](#endnote-635) وكان المؤرخ المعجب بعصر النهضة جول ميشله أيضاً من الأشخاص الذين اهتزوا أمام حضرتها. وهاهو يكتب ناظراً إليها، " إنك لمسحور ومضطرب كما لو أنك واقع تحت تأثير جاذبية غريبة"، إنّها "تجذبني، تشعلني، تستنزفني، واتجه إليها رغماً عني، كما طائر إلى حية".

وبالصورة ذاتها، في مجلة الإخوة غونكورت لعام 1860، وُصفت إحدى أشهر جميلات ذلك الوقت بأنّها " مثل مومس من القرن السادس عشر" ترتدي "ابتسامة ملؤها ليل الجيوكندا".[[673]](#endnote-636) عليه كانت الجيوكندا قد انضمت إلى مصاف ذوات الجمال المحفوف بالمخاطر إلى جانب نجمات مثل شخصية نانا في رواية إيميلي زولا، ولولو في مسرحية ويديكايند، وبوكريول بيل جان دوفال لبودلير.

ولابد أنّ وصف الذواقة الفيكتوري والتر باتير للوحة والذي نُشر لأول مرة في عام 1869 بموجة النشوة الغالّية. وخصّ ييتس لاحقاً نثر باتير الملوكي بامتياز تحويله إلى أبيات من الشعر الحر، في صيغة سعدت بها كلماته..

إنّها أقدم من الصخور التي وسطها..

مثل مصاصة دماء

عادت من الموت كثيراً

وتعلمت أسرار الموتى

وغاصت في البحار العميقة

وتحتفظ بذكرى من قضوا في سبيلها..

يعلق أوسكار وايلد بوعي على هذا النفاق الباتيري الممعن في الغواية، " تصبح الصورة أكثر إدهاشاً لنا مما هي عليه حقاً، وتكشف لنا سراً- في الحقيقة- هي لا تعرف عنه شيئاً."[[674]](#endnote-637) ولكن صدى فكرة "سر الموناليزا" ظل يتردد. في إي. إم. فورستر غرفة تطل على منظر(1908)، تضفي زيارة لوسي هونيتشيرش إلى إقليم التوسكان لمسة من غموض الجيوكندا- " لقد بحث عن السر وراء تكتمها المثير للدهشة. كانت مثل امرأة ليوناردو دا فنشي، التي نحبها كثيراً ليس لأجل ذاتها بل من أجل الأمور التي لن تخبرنا عنها."[[675]](#endnote-638)

وتأتي ردود أفعال البعض أكثر تهكمًا، مثل سومرست موم في روايته عطلة عيد الميلاد(1939)، حيث كان أربعة من محبي الفنون يحدقون في الابتسامة الخالية من كل متعة لتك الشابة المتعطشة إلى الجنس المتصنعة الاحتشام". أما النقاد غير التقليديين مثل روبرتو لونجي؛ فقد صبوا جام سخطهم واحتقارهم على اللوحة، بل بيرنارد بيرينسون نفسه- رغم أنّه بالكاد تجرأ على الشك "كاهن لا تنقصه الفحولة" مثل باتير- اعترف باستهجانه سراً لهذا العمل المبجل: " لقد أصبحت كابوساً بكل بساطة." عندما أطلق ت. س. إليوت على هاملت لقب "موناليزا الأدب" كان يعني الجانب السلبي: أنّ مشاهدة المسرحية لم تعد لما كانت عليه، بل لما أصبحت عليه، مثل اللوحة، وعاء للتأويلات الموضوعية والنظريات من الدرجة الثانية.[[676]](#endnote-639)

الحدث الآخر الذي شكل نقطة تحول في حياة الموناليزا العملية كان اختطافها من اللوفر في صباح يوم الاثنين 21 أغسطس 1911.[[677]](#endnote-640) لقد كان السارق رساماً وفنان ديكور إيطالي في الثلاثين من العمر ومجرمًا تافهًا اسمه فينسينزو بيروجيا. ولد في قرية دومينزا، بالقرب من بحيرة كومو. وكان في باريس منذ عام 1908، كواحد من آلاف المهاجرين الإيطاليين في المدينة- أطلق عليهم الفرنسيون اسم آل ماركوني. لقد عمل لفترة قصيرة في اللوفر، ولهذا تمكن من الدخول إلى المبنى دون مقاومة- وخروجه مرة أخرى وهو يحمل الموناليزا محشوة تحت زي العمال الذي كان يرتديه. بدأت مطاردة الشرطة له بعد ذلك، ولكن على الرغم من سجله الإجرامي، وبصمة إبهامه التي تركها على الإطار الضخم، لم يرد اسم بيروجيا في لائحة الاتهام. ومن ضمن المشتبه بهم في الجريمة كان بيكاسو وابولينير، وقد تعرض الأخير للسجن لفترة قصيرة، وكتب قصيدة حول ذلك. أما بيروجيا فقط احتفظ باللوحة في مسكنه، مخبئاً إياها خلف الموقد لأكثر من عامين. ثم في أواخر نوفمبر عام 1913، أرسل خطاباً إلى ألفريدو جيري بائع التحف في فلورنسا، عارضاً فيه إعادة اللوحة إلى إيطاليا. طالباً مبلغ500.000 ليرة. كان الخطاب موقَّعاً باسم "ليوناردو فينشينزو". وفي اليوم الثاني عشر من شهر ديسمبر، وصل بيروجيا إلى فلورنسا بالقطار، حاملاً الموناليزا في صندوق خشبي، "أشبه بصناديق البحارة"، وقصد نُزل البيرغو تريبولي إيطاليا على طريق بانزاني (ما زال موجوداً بيد أنّه الآن يدعى- وما غير ذاك؟- فندق الجيوكندا). هنا في وجود ألفريدو جيري وجيوفاني بوجي مدير متحف الأوفيزي، فتح بيورجيا الصندوق، كاشفاً عن بعض الأحذية القديمة والملابس الداخلية الصوفية، عندها -بحسب مقارنة جيري- "عقب إزاحة هذه الأشياء المملة رفع قاعدة الصندوق المزيفة التي رأينها تحتها الصورة... فغمرتنا مشاعر جياشة. ألقى إلينا فينسينزو نظرة ثابتة، مبتسماً في رضا، كما لو أنّه رسمها بنفسه."[[678]](#endnote-641) وتم اعتقاله لاحقاً ذلك اليوم. وقد كانت هنالك مساعٍ لتحويل بيروجيا إلى بطل ثقافي، ولكنّه كان مخيباً للآمال في محاكمته. قال إنّه كان ينوي في البداية سرقة لوحة المريخ والزهرة لمانتينا، ولكنه قرر أخذ الموناليزا بدلاً عنها لأنّها أصغر حجماً. وحكم عليه بالسجن لاثني عشر شهراً وتوفي في 1947.

سرقة الموناليزا واستعادتها كانت عاملاً كبيراً في شهرتها العالمية. فكلاهما أطلق العنان للأخبار في الصحف، والبطاقات التذكارية، والكارتون، والأغاني الشعبية، وعروض الملاهي الليلية والأفلام الكوميدية الصامتة. كانت هذه هي الأصوات التي أتت باللوحة إلى الوجود الإعلامي الحديث باعتبارها أيقونة فنية عالمية. ولوحة الجيوكندا الشائهة لمارسيل دتشامب لعام 1919، والتي اختار لها عنواناً فظاً L.H.O.O.Q ("Elle a chaud au cul""أي أنّها مثيرة المؤخرة") وهذه هي أشهر ما ظهر حينها رغم أنّها أتت بعد عشرين سنة من سابقتها الموناليزا ذات الغليون التي رسمها سابيك (إيوجين باتاي). وعليه كان الطريق مفتوحاً أمام الجيوكندات المتعددة لوارهول (ثلاثون أفضل من واحدة)، والجيوكندا المتحركة لتيري جيليام في مسلسل مونتي بايثون، ورواية ويليام جيبسون ذائعة الصيت الموناليزا اوفر درايف. ومن الاستشهادات الكلاسيكية في "أنت الأولى" لكولي بورتر، و"موناليزا" لنات كينغ كولي، ورؤية جوانا لبوب ديلان، والملصق المشترك لموناليزا المدخنة، واختراع وسادة فأرة الحاسب. أنا شخصياً أشك في أنني عرفت الموناليزا لأول مرة من خلال أغنية جيمي كلانتون لعام 1962، والتي تبدأ بالمقطع:

إنّها الزهرة ترتدي الجينز الأزرق

وموناليزا تطلق شعرها كذيل حصان

لا أجزم بأنّ تسريحة ذيل الحصان ستناسبها، لكن الأغنية كانت قنبلة رائعة ساهمت في انتشارها وتبين بكل وضوح المصير الذي رُزأت به هذه اللوحة الجميلة الغامضة.

**جدارية الانغياري (1)**

انقضى الصيف غوصاً بين الحفر في الهضاب البيزية، والمحاورات مع ميكافيللي، والدراسات الرياضية مع لوكا الباكيولي، وجلسات الرسم مع ليزا ديل جيوكوندو (مع الموسيقيين والمهرجين أو بدونهم). وهو يبدو صيفاً جيداً بالفعل بالنسبة لليوناردو، ولكنه كان يفكر في مهمة جديدة في خريف ذلك العام، تكافيء لوحة العشاء الأخير في الحجم والعمل المطلوب. كان التكليف يقتضي تنفيذ جدارية لتزيين أحد جدران قاعة المجلس الكبرى (Sala del Maggiore Consiglio التي أصبحت لاحقاً Sala del Cinquecento)، وهي تقع في الطابق الأول من القصر القديم. وقد شُيدت هذه القاعة في عام 1495 في فجر الجمهورية التي أعقبت طرد آل ميديشي.[[679]](#endnote-642)

على الرغم من أنّ العقد الأصلي مفقود إلا أنّه يجوز تقريب تأريخه إلى شهر أكتوبر من عام 1503. فقد أصدر مجلس الشعب في اليوم الرابع والعشرين من ذاك الشهر توجيهاته بمنح ليوناردو مفتاح قاعة طعام كبيرة مهجورة في دير القديسة ماريا نوفيلا، والتي كانت تُعرف بقاعة البابا (Sala del Papa).[[680]](#endnote-643) وقد وفرت له هذه الرعاية الرسمية المساحة التي كان يحتاجها لعمل القالب الكارتوني الضخم للجدارية. وينص عقد لاحق، يعود لتأريخ 4 مايو 1504، على أنّ ليوناردو قد "وافق قبل بضعة شهور على تلوين لوحة في قاعة المجلس الكبير". وأنّه قد تلقى مبلغ 35 فلوريناً كمقدم لأجره. والموعد النهائي لإكمال العمل هو نهاية شهر فبراير من عام 1505 (" دون أية استثناءات أو أية اعتراضات مهما كانت"). وتبين المستندات اللاحقة أنّه تلقى معاشاً يبلغ 15 فلورينا في الشهر أثناء عمله عليها.[[681]](#endnote-644)

وبهذا أصبح لليوناردو مقراً جديداً في دير القديسة ماريا نوفيلا، ذي الواجهة الألبرتية الرائعة والتي شهد بناءها قبل أكثر من ثلاثين عاماً خلت، وقد ازدانت أسوارها بجداريات مضيئة على أيدي دومينيكو غيرلاندايو، بلوحات لشخصيات فيشينو ولويجي بولتشي وبوليزيانو، ولفتية آل ميديتشي اليافعين- وجوه من شبابه، وأشباح من فلورنسا مختلفة. كانت قاعة البابا تتوسط المبنى وتميل إلى الجهة الغربية من الكنيسة (مقر الشرطة حالياً، وتعج بالعسس). ولم تكن حجرة الطعام بحال طيبة- هنالك توجيهات لاحقة من إدارة المجلس بأن يتم إصلاح السقف بمادة عازلة لمياه الأمطار. كانت النوافذ " بسيطة" وتحتاج إلى إحكام. في الثامن من شهر يناير من عام 1504 استدعي النجار بينيديتو بوتشي، بالألواح والأغصان والمزاليج والعوارض لصيانتها وتأمينها.[[682]](#endnote-645) ربما كانت هذه الإصلاحات الضرورية قد سبقت وصول ليوناردو. وهنالك ورقة مقتطعة في مخطوطة أتلانتكس بها قائمة أغراض منزلية- أربعة وأربعون بنداً: مقاعد ومناضد ومناشف ومحارم ومكانس وشمعدانات، وفُرش من ريش النعام، وحوض نحاسي، ومغرفة أشنان، ومقلاة، و"منائر"، ومحابر، وحبر، وأشنان، وألوان" و" حامل ثلاثي القوائم، وكرة، وحامل أقلام، ومنضدة قراءة، وقضيب حديدي، واسفنج": أرتال من اللوازم الصغيرة.[[683]](#endnote-646)

كان المشهد السائد طوال شهر فبراير هو موقع المبنى، والنجار الذي يشيد المنصة والسلَّم، " مستعيناً بجميع الأجهزة اللازمة". ويبلغ طول عمود المنصة الرئيسي خمسة أذرع من خشب الدردار، وقد تم ربطه بسلك أو حبل ضخم من ألياف القنب- أي كانت أشبه بمنصة معلقة عنها بسقالة، وكان بالإمكان التحكم بطولها وموقعها من خلال البكرات. ووصل تاجر الأوراق جياندومينيكو دي فيليبو برزمة من الأوراق التي سوف يتم لصقها معاً لصنع الكارتون. وآخر يجلب أوراقاً أكثر خشونة وأقل تكلفة لتغطية النوافذ. وقد جلب الشمع والتربنتين والرصاص الأبيض من الصيدلية. ووصلت شحنة من الأسفنج. كما كان البَنَّاء المعلِّم انطونيو دي جيوفاني، في موقع العمل أيضاً. وكان يرصف طريقاً من حجرات ليوناردو الخاصة " يؤدي مباشرة إلى حيث لوح الكارتون المذكور"- وندرك من هذه المواصفات المعاناة الفنية التي تنتظره: العتمة والعزلة. وسرعان ما سينهمك في العمل: سيغدو ويروح بين غرفته وموقع الرسم في انهماك شديد. ويستحضر المرء هنا ملاحظة بانديلو حول العمل على لوحة العشاء الأخير- ودفقات النشاط المفاجئة، والساعات الطويلة التي يقضيها مكتوف الأيدي في تأمل وتفكر.

في اليوم السابع والعشرين من شهر أبريل سحب ليوناردو 50 فلوريناً أخرى من حسابه المصرفي؛ ويبدو أنّ الدفعة المسبقة التي قبضها من مجلس الشعب قد تبددت تواً.

كانت الحرب هي البيئة التي أحاطت بليوناردو في السنوات القليلة السابقة- أثناء خدمته طموحات بورجيا الجبار، كمهندس للعمليات الحربية الفلورنسية ضد بيزا- بل وحتى هنا في مرسمه الجديد في دير القديسة ماريا نوفيلا، لم ينفض بعد عنه تلك العلاقة، لأنّ موضوع عمله الذي شرع فيه بالفعل لم يكن سوى الحرب.

لقد أراد مجلس الشعب تزيين قاعة المجلس الكبرى بمشهد ملحمي يوثق للنصر الفلورنسي الشهير. في 1440، ولكنه ما زال في الذاكرة الحية- هجوم القوات الميلانية بقيادة المرتزقة نيكولو بيكشينينو الذي صدته القوات الفلورنسية في معركة خارج قرية انغياري التابعة لإقليم التوسكان، في الهضاب القريبة من أريزو. وربما كان ليوناردو على معرفة جيدة بالمكان، وربما سلك ذلك الطريق في رحلته إلى أربينو في السنة الماضية، وهو معلّم في خارطته لوادي شيانا.

وكان ميكافيللي متورطاً مرة أخرى. فهنالك وصف طويل في مجموعة من أوراق ليوناردو للمعركة، مترجم من شهادة لاتينية لليوناردو داتي.[[684]](#endnote-647) كان الخط لمساعد ميكافيللي اغوسطينو دي فيسبوتشي، وكانت الكتابة بلا شك بإيعاز من ميكافيللي، ليزود ليوناردو بالمعلومات والأفكار حول الموضوع. ويبدو أنّ هنالك تصويراً لجدارية سردية، تقص عدة مشاهد في فترة زمنية معينة. " تبدأ بخطاب نيكولو بيكشينينو للجنود...ثم لتجعلها تبين كيف امتطى صهوة جواده في البداية مرتدياً درعه، ثم لحق به الجيش بكامله، 40 فيلقاً من الفرسان و2000 من المشاة"...إلخ.

تضمَّنّ شهادةَ داتي حول المعركة؛ مشهدٌ حالمٌ للقديس بطرس الذي يظهر " في سحابة" للقائد الفلورنسي (وقعت المعركة في عيد القديسين بطرس وبولس في التاسع والعشرين من شهر يونيو)، وهي ملحمية ومثيرة للحماس بشكل عام – كما كان مجلس الشعب يأمل أن تكون جصّية ليوناردو دون شك. وهنالك قصة أخرى جد مختلفة، كتبها ميكافيللي بنفسه في كتابه التأريخ الفلورنسي، حيث وصفت المعركة بأنّها مناوشة سريعة، قتل أثناءها رجل واحد- وقد حدث ذلك دون قصد، عندما سقط عليه حصانه.[[685]](#endnote-648) أما الآن، بالنسبة للفنان، فهنالك النسخة الدعائية. وكان التكليف واضحاً: إثارة مشهد لبسالة الجيش الفلورنسي، نصر عظيم لتعزيز موقف الجمهورية في هذه الفترة المتقلبة. ولكن ومنذ البداية، كما يبدو للمرء من تعدد الرسومات التحضيرية- فإنّ معالجة ليوناردو حملت أيضاً مشهداً قوياً لرعب الحرب ووحشيتها.[[686]](#endnote-649)

ونرى في تلك الرسومات زمجرة المحاربين، وصهيل الأحصنة المذعورة، والعضلات الممددة، والأسلحة القاطعة. وهي لا تخلو من عنصر التنفيس: مواجهة لعقدته الخاصة في خضم تمجيد الحرب السائد في تلك الفترة. وقد سكنت هذه الرسومات مشاهد مرعبة معينة شاهدها بعينه خلال الشهور التي أمضاها مع بورجيا. وقد عرف أيضاً ذلك النوع من الأشياء التي يركز عليها لالتقاط دراما ميدان الحرب، وقبل ذلك بأكثر من عقد من الزمان في ميلانو كان قد كتب نصاً طويلاً بعنوان " كيف تجسّد معركةً":

يتعين عليك في البداية بيان دخان عتاد الحرب، عالقاً في الفضاء مع الغبار الذي تثيره حركة الجياد والجنود....يجب أن يكون الهواء معبأً بالسهام في كل اتجاه، وأن يكون للقذائف المدفعية قطارات من الدخان تتبعها في اندفاعها في الجو...إن رسمت شخصاً سقط فيجب أن تجعل المكان الذي استقر فيه جسده زلقاً من الرمال التي خضبتها الدماء والطين...وينبغي إظهار الآخرين يصرّون اسنانهم من آلام الاحتضار، وأعينهم تدور في محاجرها، وتلتصق قبضاتهم بأجسادهم، وتتلوى أرجلهم من الألم. يجب أن يكون هنالك عدد من الرجال مكومين على الأرض فوق حصان نافق.[[687]](#endnote-650)

جودة المعركة هذه، حيث يحتدم الشجار والكر والفر تبدو واضحة في رسوماته التمهيدية. وهكذا يتلمس ليوناردو طريقه بين الغزل الفلورنسي وصدق شاهد العيان لإكمال اللوحة.



دراسات الانغياري. في الأعلى رسم يبين رأسي جنديين، وشجار للفرسان في معركة، 1503-4. الرسم في الأسفل: نسخة من رسم ليوناردو المفقود لمعركة الانغياري، تنسب إلى بيتر بول روبينز.

وصلت أنباء شروع ليوناردو في تنفيذ مشروع جديد عظيم إلى أسماع إيزابيلا دا إيستي- التي لم تفقد الأمل أبداً- في مانتوفا، ولكنها لم تردعها. فهي في خطاب مؤرخ في 14 مايو 1504 تهيب بانجلو ديل توفالجيا أن يطلب من ليوناردو أن يرسم لأجلها لوحة دينية صغيرة- " وإن اعتذر بعدم توفر الوقت بسبب العمل الذي بدأ به لصالح مجلس الشعب المبجل، لك أن تخبره بأنّه سيكون نوعاً من التأمل والاسترخاء عندما تبلى الجدارية، وأنّ باستطاعته رسمها في الوقت الذي يوافق رغبته." في التأريخ ذاته كتبت رسالة إلى ليوناردو نفسه، عبر توفالجيا، قالت فيها:

السيد ليوناردو

بالنظر إلى استقرارك في فلورنسا، كلنا أمل في أن نحصل منك على ضالتنا المنشودة، والتي هي ليست سوى لوحة من عمل يدك. عندما كنت بيننا ورسمت لي ذلك الوجه بالفحم، فقد وعدتني أنك سترسم لي لوحة أخرى بالألوان. وبما أنّ هذا الأمر أصبح في عداد المستحيل الآن، إذ أنّه ليس من السهل عليك السفر إلينا، فنأمل إن كنت تريد الوفاء بما وعدتنا به من تحويل لوحتنا إلى أخرى أجمل منها، للمسيح في صباه، حوالي الثانية عشرة من العمر، عندما تشاجر في الهيكل، وأن تضفي عليها تلك العذوبة والوسامة [suavita]، والتي يتميز بها فنك بشكل خاص.

وتختتم بنبرة من المجاملة الصارمة: " ونحن إذ نتوقع استجابتكم المخلصة، نتمنى لكم كل خير."

سلّم توفاجليا الخطاب في وقته إلى الفنان في دير القديسة ماريا نوفيلا، ولكنه لم يحصل على شيء سوى التنصل المهذب: " لقد وعدني أنّه سوف يقوم بذلك في أوقات معينة، عندما ينجح في الحصول على بعض الفراغ من العمل الذي تعهد به لمجلس الشعب." وقد طولب توفالجيا أيضاً بملاحقة بيترو بيروجينو، الذي يفترض به إنجاز لوحة لمعرض إيزابيلا.

وهاهو يختتم حديثه بامتعاض:

سوف لن أتوقف عن حث ليوناردو على القيام بهذا الأمر، وكذلك بيرجينو من ناحية أخرى. قدم لي كل منهما الكثير من الوعود، وتبدو عليهما الرغبة الشديدة في خدمة سيادتكم، بيد أنني أخشى أنّه ستكون هنالك منافسة بينهما على التأخير[gara de tarditate]. ولا أدري أي منهما سيفوز بهذا ولكني أراهن على ليوناردو![[688]](#endnote-651)

لم تستسلم إيزابيلا، وبعد ذلك بسنوات قليلة وجدت مبعوثًا ذا تأثير أكبر، شخصًا تربطه بليوناردو وشائج عائلية- اليخاندرو امادوري، كاهن مرتل، وشقيق أولى زوجات أب ليوناردو، البيرا. ولكن، كما نستشف من خطاب أمادوري إليها، فإنَّ هذا المسعى أثبت فشله بالقدر نفسه الذي بلغه سابقه.[[689]](#endnote-652)

وبحلول صيف عام 1504 كان ليوناردو على استعداد لتركيب رسوماته التمهيدية الصغيرة ونماذجه الطينية في لوحة واحدة من الحجم الكامل على الكارتون، مرسومة وملونة على مزيج الأوراق المعلقة في إطار بحجرة الطعام بدير القديسة ماريا نوفيلا. وفي يونيو أحضر خباز يدعى جيوفاني دي لاندينو "88 رطلاً من الطحين المنخول...لتغليف الكارتون". ومن الصيدلية وصلت 28 رطلاً من الرصاص الأبيض السكندري، و36 رطلاً من صودا الخبز، ورطلان من الجصّ، والتي طلبها ليوناردو جميعاً من أجل العمل على اللوحة. كما تم الدفع لأحد الحدادين نظير الدبابيس الحديدية والحلقات والعجلات من أجل "عربة ليوناردو"- "il carro di Leonardo": منصة أخرى، هذه المرة على عجلات، لتمكنه من التحرك حول المساحة الكبيرة من اللوح الكارتوني.

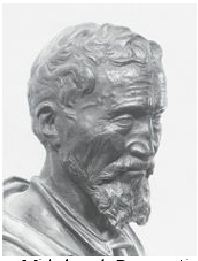
**مايكل انجلو**

سواءً أكان ذلك ما ينويه مجلس الشعب منذ البداية أم لا، فقد تم توثيق القرار بحلول آخر صيف عام 1504:

نوجه بتوأمة جدارية ليوناردو أو جصيته المعلقة على جدار قاعة المجلس مع أخرى بيد مايكل انجلو، تجسّد نصراً فلورنسياً شهيراً آخرَ. معركة كاسينا، على الجدار المقابل. لقد جمعوا بذلك بين اثنين من أعظم الفنانين الفلورنسيين في ذلك العصر، وجعلوهما يعملان كلٌ قبالة الآخر في قاعة المجلس، وأنّه لمن الصعب تصديق أنّهما لم يعتبرا هذا الشيء كنوع من السباق أو في الحقيقة صراعَ العمالقة، الذي يتوج فيه التنافس الطبيعي على التميز، كما يبدو بالخصومة الشخصية، مما يدفع كلا من الرجلين إلى آفاق أبعد من العبقرية الفنية.

عندما غادر ليوناردو فلورنسا في عام 1482، كان مايكل آنجلو دي لودوفيكو بوناروتي صبياً في السابعة من عمره يعيش مع عائلة من البنائين في محجر للرخام بسيتينيانو، يملكه والده الذي كان ينحدر من سلالة نبيلة رغم فقره. وبحلول وقت عودة ليوناردو، بعد ثماني عشرة سنة، أصبح مايكل آنجلو نجماً جديداً في الحركة الكاريزيمية الكنسية، الدم الجديد الذي يُضخ من خلال شرايين النحت في عصر النهضة.[[690]](#endnote-653) وبصفته تلميذا لدومينيكو غيرلاندايو لثلاث سنوات (1488-1491)، ومحمياً للورينزو دي ميديتشي حتى وفاة الأخير في عام 1492، فقد بنى لنفسه شهرة سريعة من خلال أعماله الفلورنسية الأولى مثل تمثال ملاك الحب الرخامي، ومعركة القنطورات الرائعة بأسلوب النحت الغائر، والتي بدا فيها التأثير الكلاسيكي لحديقة لورينزو للمنحوتات التي اختلطت بالفعل بالعضلات المفتولة والأطراف الملتوية في أعماله المتأخرة.

وكان قد استُدعي في عام 1496 إلى مدينة روما بناء على طلب الكاردينال سان جورجيو: وهنالك أنشأ تمثال باخوس المدمر، والذي كما قال فازاري : " يجمع بين قَدَّ الفتيان الممشوق واستدارة الإناث وامتلائهن". وتجسيده القديس بطرس في تمثال الرحمة. ثم عاد إلى فلورنسا في أواخر عام 1500 أو 1501، وربما كانت هذه هي الفترة التي التقى فيها بليوناردو للمرة الأولى. ويجوز لنا أن نتخيل – فحسب- مايكل آنجلو بين الحشود التي ازدحمت داخل كنيسة البشارة لرؤية لوحة ليوناردو للقديسة آن على الكارتون في ربيع عام 1501- الشاب المذهول الأشعث الرث الذي منحه الله بسطة في الجسم، وحوله هالة هائلة من الثقة بالنفس، ولا غرو فهو ملاكم مشهور وقد سحق تواً أنف بيترو توريجيانو وهو زميل له نحات أثناء مشاجرة بينهما.



مايكل آنجلو بوناروتي

وسرعان ما بدأ يعمل في أعظم أعماله الفلورنسية-حتى في أسلوبها، وهو تمثال داؤود التذكاري، والموصوف في الوثائق المعاصرة بأنّه "العملاق المرمري"، أو "العملاق" فحسب. ويعود التواصل مع مجلس الشعب إلى تأريخ 16 أغسطس 1501، في بندٍ ينص على تسليم العمل في عامين وفق إفادة فازاري، وكان الأجر يبلغ 400 فلورينا. ويقال إنّ التمثال الذي يبلغ من الطول ما يزيد على 16 قدماً ويزن حوالي 9 أطنان، استخدمت في صنعه كتلة رخام مهملة كانت تنقَل من مكان إلى آخر في ورشة الكاتدرائية لسنوات عديدة، وبحسب فازاري فإنّ النحات الذي قام بتلميعه يدعى سيموني دا فيزولي، وربما كان المقصود هو سيموني فيرروتشي، وهنالك شهادة أخرى ورد فيها اسم اغسطينو دي دوكيو على أنّه الملمّع. ويقول فازاري أيضاً " إنَّ غونفالونيير سويديريني كثيراً ما كان يتحدث عن تسليم كتلة الرخام إلى ليوناردو"، ولكنه أعطاها إلى مايكل آنجلو بدلاً عنه. وليس هنالك دليل حقيقي على هذا الأمر.[[691]](#endnote-654)

وفي منتصف عام 1503 بدأ شكل المنحوتة العظيمة يظهر: و"تحررت" بحسب تعبير مايكل آنجلو الشهير من "سجن الرخام". وفي ملاحظة أسفل الرسم التمهيدي لذراع داؤود اليسرى يرسم صورة بطولية حية للنحات:[Davide colla fromba e io coll'arco ]" داؤود بمقلاعه وأنا بقوسي"، أي بكلمات أخرى "إزميل الرخام ذو الشكل المنحني.[[692]](#endnote-655) كان ليوناردو في هذه الأثناء- إن وجد دليل فازاري قبولاً لدينا- يشرع في العمل على رسم صورة لوجه ليزا ديل جيوكوندو: صفقة جيدة بلا شك ولكنها ليست مجزية. يلخص هذان العملان الشهيران الذهنية الثنائية لعصر النهضة: إحداها تنضح بالثقة التي تخطف شدتها الأنفاس، والثانية باردة باطنية وعصية على الإدراك.

في الخامس والعشرين من شهر يناير عام 1504 شكّل قسم الأشغال بالكاتدرائية لجنة فوق العادة (وهي إدارية في أغلب الأحوال ولكنها استثنائية نسبة للعدد الكبير من المواهب الفنية في عصر النهضة) وذلك لتحديد المكان الملائم والمثالي لعرض العملاق المرمري الهائل الذي كان في ذلك الوقت قد شارف على الاكتمال.[[693]](#endnote-656) قدمت الدعوة إلى ثلاثين رجلاً: وقد دون على الهامش أنّ أحدهم، أندريه دا مونتي سانسافينو، كان غائباً لتواجده في جينوا، وعليه فيبدو أنَّ التسعة والعشرين الباقين كانوا حضوراً. بجانب ليوناردو كان هنالك أندريه ديلا روبيا، وبيرو دي كوسيمو، ودايفيد غيرلاندايو(الأخ الأصغر للراحل دومينيكو)، وسيمون ديل بوللايولو (المعروف أيضاً باسم إل كروناكا)، وفيلبينو ليبي، وكوسيمو روشيلاي، وساندرو بوتيشيلي، وغوليانو وأنطونيو دا سانغالو، وبيترو بيروجينو، ولورينزو دي كريدي. كما كان " فانتي المينياتير" حاضراً هو الآخر، والذي كان ليوناردو قد أقرضه المال في 1503، وجيوفاني بيفيرو، وهو على الأرجح الموسيقار جيوفاني دي اندريه سيليني، وإل ريكيو اورافو، كيرلي الصائغ، والذي ربما كان هو ريكيو فيورينتينو ذاته، والذي ذكره المجهول الجاديّ كأحد مساعدي ليوناردو في جدارية الأنغياري.

كان رأي ليوناردو حول وضع تمثال داؤود مسجلاً في محاضر الاجتماع. " أقول بأنّه يجب أن يوضع في الرواق"- رواق دي لازي المقابل للقصر القديم- " كما قال جيوليامو، وراء السور القصير حيث يصطف الجنود. ينبغي أن يوضع هناك، وأن يزّين بشكل مناسب، وبتلك الطريقة سوف لن يخل بمراسم الدولة."

وقد وافقه في هذا الرأي غوليامو سانغالو، ولكنه مال إلى أن يوضع عكس المنظر العام، وهو ما كشف عن عداوة بادية، ورفض متعمد لإبداء إعجابه. لندع هذا التمثال الهائل الحجم يوضع جانباً في أحد الأركان بعيداً عن الطريق. أما الأمنية الحقيقية التي استعلنت فهي إقصاء النحات نفسه: هذا العبقري الجلف الدخيل. ولقد برزت فروق دقيقة أخرى في الروايات التي تناولت داؤود الفلورنسي الأول الذي حررته أنامل معلمه فيروكيو، والذي يقال إنّ ليوناردو كان هو المثال له: الآن بعد أربعين سنة أتى هذا التمثال ليمسح صورة وعده اليافع ذاك.

لم يؤخذ بنصيحته، وتم وضع التمثال في شهر مايو بمنصة أمام المدخل الرئيس للقصر القديم تماماً حيث ينبغي له، وحيث ظل لعدة قرون، وحيث تنتصب نسخته التي تعود للقرن التاسع عشر الآن. قدمت مذكرات لوكا لاندوتشي وصفاً حياً لعملية نقله (وألقت دون قصد بشيء من الضوء على مشكلة التخريب في فلورنسا عصر النهضة).

في الرابع عشر من مايو- " تم أخذ العملاق المرمري خارج قسم الأشغال في الساعة الرابعة والعشرين [8 مساء]، وتعين عليهم تحطيم الحائط فوق الباب حتى يتمكنوا من إخراجه عبره. وقد كانت الأحجار تلقى على التمثال أثناء الليل لإصابته، الشيء الذي استدعى فرض الحراسة عليه. وقد استغرق نقله إلى القصر أربعة أيام [قصر الشعب]، ووصل هناك في اليوم الثامن عشر في الساعة الثانية عشر من الصباح[8 صباحاً]. وشارك في نقله أكثر من أربعين رجلاً. وكانت تحته أربعة عشرة لوح مدهونة بالشحم يتم تبديلها من يد ليد.[[694]](#endnote-657)

وأخيراً تم نصب التمثال في الثامن من يوليو، وقد عوقب تمثال جوديت لدوناتيللو بأن نُفي إلى ركن قصي من الفناء لإفساح المجال للعملاق. وربما شهد ليوناردو هذا الحدث، أو ربما كان غائباً بحجة مقبولة: عودته إلى كنيسة سانتا ماريا نوفيلا، وحيداً على عربته المدولبة، يقوم ببعض التعديلات على الكارتون الخاص بجدارية الانغياري.

وربما كانت هذه الفترة التي احتدمت فيها المنافسة بين هذين الفنانين في مشاجرة في الساحة العامة، والتي سجلها المجهول الجاديّ في مقالة مقتضبة وضاجة بالصور تتميز عن بقية الصفحات الأكثر هدوءاً عن سيرة ليوناردو. وهي تُستهل بالمقطع: " Dal Gav"، والذي يشير إلى أنّ ذلك المصدر لم يكن سوى "بي غافين" نفسه، الذي تورده القصة على أنّه رفيق ليوناردو. إنّها ليست سوى شهادة عيان بالأحرى.

كان ليوناردو يسير مع بي دا غافين عبر [ساحة] الثالوث المقدس، واجتازا مقعد سبيني حيث اجتمع بعض المواطنين الذين يتجادلون حول فقرة لدانتي، ونادوا المدعو ليوناردو طالبين منه تفسير القطعة. في تلك اللحظة، صدفةً، كان مايكل آنجلو يمر بالطريق، وأجاب ليوناردو طلبهم قائلاً " إنّ ما يكل آنجلو موجود، وسوف يفسرها لكم" عندها قال مايكل آنجلو الذي اعتقد أنّه أراد أن يسيء إليه بقوله ذاك: " قم أنت بشرحها- أنت الذي صممت حصاناً ليُصب من البرونز، ولم تستطع صبه، وتخليت عنه بسبب الفضيحة." ثم أدار لهم ظهره ومضى. وتُرك ليوناردو وقد أحمرّ وجهه بسبب تلك الجملة.

ونسرد هنا القصة بالمزيد من الدقة: إنّهم في ساحة الثالوث المقدس، مجموعة من الأشخاص يناقشون دانتي ويجتمعون في رواق قديم بالقرب من قصر لعائلة آل سبيني من القرون الوسطى (قصر فيروني-سبيني الآن). يقع هذا المبنى في الجانب الجنوبي من الميدان ويمتد حتى ضفة النهر عند جسر الثالوث المقدس. لم يعد هنالك رواق، ولكن يمكن تحديد موقع هذه المناقشة بالبحث عن جداريات دومينيكو غيرلاندايو المرسومة في أواسط ثمانينات القرن الخامس عشر بالقرب من كنيسة الثالوث المقدس في وسط الخلفية، وقصر سبيني إلى اليسار. ليس هنالك ثمة شيء يشبه الرواق على الجدارين الباديين في الصورة (السور الشمالي والسور الغربي)، ومن ثم من البديهي أنّه كان في الجانب الجنوبي، أي أنّها تشرف على النهر.[[695]](#endnote-658) إذن فيجوز لنا أن نحدد مكان هذه المحاورة الحاسمة بين ليوناردو ومايكل آنجلو على الطريق الممتد بمحازاة نهر آرنو، والمائل قليلاً إلى الجهة الشرقية من الجسر، أي أمام المبنى الذي يشغله الآن متجر أزياء سالفاتوري فيراغامو.

ولقد تم تناول الحادثة بشيء من الدقة أيضاً: ليوناردو المتقاعد، الذي يصد بكل سرور الدعوة للإفتاء في ما يخص قطعة دانتي، ومايكل آنجلو بحساسيته وحدته وردة فعله النزقة الغاضبة تجاه ما يفترض أنّه أمر بسيط (حيث لا شيء يمكن أن يكون مقصوداً، كما ورد في القصة، مالم يكن هنالك نبرة من التهكم فيه، كما لو كان يقول: " هاهو مايكل آنجلو، العالم بكل الأمور.".

مغادرة الأخير المفاجأة- "volto I rene', وترجمتها حرفياً " أدار عقبيه"- تاركاً ليوناردو وقد بُهت حرجاً، ونقمةً: "per le dette parole divento rosso'- لقد احمرّ وجهه. كان ليوناردو مهذباً بطبعه، ومايكل آنجلو جارحاً بالسليقة.

في الصفحة التالية من مخطوطة المجهول الجادي، وبعد التقليل من مهارة مايكل آنجلو وقدراته في التشريح، نجد مثالاً آخر لنبرة مايكل آنجلو التهكمية حيال ليوناردو: " في واقعة أخرى، أراد مايكل أنجلو إيذاء [Modere ومعناها الحرفي: أن يعُض] ليوناردو، فقال له: " إذن فهؤلاء الميلانيون الأغبياء قد آمنوا بك؟" "Que caponi de melanesi' تترجم: أولئك الميلانيون العظام الرؤوس"، ولكن مفردة caponi تحمل في طياتها من معاني الغباء والعناد أكثر عنها من المباهاة. فإن كانت هذه القصة أصلية هي الأخرى فإنها تشير إلى عداء صريح.

وليس في النص ما يدل على تأريخ حادثة الساحة. فربما حدثت في الفترة ما بين مطلع عام 1501 (عندما عاد مايكل آنجلو من روما) وصيف عام 1502( عندما غادر ليوناردو فلورنسا للالتحاق ببورجيا)، أو بين مارس من عام 1503 (عودة ليوناردو إلى فلورنسا) ومطلع عام 1505 (مغادرة مايكل آنجلو إلى روما). وتشير الإهانة في المرتين إلى إخفاق ليوناردو في مشروع حصان سفورزا، والذي ربما يقترح تأريخاً أسبق، ولكنهما لا تخرجان بالقدر ذاته عن سياق لجنة تمثال داؤود – تصرف ليوناردو المتكبر حيال التمثال مستحضراً القدح في إخفاقاته الخاصة في مجال المنحوتات العملاقة. وهذا من شأنه وضع المواجهة المشحونة في بدايات عام 1504 في فصل الربيع منها، ربما، عندما كان الطقس دافئاً بما يكفي للرجال للتسكع في الرواق يناقشون دانتي. ونجد أنّ نص القصة مسبوقٌ ببعض التعليقات حول لوحة جدارية الانغياري، وأيضاً بحسب شهادة "غاف" أو غافين.



نسخة من كارتون مايكل آنجلو لمعركة كاسينا، تنسب إلى ارسطو دا سانغالو

وربما من هذه الخصومة الشديدة انبثقت فكرة مجلس الشعب بجعل مايكل آنجلو يرسم لوحة أخرى لمشهد المعركة في قاعة المجلس لمناظرة- أو منافسة- لوحة ليوناردو. وكما أعرب عن هذا مايكل آنجلو بنفسه فيما بعد، لقد "تعهد بتنفيذ نصف قاعة المجلس".[[696]](#endnote-659) وكان موضوعه هو معركة كاسينا، التي كانت جزءاً من حرب سابقة ضد بيزا. والإشارة الأولى لاشتراك مايكل آنجلو متضمنة في مستند يعود إلى اليوم الثاني عشر من سبتمبر عام 1504، والذي مُنح فيه -مثله مثل ليوناردو في السنة السابقة-صلاحية استخدام مساحة المرسم الكبيرة، الصالة الكبرى في مستشفى سانت اونوفريو. وقد تمت المصادقة على ذلك في 29 اكتوبر. ويقول فازاري هنا:

لقد بدأ العمل على قطعة كبيرة من الكارتون والتي لم يسمح لأي شخص برؤيتها. لقد ملأها بصور الرجال العراة الذين يغتسلون في نهر آرنو بسبب الحرارة، عندما صدر الإنذار فجأة في المعسكر بسبب هجوم للعدو. وبينما كان الجنود يخرجون مسرعين من الماء ليرتدوا ملابسهم، قامت أنامل مايكل آنجلو الموهوبة بتصويرهم. في عدة مواقف غير مألوفة، بعضهم واقف، وبعضهم جاثٍ، وآخرون راكعون، أو بين حالين، والجميع يجسد أصعب تقصير للمنظور.

وتلقى مايكل آنجلو في شهر فبراير التالي مبلغ 280 ليرة من قصر الشعب " مقابل جهوده في تلوين الكارتون". كان هذا المبلغ يعادل حوالي 40 فلوريناً: لا نعرف على وجه التحديد المدة التي استحق عليها هذا المبلغ، ولكن يبدو أنّه يضاهي معاش ليوناردو الذي يبلغ 15 فلوريناً في الشهر. ومن المرجح أنّ كارتون مايكل آنجلو قد اكتمل بحلول ذالك الوقت. " عندما شاهدوا الكارتون اعترى جميع الفنانين الإعجاب والدهشة." وبعد هذا بوقت قصير غادر مايكل آنجلو إلى روما لمناقشة مشروع ضريح يوليوس الثاني المنكوب. ويبدو أنّه لم يسهم بأي شيء آخر في مشروع قاعة المجلس: فليس هنالك من دليل على أنّه شرع في التلوين حتى. أما اللوح فقد ضاع هو الآخر، ولكن نجت منه نسخة جيدة في قاعة هولكام، نورفولك، مقعد إيرل ليشستر السابق والذي كانت فيه حتى ثمانينات القرن العشرين مذكرات ليوناردو المسماة مخطوطة ليشستر.

ولم يتم توثيق الطريقة التي كان ينظر بها ليوناردو إلى هذا التحدي أو التعدي، ولكن يبدو أنّه غادر فلورنسا في سبتمبر أو مطلع اكتوبر عام 1504، بيد أنّه لم تكن هنالك أية أسباب أخرى لرحيله هذا، الذي يتزامن بالضبط مع تكليف مايكل آنجلو بتزيين "نصف قاعة المجلس"، وربما انطوى في جزء منه على انسحاب من المشهد بدافع الغيظ: إضراب.

وكان في هذه المرحلة قد أكمل العمل على الكارتون الخاص به، بنهاية يوليو على الأرجح، وهو تأريخ آخر مدفوعاته المسجلة. ولم يبدأ التلوين في القصر القديم حتى الأسابيع الأولى من عام 1505. لم تكن المواجهة من طبعه: لقد تجنبها أو تملص منها. وهكذا بدأ الصراع الهائل بين عمالقة عصر النهضة: يقف مايكل آنجلو على الباب مستعداً للقتال ولكن ما من أحد في المكان.



داؤود ليوناردو 1504. رسم بعد داؤود مايكل آنجلو لكنه ليس له.

في حوالي هذا الوقت يكتب ليوناردو مقالة قصيرة ينتقد فيها الصور التي تبالغ في إظهار عضلات جذع الإنسان: لا يجب عليك إبراز جميع عضلات الجسم بجلاء مالم تكن الأعضاء التي تحمله تعمل في شيء يتطلب القوة أو بذل مجهود عظيم... فإن لم تفعل فسوف يكون ما ترسمه أقرب إلى كيس من الجوز وليس جسداً بشرياً." ربما كانت الملاحظة ليست سوى وكزة في الأجساد المفتولة في كارتون كاسينا الذي رسمه مايكل آنجلو. وكرر الفكرة ذاتها في كتاب آخر: يجب ألا يرسم الجسد بحيث يبدو مثل "حزمة من الفجل" أو "كيسٍ من الجوز"[[697]](#endnote-660) وكان يستمتع بهذه العبارة. "Un saco di noce…." ويتصوره المرء وهو يرددها بوجه خال من أي تعبير، فيضحك الناس: كان هذا هو سلاحه. وهو أفضل من تلك الإساءات الجارحة التي ألقاها مايكل آنجلو في وجهه ذلك اليوم عند جسر الثالوث المقدس.

إنّه لمن المؤكد- لجميع ذلك- أنَّ رسومات ليوناردو التشريحية اللاحقة أظهرت تأثراً بمايكل آنجلو. كما أنّه يوجد في ويندسر رسم صغير يشبه إلى حد كبير داؤود- وهو "بعد داؤود" كما تقول الديباجة بلغة لا تخلو من دبلوماسية فنية.[[698]](#endnote-661) هذا هو الرسم الوحيد الناجي الذي يقوم على عمل فني معاصر ويبرزه. على الرغم من الجراح والامتعاض فإنَّ الغلبة قد كانت للأولوية الفنية القديمة: ماذا بوسعي أن أتعلم منه؟

**رحلة ورحيل**

وفي خضم هذه الأحداث الفنية المهمة- كان إنشاء لوحة الإنغياري على الكارتون، ونقل العملاق المرمري مخترقاً شوارع فلورنسا، وبزوغ وجه الموناليزا- تستمر الحياة بإيقاعاتها وضرورواتها التي لا يستثنى منها أحد حتى عباقرة عصر النهضة، وبفضل الصدفة المحضة نجت قائمة لنفقات منزلية تخص ليوناردو دافنشي في فترة تمتد لأربعة أيام من شهر مايو عام 1504، ومكتوبة بخط يد توماسو الرائع " توماسو خادمي" "Tommaso mio famiglio"، والمعروف أيضاً بلقب زوراسترو.

ويقول السطر: " في صباح عيد زانوبيو، الخامس والعشرين من شهر مايو عام 1504، تلقيت من ليوناردو 15 دوكات ذهبية وبدأت إنفاقها."[[699]](#endnote-662)

في اليوم الأول، وكان سبتاً، صرف توماسو حوالي 200 سولدي (10 ليرات أو 2.5 دوكات)، ذهبت 62 منها إلى امرأة تدعى "السيدة مارغريتا"، والتي يرد ذكرها في مكان آخر آخر من المذكرات يتعلقبخيوله ('di cavali mona malgarita')، و20 سولدي مقابل "إصلاح الخاتم". وقد جرت تسوية أحد الحسابات لدى الحلاق، تم سداد الدين إلى المصرف، وشراء بعض المخمل، والباقي ذهب ثمناً لبعض الأطعمة: بيض، ونبيذ، وخبز، ولحم، وتوت، وعش الغراب، والسلطة، والفاكهة، وطائر الحجل والطحين.

كان يوم السبت هو يوم الإنفاق- ربما من أجل حفل ما، وقد كانت مشتريات توماسو للأيام الثلاثة التالية لا تتعدى الأساسيات: الخبز والنبيذ واللحم والشوربة والفاكهة. كان الصرف اليومي على الخبز ثابتاً (6سولدي)، وكذلك على النبيذ (9 سولدي في العادة). وعلى أساس هذه العينة الصغيرة كان ليوناردو ينفق حوالي 12 ليرة في الأسبوع على الطعام للمقيمين معه. وحقيقة أنّ اللحم يُشترى يومياً لا تبين أنَّ ليوناردو كان في هذه المرحلة آكلاً للحوم، ربما لأنّه لم يكن يجبر الآخرين المقيمين معه على الامتناع. ووفقاً لسكيبيوني اميراتو فإنّ توماسو هو الآخر كان نباتياً: "لم يكن ليقتل ذبابة لأي سبب كان. لقد كان يفضل أن يرتدي قماش الكتان على أن يضع على جسمه شيئاً ميتاً."

كانت هذه الشهادات تغطي ثلاثة جوانب من الورقة، وفي الجزء الرابع ملاحظات بخط ليوناردو- "لإنشاء القناة الكبرى قم أولاً بصنع قناة صغيرة لنقل المياه عبرها"، و" هذه هي الطريقة الملائمة لنقل الركام"- ورسومات تمهيدية بالطبشور الأحمر تمهيداً لواحدة من خرائطه التي رسمها لنهر آرنو. عليه فإنَّ الأعمال المنزلية قد انحشرت في وسط مشاريعه لتحويل المياه عام 1503-1504).

وهنالك قائمة منصرفات أخرى بخط ليوناردو، تعود إلى الفترة ذاتها تقريباً- ثمن البهارات لأجل "الخبز بالفلفل"، ثعبان البحر والمشمش، وكذلك تم شراء دزينتين من الأربطة، وسيفٍ ومدية، وصليب صغير من رجل يدعى باولو. وهنالك زيارة أخرى للحلاق، وغرضٌ عجيبٌ جذب بعض الانتباه: " لكشف البخت:6 سولدي".[[700]](#endnote-663) أن ينفق رجل من البديهي جداً أنّه لا يؤمن بالخرافات مبلغاً كبيراً كهذا على "كشف البخت" لشيء مثير للدهشة. ماهو الشيء الذي يريد أن يعرفه عن مستقبله؟

والمزيد من الحسابات التي وجدت في ورقة من مخطوطة اتلانتكس:[[701]](#endnote-664)

في صبيحة عيد القديس بطرس، 29 يونيو، 1504، أخذت 10 دوكات، أعطيت منها واحداً لخادمي توماسو لينفقها...

في صباح يوم الاثنين [1 يوليو] فلورين واحد لسالاي لينفقه على المنزل...

في صباح الجمعة 19 يوليو بقي لديَّ 7 فلوريناً و22 في صندوق النقود...

الجمعة 9 أغسطس 1504 أخذت 10 دوكات من صندوق النقود...

وفي الصفحة ذاتها، ووسط عمليات السحب الصغيرة هذه، يوثق ليوناردو وفاة والده:

في يوم الأربعاء، الساعة السابعة توفى السير بيرو دا فينشي، في اليوم التاسع من يوليو 1504.

وهنالك ملاحظة أكثر إسهاباً في ورقة أخرى: " في اليوم التاسع من شهر يوليو عام 1504، الأربعاء، في الساعة السابعة، توفى السير بيرو دا فينشي، كاتب العدل في قصر بوديستا، ووالدي، في الساعة السابعة. كان في الثمانين من العمر، وقد ترك عشرة من الابناء وابنتين."[[702]](#endnote-665)

كانت هذه الملاحظة تتسم بقدر أكبر من الرسمية وأقرب للنعي، ولكن يلاحظ المرء مرة أخرى ذلك المزيج القلق من التكرار وعدم الافتقار إلى الدقة الموجود في ملاحظته عن كاترينا قبلها بعشرة أعوام: تتصاعد المشاعر في تفاصيل متقطعة. وهنا لا نجد التكرار فقط، بل الخطأ أيضاً، فالتاسع من شهر يوليو عام 1504 لم يكن يوم أربعاء بل ثلاثاء- لم يكن إدراكه لليوم سليماً.

ولم يكن السير بيرو في الثمانين من عمره عند وفاته، بل كان في الثامنة والسبعين، كما توضح شهادة ميلاده التي أدرجها انطونيو دا فينشي في السجلّ العائلي، ولا يحتمل أنّه على خطأ.

هنالك عدد من الأسئلة التي تبحث عن إجابات حول علاقة ليوناردو بوالده- أسئلتنا لأننا نفتقر إلى الدليل، وأسئلته لأنّه دائما ما كانت هنالك فجوة جوهرية بين الوالد والأب والتي لم يتمكنا من رأبها. " لقد ترك عشرة أبناء وابنتين"، يكتب ليوناردو وهو يضمن نفسه في هذا الإحصاء، ولكنه سرعان ما سيعرف أنّه ترك وحده دون أن يكون له نصيب في وصية أبيه: الإقصاء الأخير.

وقد نجا جزءًا واحد من خطاب العزلة بينهما: جملة استهلالية من خطاب ليوناردو- بلا تأريخ- ولكن من الخط الذي كتب به يبدو أنّه ليس بعيداً عن ذلك الوقت: " والدي العزيز"، في آخر يوم من آخر شهر تلقيت فيه خطابك الذي بعثت به إليَّ، والذي أثار فيّ مشاعر السعادة والحزن معاً: السعادة لأنني عرفت منه أنك بخير، وشكرت ربي على ذلك، والحزن لسماعي عن معاناتك..."[[703]](#endnote-666) لم يكن رسمياً: في طابع إنشائي، بفقراته الموزونة بعناية، ومزاجه الذي يعبر عن السرور والحزن معاً. كانت التحية التي تتسم بالإجلال والبرود جميعاً مكتوبة من اليسار إلى اليمين وهي الطريقة "العادية". كان ليوناردو للحظة ذلك الابن الذي أراد أبوه- ولكن لم يكتمل الخطاب، وظل بين أوراقه. في ظهر الصفحة رسم جناحاً لآلة طائرة.

وفي ذيله خطاب آخر- مرة أخرى جزء من خطاب- والذي كتبه إلى أحد إخوته غير الأشقاء، دومينيكو دا فنشي على الأرجح، يهنئه فيه بميلاد صبي. ويبدأه بعبارة دافئة بالقدر المطلوب "أخي الحبيب، لقد سمعت أنّه قد أصبح لديك وريثٌ وتلقيت الخبر بسرور عظيم" ولكنه يمضي ليتساءل لم " إنك سعيد جداً لأنك قد أتيت بعدوٍ فتاك، والذي سيطلب الحرية من أعماقه، والتي سوف لن يجدها إلا بموتك."[[704]](#endnote-667)

لقد قصد منها المداعبة، وربما كان ليوناردو يكبر دومينيكو بثلاثين عاماً- بيد أنّها وإن كانت كذلك فهي دعابة كئيبة: أن يكون الابن كمادة ساخطة مسجونة في بيضة تحت رعاية "المح"، يجد "الحرية" في موت والده.

وتتواصل الشهادات والمذكرات طوال شهر أغسطس. يصل تلميذ جديد: " في صباح الأحد الثالث من شهر أغسطس 1504 أتى جاكوبو الألماني ليعيش معي في المنزل، واتفقنا على أن يدفع لي قطعة واحدة من فئة الكارلينو عن كل يوم."[[705]](#endnote-668) ووصلت أنباء في أغسطس أيضاً عن قرب بدء تنفيذ مقترح تحويل مجرى نهر آرنو أخيراً. ولا يبدو أنّ ليوناردو كان مشاركاً في هذا الأمر بشكل واضح، ولكنه بلا شك كان على اتصال بميكافيللي حول سير المشروع.

وقد صوت مجلس الشعب أخيراً على السير في المشروع في يوم 20 من شهر أغسطس عام 1504، وبدأ العمل في الحال، كما ذكر في يوميات لاندوتشي في 22 أغسطس. وكما رأينا فإنَّ العمل برمته كان كارثة كلفت مجلس الشعب 7000 دوكات و80 من الأنفس، وتم ترك المشروع كلية في اواسط اكتوبر.

أين كان ليوناردو في الوقت الذي كانت تدور فيه هذه الهزيمة في سهول بيزا- هزيمة كان يجب أن يتحمل نصيبه في المسؤولية عنها؟ ربما خارج المدينة. نحن نعلم من المذكرات المؤرخة أنه كان في بيومبينو بحلول منتصف أكتوبر عام 1504، وأنّه من المؤكد في طريقه من فلورنسا قد أمضى بعض الوقت في فنشي مع عمه فرانسسكو. كما ورد آنفاً فإنَّ مغادرته تتزامن مع قرار مجلس الشعب تكليف مايكل آنجلو بالرسم إلى جانبه في القصر القديم- وهو قرار أصبح ظاهراً للعيان بطلبه مساحة للرسم في كنيسة سانت اونوفريو في 22 سبتمبر.

وقبل رحيله من فلورنسا بوقت قصير في سبتمبر أو أكتوبر 1504 رسم ليوناردو آخر وأشمل فهرس لكتبه. كانت هنالك قائمتان مكتوبتان على صفحة مزدوجة على امتدادها في مخطوطة مدريد الثانية.[[706]](#endnote-669) أطولهما حملت العنوان "سجل للكتب سأغلق عليها صندوق الكتب الكبير" [Rchordo de libri ch'io lasscio serati nel cassone]. والأخرى الأقصر مكتوب في أعلاها العبارة "في صندوق في الدير"-[In cassa al munistero]- ويفترض أنّه دير القديسة ماريا الجديد. العدد الكلي للكتب هو 116. وهنالك قائمة أخرى تنقسم فيها خمسون كتاباً من أحجام وأنواع مختلفة:

25 كتاباً صغيراً

كتابين كبيرين

16 كتاباً كبيراً جداً

6 كتب في رقاق

1 كتاب مغلف بقماش الشامواه الأخضر

ويبدو أنَّ هذه القائمة الأخيرة تشير إلى المخطوطات المجمعة أكثر منها إلى الكتب المطبوعة(وتستخدم كلمة كتاب Libro للنوعين)- الستة كتب على الرقاق" لا بد أنّها مخطوطات، أي أنَّ الرقاق (جلد العجل أو الخراف المشدود) لم تكن تستخدم للطباعة. ويجوز أنّها قائمة لمخطوطات ليوناردو ومفكراته في 1504 فقط. وربما كانت قسماً متفرعاً من قائمة كتب فعلية، في إشارة إلى أنَّ نصف كتب ليوناردو التي تبلغ في عددها 116 كتاباً كانت من المخطوطات باليد. على سبيل المثال "vita civile di matteo palmieri' هي بالتأكيد مخطوطة: والنسخة الأولى المطبوعة من الحياة المدنية لماتيو بالمييري لم تُنشر حتى عام 1529. وأيضاً كتاب قواعد اللاتينية [libro di regole latino] لكاتبه فرانسسكو دا اوربينو، الذي علمه قواعد اللاتينية في المرسم الفلورنسي، لا يعرف له نسخة مطبوعة في ذلك التأريخ. بعض من الأغراض المدرجة في القائمة لا يبدو أنّها من أعمال ليوناردو الخاصة- ككتاب الخيول المغيرة الكارتوني [Libro di chavalli scizati per cartone]] والذي يبدو بشكل واضح أنّه عبارة عن رسومات تمهيدية ودراسات للأحصنة التي تظهر على جدارية الأنغياري الكارتونية، و"libro di mia vocaboli" هو "قاموسي اللغوي" وهو على الأرجح ليس سوى مخطوطة تريفلزيو. " وربما كان كتاب التشريح [Libro di notomia] هو الآخر من مؤلفاته (بالمقارنة مع مذكرته التي تعود لعام 1508: "قم بتجليد كتبك حول التشريح").

لقد كانت قوائم كتب مدريد كنزاً من المؤشرات على ما يهم ليوناردو وما يؤثر عليه. وفي ما يلي بعض الإدراجات لم تكن موجودة في ما سبق من قوائم الكتب الأتلانتيكية المؤرخة في 1492:

* باتيستا البرتي حول المعمار- Alberti's De re Aedificatoria ، طبعته الأولى كانت في فلورنسا عام 1485.
* أساطير أيسوب باللغة الفرنسية- Aesop's Fables in French، وربما كانت هي Les Fables de Esope المطبوعة في ليون عام 1484، وهي قد تشير ضمناً إلى تعلم ليوناردو اللغة الفرنسية، وربما كان هذا بالإضافة إلى معارفه في ميلانو عام 1499.
* سفينة المجانين لسباستيان براندت Galea de matti، وليس هنالك نسخة إيطالية معروفة ولذلك فهي مخطوطة أخرى، أو ربما كانت إحدى النسخ الفرنسية المنشورة في باريس عام 1497-1499.
* سونيتات السيد غاسباري فيسكونتي[Sonetti di meser guaspari bisconti]، وهو من شعراء بلاط سفورزا، وصديق لبرامانتي، وربما كان صديقاً لليوناردو أيضاً، وربما كانت المجموعة المشار إليها في كتاب الإيقاعات المؤرخ في 1493.
* علم الحساب للمعلم لوكا [arismetricha di maestro luca] خلاصة علم الحساب لباكيولي، كما ابتاعها ليوناردو مقابل 119 سولدي في عام 1494.
* فرانكو دا سيينا- تعود بكل تاكيد إلى علم المعمار لفرانسسكو دي جيورجو مارتيني الذي عرفه ليوناردو في ميلانو، وربما إلى نسخة مخطوطة من أطروحته في علم المعمار والموجودة الآن في المكتبة اللورنسية في فلورنسا، وهي تحمل تعليقات ليوناردو على هوامشها.
* Libro danticaglie أو " كتاب التحف"، ربما كان من أكثر النظريات غموضا في ما يتعلق بالآثار الرومانية والتي أهديت إلى ليوناردو في أواخر تسعينيات القرن الخامس عشر، ويحتمل أنّها ليست سوى كتاب صديقه روشيلاي بيرناردو : مدينة روما [De urbe Roma] (1471).

ويلاحظ المرء أيضاً مجموعة ليوناردو المتنامية من كتب الأدب الشعبي- الكتب التي تُقرأ للمتعة والاسترخاء، مثل قصائد لوكا بولتشي الرومانسية Ciriffo calvaneo (مدينة البندقية 1479)، والرومانسيات الملحمية أتيلا نقمة الرب، والمنسوبة إلى نيكولا دا كازولا(مدينة البندقية 1491)، وGuerino Meschino [غورينو المسكين] لاندريه دا باربرينو (بادوفا 1473)، وكتاب موساكيو ساليرنيتانو "الجديد" (نابولي 1476)، والقصيدة العجيبة الأيروسية التي تتكرر فيها المقاطع المثيرة جنسياً غيتا و بيريا لجيكو برونيليسكي، وسير دومينيكو دا براتو (فلورنسا 1476).

وبعد أن قام بحصر كتبه وأوصد عليها الصناديق يمم ليوناردو شطر فينشي، المكان الطبيعي الذي يفترض أن يكون فيه في ظروف وفاة والده سير بيرو، والسبب في ذلك على وجه التحديد أنَّ عمه فرانسسكو قد كتب وصيته هو، والتي ترك فيها بعض الأملاك في منطقة فينشي لليوناردو. وقد جاءت هذه الوصية بلا شك كرد فعل لحرمان ليوناردو من أملاك والده، والتي خالفت اتفاقاً أسبق بين سير بيرو وفرانسسكو أبرم عام 1492، وينص على الالتزام بأنّه" بعد وفاة فرانسسكو سوف تؤول جميع أملاكه إلى السير بيرو وأبنائه" (ويعني بالطبع أبناءه الشرعيين)، بيد أنّ وصيته ضاعت، ولكنا علمنا من إقرار لاحق- لقد مات في 1507- أنّ تركة ليوناردو تضمنت عقاراً يدعى Il Botro وهو اسم يعني "واد". ولقد تم تصوير الموقع في خارطة كروكية موجودة في ويندسر يظهر فيها موقعه بين نهرين (انظر صفحة 24). ويتكون من بنائين، وبعض الأرض التي "تنتج 16 بوشل من الحبوب"، وإلى الشمال منها يوجد بستان من أشجار البلوط. وقد لاحظ ملّاك الأراضي المجاورة أنَّ أحد الاسماء كان "سير بيرو" والذي يشير إلى أنّ رسم تلك الخارطة لم تُرسم بعد عام 1504 بوقت طويل. وقد حدد المؤرخ المحلي رينزو سيانشي المنطقة المبينة في الخارطة على أنّها فورا دي سيرافالي، وهي تبعد حوالي 4 أميال شرقي بلدة فينشي.[[707]](#endnote-670)

وربما يعود الرسم التمهيدي صغير الحجم لمرتفعات جبل البانو إلى هذه الزيارة، وكذلك الرسم الذي تظهر فيه معصرة فينشي للزيت "Molino della doccia di Vinci"- والتي شاهدناها في وقت سابق. فتحويله معصرة الزيت إلى "آلة لطحن الألوان" ربما يتعلق في ذهنه بجدارية معركة الانغياري التي سرعان ما بدأ يرسمها على جدار قاعة المجلس، والتي بلا شك ستحتاج بعض الألوان بكميات صناعية.

ومن فينشي سافر باتجاه ساحل بيومبينو، حيث كان قبل سنتين في عمل له مع بورجيا. لقد أصبحت المدينة مرة أخرى تحت سيادة جاكوبو دابيانو الودود مع فلورنسا. وفي مذكرة مؤرخة نجد ليوناردو في "قلعة بيومبينو في 20 أكتوبر. وتقول أخرى " في يوم عيد جميع القديسين [1 نوفمبر] عام 1504 قدمت لحاكم بيومبينو هذا العرض. لقد أغفل ذكر ماهو "العرض" الذي قدمه: ربما كان "طريقة لتجفيف مستنقعات بيومبينو" المبينة على إحدى صفحات المخطوطة الاتلانتيكية.[[708]](#endnote-671) وفي اليوم ذاته يكتب هذه الملاحظة الجميلة: " 1504 عند نهر بيومبينو في عيد جميع القديسين، وبينما تغرب الشمس، رأيت الظلال الخضراء التي تلقيها الحبال، والصواري والعوارض على صفحة الجدار البيضاء. ويحدث هذا لأنَّ سطح الجدار لم يعكس ضوء الشمس بل لون البحر الذي كان قبالته."[[709]](#endnote-672)

أتى نوفمبر بعواصفه المعتادة، فاستحضر بعد عدة سنوات المنظر الذي شهده آنذاك على صفحة نهر البيومبينو:

De vanti di Piombino a Piombino

Ritrosi di venti e di pioggia con

Rami e alberi misti coll'aria

Votamenti della acqua che piove nelle berche

[ مع هبات رياح البيومبينو وأمطاره، والأغصان والأشجار تطير في الهواء: تنظيف الزوارق من مياه الأمطار.][[710]](#endnote-673)

هذه الفقرات الكثيفة هي المعادل اللفظي للسرعة في رسم الموقع. فنحن نراه، شخصاً مبللاً بماء المطر في الشاطيء، يراقب الأمواج، ويتبع ببصره الصيادين وهم يسحبون قواربهم إلى البر، يختزن اللحظة.

وهاهو قد عاد إلى فلورنسا بنهاية نوفمبر، حيث نجده يسهر الليالي، يعالج لغز تربيع الدائرة الرياضي القديم. (وهو عبارة عن إنشاء دائرة ومربع بمساحة محددة- وهو من المسائل الرياضية المستحيلة بسبب عدم تعيين قيمة باي (π). وهاهي الكلمات تحّشر عمودياً بين الأشكال الهندسية في إحدى ملاحظاته الليلية العجيبة، حيث يكتب " لقد قمت في ليلة عيد القديس أندرو [30 نوفمبر]، بإنهاء مسألة تربيع الدائرة، وكان الضوء في نهايته، والليل، والورقة التي كنت أكتب عليها، لقد انتهت بنهاية الساعة."[[711]](#endnote-674) يهتز ضوء المصباح، وينبلج الفجر، ولكن سيثبت أنّ هذه الاستنتاجات مؤقتة كما هو الحال دائماً.

**جدارية الانغياري2**

في ديسمبر من عام 1504 وبعد استراحة استمرت لأربعة أشهر تقريباً، بدأ ليوناردو العمل في الجزء الحرج من لوحة الانغياري الجصية- اللوحة الفعلية لها، من الكارتون، وإلى جدار قاعة المجلس. وفي يوم 31 ديسمبر قام قسم الأشغال بالقصر القديم بالدفع للموردين مقابل المسامير والأقمشة التي تم شراؤها في ذلك الشهر" لتغطية النافذة حيث كان يعمل ليوناردو"، وعجلات "لصنع عربة [مركبة] تكون منصة، - سقالة أخرى متحركة مصنوعة خصيصاً، مثل التي كانت تستخدم في كنيسة القديسة ماريا نوفيلا، والتي تم صنعها الآن في قاعة المجلس. كانت تكلفة هذه الآلة الغريبة حوالي 100 ليرة، وقد أدرجت في سجلات المحاسب الشديد البخل، الذي أصدر أوامره في يوم 14 مارس بأنّه " ينبغي إعادة المركبة التي يتم صنعها الآن في قاعة المجلس الكبرى من أجل لوحة ليوناردو، وجميع الأخشاب والألواح التي استخدمت في صنعها، وتسليمها لقسم الأشغال عند الانتهاء من اللوحة المذكورة."[[712]](#endnote-675) تشير هذه الفقرات إلى أنّ ليوناردو كان مستعداً لبدء العمل في تلوين الجصّية بنهاية فبراير 1505- أي في التأريخ الذي وعد أن يقوم فيه بتسليم العمل كاملاً مكتملاً.[[713]](#endnote-676)

وفي 14 أبريل تلميذ جديد: " 1505- مساء الثلاثاء- 14 أبريل، وصل ليورينزو ليعيش معي، وهو يقول إنّه في السابعة عشرة من العمر". لقد بدأ العمل فوراً، لأنّه في يوم 30 أبريل تضمنت السجلات ما يفيد بسداد أموال "للورينزو دي ماركو، العامل باليوم، مقابل 3جلسات ونصف في قاعة المجلس على اللوحة التي كان يعمل عليها ليوناردو".[[714]](#endnote-677) ولقد كان أجره يبلغ 9 سولدي في اليوم. وقد أنفق أيضاً خلال هذا الشهر الذي كان العمل فيه يجري على قدم وساق، "5 فلورينات ذهبية لفيراندو، رسام، و لتوماسو جيوفاني، الذي كان يطحن الألوان. "فيراندو الاسباني" هذا رسام مغمور نسبت إليه العديد من الأعمال المتأثرة بليوناردو، ومنها السيدة العذراء والطفل والحمل( معرض بريرا، ميلانو)، ونسخة حرة من السيدة العذراء والمغزل(مجموعة خاصة)، بل وحتى ليدا الأوفيزي بحسب البعض. وهو على الأرجح فيرناندو أو هيرناندو يانيز دي لا الميدينا، والموثق له في إسبانيا بعد عام 1506، وبعض من أعماله مثل عيد الغطاس والرحمة في كاتدرائية كوينكا، مظهراً تأثيراً قوياً لليوناردو ورافائيل.[[715]](#endnote-678) والرجل الآخر المذكور هو توماسو جيوفاني طاحن الألوان، وهو بالتأكيد ليس سوى زوراسترو. في إدراج آخر نجده موصوفاً بأنّه "صبي" ليوناردو، وهي مكانة متدنية تعكس عدم فهم الشهود.

بالنسبة للورينزو وفيرناندو وتوماسو ربما أَيف رافيلو دي بياجيو، رسام، يبدو أنَّ أعماله كانت أقل إتقاناً إذ أنّ أجره لم يتجاوز قطعتين من السولدي في اليوم، وهناك شخصية غامضة أخرى، وهي لم تُذكر في الشهادات بيد أنّ ذكره ورد على لسان المجهول الجاديّ كواحد من مساعدي ليوناردو في الجدارية- " إل ريكيو فيورنتينو الذي كان يعيش في بوابة الـ+ (أي بوابة الصليب). ويفترض أنّه هو نفسه "ريكيو الصائغ" الذي كان ضمن أفراد لجنة "تمثال داؤود" التي تشكلت في يناير 1504. وهنالك اسم آخر مفقود من الشهادات، سالاي، والذي كانت مشاركته متوقعة. هذا هو فريق ليوناردو.

وفي ملاحظة تستهل بالعبارة: " في يوم الجمعة في يونيو، الساعة 13"، يقول ليوناردو:

في السادس من يونيو عام 1505، وعندما دقت الساعة الثالثة عشرة ( حوالي التاسعة صباحاً) شرعت في التلوين في القصر. وفي لحظة وضع الفرشاة ساء الطقس، وبدأ جرس المحكمة يرن. انفك الكارتون. وانسكب الماء كما لو أنّ الإناء الذي يحمله انكسر. وفجأة ازداد الأمر سوءاً، وظل المطر ينهمر إلى أن هبط الليل، وكان مظلماً كما الليل.[[716]](#endnote-679)

هذه المذكرة غير المألوفة التي تكاد تضج رعباً لم تخل من الأسرار وغوامض الأمور كالعادة. فهل كان يقصد بقوله "شرعت في التلوين"- أو في وضع الألوان بالأحرى (colorire)- أنّه بكل بساطة قد بدأ عمله اليومي في التلوين في ذلك الوقت، أم أنَّ هذا كان في اليوم الذي بدأ فيه تلوين الشخصيات؟ وماذا كان يعني على وجه الدقة عندما يقول "il cartone stracco"؟ فالفعل straccare يعني اعتراه الارهاق، أو البِلى، أو القِدم، ومن ثم فهو يعني في هذا السياق أنّه ترهل أو اهترأ. ماهي العلاقة بين هذا الأمر والتغيير المفاجيء للطقس؟ هل هي حالة من التزامن المشؤوم- العاصفة، والأجراس، وحادثة مؤسفة في المرسم- أم هل هبت ريح عاصفة شديدة عبر نوافذ قاعة المجلس الموصدة بإحكام بالقماش والشمع فمزقت الكارتون عن إطاره، وضربت إناء الماء فكسرته؟

يمضي الزمن، ويدور العمل ببطء، وهنالك همهمات في مجلس الشعب بشأن المال الذي يتسرب خارجاً. ولفازاري حكاية تلخص التقدم المتعثر للمشروع:

يقال إنّه عندما توجه للمصرف من أجل راتبه الذي اعتاد تسلمه من بيرو سوديريني كل شهر، أراد الصرّاف أن يدفعه له على شكل عملات نقدية صغيرة. ولكنه قال وهو يرفض قبولها " أنا لست فناناً رخيصاً!" وكانت هنالك شكاوى من تصرفه، وكان بيرو سوديريني قد انقلب عليه. فجعل ليوناردو عددا كبيراً من أصدقائه يجمعون تلك الأكداس من العملات النقدية المعدنية وأخذها إليه لإعادتها، ولكن بيرو لم يقبل أن يأخذها.

فثار غضبه بركاناً كما الفضيحة التي سرت في ميلانو عقب انسحابه الداوي من مشروع تزيين حجرات الدوقة- عاصفة مباغتة من شخص طالما أجاد إبقاء انفعالاته وخلجات وجدانه حبيسةً في صدره.

وفي الوقت الذي تتضاءل فيه الوثائق تظل الحكاية صامدة في وجه الزمن. وتؤرخ آخر المبالغ المدفوعة المسجلة في 31 أكتوبر 1505، بيد أنَّ العمل سير العمل لم يتوقف وربما كان يتم بالصورة المطلوبة حتى نهاية شهر مايو التالي، عندما سمح مجلس الشعب لليوناردو - على مضض- بأنْ يغادر فلورنسا.

ربما كانت جصّية الانغياري هي العمل الذي حظي بأكبر قدر من التوثيق من بين جميع أعمال ليوناردو- بل أكثر من عذراء الصخور حتى، إذ أنّ التوثيق المتعلق بالتنفيذ الفعلي للوحة، أكثر منه بالتداعيات التعاقدية الخاصة بالعمل.

لدينا علم بكمية الورق المستخدم لصنع اللوح الكارتوني، والثمن المدفوع من أجل الطلاء، وكميات الخشب المستخدمة لصنع السقالة المتحركة، وأسماء مساعديه الأساسيين، والأجور التي تلقوها، وربما حتى الوقت الذي بدأ فيه "التلوين" على جدار قاعة المجلس باليوم والساعة.

الشيء الوحيد الذي بقي مفقوداً هو العمل نفسه. فالجدارية لم تكتمل أبداً، رغم اكتمال جزء كبير منها خاصة في وسطها. وقد مضى وقت طويل منذ أن اختفى عن الأنظار: بل لم يعد حتى بالإمكان تمييز الجدار الذي رسمت عليه اللوحة من بقية جدران القاعة- ورغم أنّه تم تحديد الجدار الشرقي بالإجماع على أنّه موقع الجصّية إلا أنّ المفاضلة الآن تميل إلى الجدار الغربي. وفي كلا الحالين، إن تبقى منه شيء، فإنّه يختبيء في مكان ما تحت دائرة الجصّ الهائلة التي رُسمت في أوائل ستينيات القرن السادس عشر على يد جورجيو فازاري لا غيره. ومن الصعب تخيل أنّ فازاري قد يقوم بالتلوين فوق أحد أعمال ليوناردو الأصلية إن كان بحال جيدة، وعليه فيجوز في هذه الحال وضع مقاربتين في الاعتبار- إحداهما متشائمة والأخرى متفائلة: وهي أنّ فازاري لم يجد ما يستحق المحافظة عليه، أو أنّه اتخذ تدابيرَ معينة لحماية ما تبقى قبل تغطيته.

ما نعرفه عن تلك الجصّية أو ذلك الجزء المكتمل منها- يبدو أنّه موجود في الفعل في عدد من النسخ.[[717]](#endnote-680) فهنالك نسخة مجهولة بألوان الزيت على لوح خشبي تحمل اسم تافولا دوريا، كما كانت ولوقت طويل في مجموعة الأمير دوريا دانغري في نابولي. ويظهر فيها اشتباك للرجال والخيول التي تظهر في الرسومات التمهيدية المسبقة، وبها بعض الفجوات- الفراغات الصغيرة البيضاء- التي تدعم الرأي القائل بأنّها رسمت من الجصّية مباشرة. وهي في حد ذاتها ليست جيدة كلوحة، إنما تجسّد بدقة الأصل بحالته قبل الاكتمال أو بعد أن تدهورت. ومن النسخ المهمة وهي من أعمال الحفر بيد لورينزو زاكيا بتأريخ 1558. وبها من التفاصيل ما يفوق لوحة تافولا دوريا، ولكن يظل مصدر هذه التفاصيل غير معروف. فربما كانت نقلاً عن الكارتون الأصلي بالفعل، ولكن زاكيا نفسه يصفها بأنّها "مأخوذة من لوح من عمل ليوناردو" (ex tabella propria Leonardo Vincii manu picta). وربما كانت في الحقيقة نسخة من تافولا داريا، والتي كان زاكيا يعتقد (أو يدّعي ذلك) بأنّها كانت من أعمال ليوناردو نفسه. فإن كان الأمر كذلك فالتفاصيل الإضافية التي حلت محل الفراغات البيضاء ربما كانت من إسهاماته هو أكثر من كونها تقليدًا مغايرًا للجصّية الأصلية.

معظم تفاصيل زاكيا كانت بأسلوب الحفر، وهي موجودة أيضاً في الرائعة بالألوان المائية الموجودة في اللوفر، والمنسوبة لروبينز(صفحة 374). وقد نفذت هذه في الحقيقة فوق رسم آخر. من تحت إضافات روبينز التي تعود إلى العام 1603- الألوان المائية فوق اللوحة، يبرز الرصاص الأبيض، وفي الملحق الملصق على جانب اليد اليمنى من الورقة- نجد رسماً إيطالياً يعود إلى أواسط القرن السادس عشر، يقترب من معاصرة اللوحة التي نقشها زاكيا. وعلى الرغم من أنّ روبينز (المولود في 1577) لم يتمكن من رؤية الجصّية الأصلية، إلا أنّه التقط ببراعة الألم الغاضب للمناوشة: سبعة أجساد- أربعة منهم على ظهور الخيل، وثلاثة على الأرض- عالقين في معركة، تشكيل هرمي يرتفع حتى يصل إلى سيفين يصطكان ببعضهما.

الشيء الخارج عن المألوف هنا، أنَّ الفارس الذي يتثنى في الجانب الأيسر (والذي يجسد شخصية فرانسسكو بيكينينو، ابن المرتزقة الميلانيّ) له سمات صفات الإله مارس في درعه، والذي يتحول في لوحة روبنز لأيقونة خيالية ما: جندي عالمي.

هنالك الكثير من الدلائل السردية التي تشير إلى أنّ عملية تلوين جصّية الانغياري واجهت مشاكل تقنية- مثلما حدث مع لوحة العشاء الأخير- وهي تتكشف للعيان بسرعة كبيرة. وقد كتب أنطونيو بيلي شيئاً حوالي عام 1520 يتحدث عنها كعمل مهجور:

ولقد قام بإنشاء لوحة على الكارتون لحرب الفلورنسيين، التي هزموا فيها نيكولو بيكينيو، القائد في قوات دوق ميلانو. لقد بدأ العمل عليها في قاعة المجلس باستخدام مادة غير قابلة للالتصاق [material che non serrava] وبالتالي ظلت غير مكتملة. ويقال إنّ السبب في هذا يعزى إلى تعرضه للخداع إذ أنَّ زيت بذر الكتان الذي استخدمه كان مغشوشاً.

إن كان بيلي على حق، فلنا أن نلقي اللوم في هذه الخسارة الفنية الفادحة على بقال يدعى فرانسسكو نوتي، الذي قبض في 31 أغسطس عام 1505 ثمن " 8 أرطال من زيت بذر الكتان مسلّمة لليوناردو من أجل اللوحة".[[718]](#endnote-681)

كان بالإمكان رؤية الجصّية على الجدار في أربعينيات القرن السادس عشر. ويقول المجهول الجادّي عنها " anchora hoggi si vede, et con vernice"، والذي يبدو أنّه يعني أنّه ما زال من الممكن مشاهدة العمل، محفوظاً تحت طبقة من الطلاء الملمع، وفي 1549 نصح انطونيو فرانسسكو دوني صديقاً قائلاً " اصعد الدرج من قاعة المجلس، وانظر عن كثب لمجموعة الخيول والرجال، دراسة لمعركة من تنفيذ ليوناردو دافنشي، وسوف ترى شيئاً عجباً."[[719]](#endnote-682)

يقول المتفائلون لابد أنّ الجصّية كانت بادية للعيان عندما شرع فازاري تزيين القاعة بعد ذلك باثنتي عشرة سنة- وربما ظلت هناك، كما هي "واضحة وعجيبة". ولكن حتى تعثر على اللوحة الجدارية المفقودة، ينبغي عليك أولاً أن تجد الجدار. تصف الشهادات الأولى الجصّية بأنّها تقع على أحد جانبي المنبر- المنصة التي كان يجلس عليها الرئيس والغونفالونير في اجتماعات المجلس- ولكن إشارة الدليل إلى حيث كان المنبر مبهمة إلى درجة محيرة.[[720]](#endnote-683)

في عام 1974 استخدم عالم الترميم الأمريكي هـ ترافيز نيوتن الرؤية الحرارية ( جهاز تصوير بالأشعة تحت الحمراء مع تبريد عال باستخدام النتروجين السائل) وذلك لسبر الجدران.[[721]](#endnote-684) وتنتج هذه الآلة "خارطة حرارية" للمواد الموجودة تحت السطح (تمتص المواد المختلفة وتعكس الحرارة بنسب متفاوتة). كانت أولى النتائج مثيرة جداً. لقد كشف الحائط الشرقي عن عناصر معمارية عادية فقط، بينما أظهر الحائط الغربي ما وصفه نيوتن بأنّه " طبقة غريبة" تحت جصّية فازاري. ولقد تم تأكيد هذا الأمر بالموجات فوق الصوتية، والتي تم فيها استخدام المسح بالموجات فوق الصوتية لفحص التباين في الكثافة، ويستطيع هذا الإجراء في عام 1974 "قراءة" طبقات الجدار إلى عمق يصل لأربع بوصات. ومن عمليتي السبر هاتين، عُرفت "الطبقة الغريبة" على أنّها منطقة بعرض 75 قدماً وبارتفاع 15 قدماً. وأخذت عينات أساسية من كلا الجدارين عقب ذلك. وتبين من عينات الجدار الشرقي أنّ تسلسل الطبقات كان عادياً بالنسبة لما يتوقعه المرء من جصّية فازاري: الطبقة العلوية من اللاصق، والطبقة الدنيا من الصورة، ثم بعد ذلك يأتي الجدار الداعم، وقد وجدت بعض آثار الألوان هناك، الشيء الذي يشير إلى وجود رسم تحتي في بعض المناطق. الشيء ذاته كان ينطبق على الجدار الغربي أسفل وأعلى "الطبقة الغريبة"، ولكن في تلك الطبقة نفسها كانت الأشياء مختلفة. جميع العينات الأساسية أظهرت طبقة من الصبغة الحمراء تحت جصّية فازاري، وأظهر البعض صبغات أخرى فوق هذه الطبقة الأرضية الحمراء. وتضمنت اثنين من الإشارات على أساليب ليوناردو- كربونات النحاس الأخضر مشابه لذاك المستخدم في لوحة العشاء الأخير، والذي كتب ليوناردو وصفته في الأطروحة، والاسملت الأزرق[[722]](#footnote-38)، كذاك المستخدم في لوحة عذراء الصخور باللوفر. كما وجد اللازورد أيضاً وهو غير مناسب للاستخدام في جصّية حقيقية، وبالتالي فهو يشير إلى أنّ الطبقة الغريبة هي ليست جصّية تقليدية.

وقد رفع هذا الأمر من الاحتمالات المثيرة بيد أن تفسير نيوتن للبيانات لم يجد قبولاً عالميا، وقد ساد الهدوء الآن. فالمزيد من التحقيقات سوف يكون جائر، وفكرة تدمير جصّية فازاري وعدم إيجاد أي شي سوى بقعة غامضة عملاقة تحتها ليس بالجاذبة بالنسبة لصنّاع القرار: فالأمر كما أعربت عنه المستشارة الفلورنسية روزا دي جيورجي في 2000 " ربما فازاري ليس ليوناردو، لكنه لا يزال فازاري."[[723]](#endnote-685) وهنالك حديث حول تبني نظام "الجيورادار" الذي طورته ناسا لرسم خارطة للتضاريس التحتسطحية للأرض، وقد استخدم علماء الآثار الجيولوجية بالفعل هذا النظام لرسم خرائط للآثار قبل كشفها، ولكن لم يثبت بعد مدى قدرته على الكشف عن الصبغات على سطح مستوٍ.

في هذه الأثناء يشير موريزيو سيراسيني، الذي أثارت تحقيقاته حول تبجيل المجوس جدلاً مشابهاً إلى الحائط الشرقي مرة أخرى.[[724]](#endnote-686) وإلى علم أخضر صغير يشكل تفصيلة مهمة على ما يبدو في منظر جصّية فازاري الذي يمتد على مساحة واسعة. ويبدو، عند النظر من الأرض من خلال منظار مكبر أنّها نقش صغير- كلمتان، ربما يبلغ ارتفاعهما بوصة واحدة، مكتوبة بطلاء أبيض والذي أظهر تحليل سيراسيني الكيميائي له أنّه معاصر لبقية أجزاء الجصّية: كلمات توضع هناك بيد فازاري وهي تقول "Cerca Trova" – " إبحث تجد".

**روح الطائر**

**--------**

الطائر آلة تخضع في عملها لقوانين رياضية. وفي مقدور الإنسان إعادة إنتاج هذه الآلة بجميع حركاتها، ولكن ليس بذات القوة... فالآلة المصنوعة بيد الإنسان تفتقر فقط إلى روح الطائر، ولابد أن تستبدل هذه الروح بروح الإنسان.

المخطوطة الاتلانتيكية ص 16 أ

-----------

في عام 1505 كان ليوناردو يحلم مرة أخرى باحتمالات طيران الإنسان، وكان يعبيء نوتة صغيرة بالملاحظات والأشكال والخربشات الخفيفة الرشيقة التي تتكون من أكثر نصوصه تركيزاً وموضوعية حول المسألة.

بعد تأريخ من التقلبات، لعب فيه الكونت ليبري المهووس بالسرقة دوراً، وصل هذا الدفتر ليستقر في المكتبة الملكية في تورين، وهو معروف بمخطوطة تورين. وهو يضم إعلان المنادي بالأسواق المشهور ذاك، ويوجد على صفحتين منفصلتين باختلاف بسيط في صياغته، وهو يقول: " سوف ينطلق الطائر العملاق في أولى رحلاته على ظهر سيسيرو العظيم، ليملاً العالم بالدهشة، ويعبيء جميع المجالات بأخبار شهرته، ويحقق المجد الأبدي للعش الذي ولد فيه."[[725]](#endnote-687)

"الطائر العملاق" بلا شك هو طائرة ليوناردو. وهنالك رسم محدد بدقة ومرسوم بعناية يبين أجزاءها (مفاصل أجنحة دوارة على الصفحات 16-17 على سبيل المثال) ولكن ليس من رسم يصورها بالكامل- ربما للحفاظ على السرية.

يبدو أنّ المقصود من الإعلان هو أنّه كان يخطط لتجربة طيران على الآلة من قمة جبل مونتي بالقرب من فيوزولي، شمالي فلورنسا. لقد كتبها "Cecero"، وهي اسم فلورنسي قديم للبجعة- وهذا الاقتران بين المعنيين لم يفت على إدراك ليوناردو بالتأكيد: فهو فأل حسن، وعلاقة رمزية في آن. ونجده في تأريخ مخربش 14 مارس 1505- يحدّق على الطريق إلى فيزولي: " الكارتون، الطائر الجارح الذي رأيته يطير إلى فيزولي، فوق موقع باربيجا."[[726]](#endnote-688) ويضفي هذا الشيء لمسة من التحديد لاحتمال طيران "الطائر العملاق"، ولكن من المستغرب عدم وجود سجل مستقل لهذا الحدث الجلل، فلم يذكره كاتب رسائل ولا يوميات: فإما أنّه كان محفوفاً بالكتمان والسرية، أو أنّه لم يحدث أبداً.

يقول جرولامو كاردانو في كتابه البراعة De subtilitate (1550) أنَّ ليوناردو كان رجلاً "خارقاً" حاول الطيران "عبثاً"- "tentavit et frustra". فإن كان هو – أو شخص آخر: زوراسترو؟- قد حاول الطيران من جبل سيسيرو في بدايات عام 1505 فلا بد أننا عرفنا أنَّ التجربة قد باءت بالفشل، وفي هذا السياق يقرأ المرء بشيء من الرعب على صفحة مخطوطة تورينو المعنونة "per fugire il pericolo della ruina" – "لتجنب خطر الدمار":

تدمير آلة مثل هذه ربما يحدث بطريقتين. الأولى تتمثل في تحطيم الآلة نفسها. والثانية قد تحدث عند قلب الآلة على جانبها أو وضع قريب منه، لأنّها سوف تهبط في جميع الأحوال بزاوية شديدة الميلان، وتكاد تكون متوزانة حقاً في مركزها. ولمنع تحطم الآلة يجب أن تصنع قوية قدر الإمكان في أي جزء منها يمكن أن ينقلب... ويجب أن تكون أجزاؤها عالية المقاومة، حتى تستطيع تحمل شدة الهبوط وقوة دفعه وبدرجة من الأمان، وذلك من خلال المفاصل المذكورة من الجلد القوي المعالج بالشبّ، والأربطة مصنوعة من حبال من أقوى أنواع الحرير. ولا تضطر رجلاً لأن يربط نفسه بالسلاسل الثقيلة، التي سرعان ما تنكسر عند ليها.[[727]](#endnote-689)

وفي هذه التفاصيل يحصل المرء على صورة مادية لهذا المخلوق، هذه الآلة الطائرة الرياضية: صرير الجلد، الريح في الأربطة، "شدة الهبوط". ويستحضر المرء واحد من أقدم نصوصه حول إمكانية الطيران- " رجل بأجنحة كبيرة بما يكفي، ومثبتة كفاية، ربما يتعلم كيف يتغلب على مقاومة الهواء..."- مصحوبة بمواصفاته للمظلة.

أكثر من دراسة للآلة الطائرة، ومخطوطة تورين هي دراسة للنموذج الأولي: الطائر. الصفحات تعجّ بالملاحظات حول الديناميكا الهوائية، وعلم وظائف أعضاء الطيور، والرسومات التمهيدية الصغيرة الجميلة، ثاقبة على الرغم من التوائها، والتي تنقضّ، وتضرب، وتحلّق، وترفرف عبر صفحاته: صور توضيحية للطيور. ويعتبر هذا الدفتر هو قصيدة ليوناردو في موضوع الطيور وطيرانها، وفي تلك الفترة بالضبط كتب ملاحظته الهامشية الشهيرة حول الحدأة، التي بدأها بالعبارة:" يبدو أنّه مقدّر لي الكتابة بهذه الدرجة من التفصيل".

طيور مخطوطة تورين، والحاشية الهامشية حول الحدأة، وتجربة الطيران من جبل البجعة- يبدو أنّ جميع هذه الأشياء تتكاتف لتشكل تعويذة غريبة مستحيلة للوحة ليوناردو ليدا والبجعة. إنّها مستحيلة إلى حد ينهي وجودها: فهي ليست لوحة حتى توصف بالتالي. إنّها واحدة من أكثر الأعمال التي يفترض أنّها لليوناردو غموضاً، والتي كانت موجودة فقط قبل وبعد- في عدة رسومات تحضيرية والتي هي بالتأكيد من عمل يده، وفي الكثير من اللوحات المكتملة التي بالتأكيد لم ترسم بريشته. بعض اللوحات تتسم بالجودة العالية، وربما لم تكن قد رُسمت بإشرافه، والشبه الكبير بينها يشير إلى أنّها نسخة من الأصل المفقود، بيد أنّه ليس من المعروف على وجه التحديد ما إذا كان الأصل هو لوحة فعلية أو كارتون بالحجم الكامل. وقد أدرج المجهول الجاديّ لوحة "una Leda" في قائمة من لوحات ليوناردو، ولكنه (أو شخص آخر) قد كشط على الكلمات لاحقاً. لم يذكر فازاري اللوحة على الإطلاق. وبالتأكيد كان جي بي لوماتسو يعتقد أنّ هنالك لوحة أصلية لليوناردو باسم ليدا- وفي الحقيقة هو يقول بأنّها "la Leda Ignuda" أي (ليدا العارية) وهي كانت واحدة من اللوحات القليلة التي أنهى ليوناردو العمل عليها بالفعل- ولكن ليس للمرء أن يكون متأكداً أبداً حيال لوماتسو، وربما كان في الحقيقة يتحدث عن واحدة من نُسخ المرسم الموجودة أو إصداراته من اللوحة. لقد كانت لوحة ليدا ضمن المجموعة الملكية الفرنسية وقد نُسبت إلى ليوناردو، ولكنها اختفت من القوائم في أواخر القرن السابع عشر. وبحسب التقليد فقد أزالتها مدام مينتينون بسبب مافيها من خلاعة.

إنَّ اللوحات- لوحة ليوناردو إن كانت موجودة بالفعل، ونسخ وإصدارات المرسم منها تعود لفترة لاحقة، ولكن الفكرة نشأت في هذا الوقت بالتأكيد. فالدراسات الأولى موجودة على ورقة تشتمل أيضاً على رسومات لحصان من معركة الانغياري وبالتالي فهي قد تعود إلى عام 1504.[[728]](#endnote-690) ليس هنالك بجعة، بل حضور أطفالها الزغب يمكن أن يعتبر من ضمن الخربشات. هذه الدراسات تطورت إلى اثنين أو أكثر من الرسومات المكتملة- واحدة في مجموعة دوق ديفونشاير في تشاتسورث، والأخرى في متحف البويمانز في روتردام- والتي وضعت فيها جميع عناصر الميثولوجيا: البجعة المتنبهة، والحبيبة الممتلئة، والفقس، والحقل المثمر. الأسلوب الذي يسود في الرسوم يعكس تأثير مايكل آنجلو في هذا الوقت- خاصة في رسم تشاتسورث، حيث رُسم الفقس بغرابة باستخدام خطوط لولبية، وخفة التماثيل التي اتسم بها الجسد الأنثوي.



رسم ليدا والبجع 1504-1506 تشاتسورث.

وفي جميع هذه اللوحات تبدو ليدا وهي جاثية ( the Leda inginocchiata)، في وضعية تذكرنا بالمنحوتات الكلاسيكية لفينوس. ربما كانت هذه هي الفكرة الأولى، بيد أنَّ ليدا الواقفة (Leda stante) تبدو هيئتها قاسماً مشتركاً في جميع النسخ الملوّنة، كما تعود في تأريخها إلى الفترة ذاتها. ليس هنالك رسم موجود تظهر فيه بتلك الوضعية مقارنة برسومات بتشاتسورث وروتردام، ولكن هنالك رسم صغير على ورقة في تورين وهو الذي يحمل مرة أخرى بعض الرسومات ذات الصلة بجصّية الانغياري. وقد تم تقليد الكارتون المفقود للليدا الواقفة من قبل رافائيل، وعلى الأرجح تم ذلك أثناء زيارته لفلورنسا في الفترة 1505-1506، عندما بدأت علاقته مع ليوناردو، وأثمرت عنها لوحة لوجه ماديلينا دوني، الذي يظهر شبهاً بالموناليزا. كارتون ليدا هذا آل إلى حيازة بومبيو ليوني، كما يبدو من قائمة للمتلكاته، تعود إلى عام 1614، والتي تتضمن "لوحة على كارتون بارتفاع ذراعين" – وهذا يعني أنّه بالحجم الكامل-" لليدا الواقفة، وبجعة تلهو معها، تظهر في هور في عشب يزدان ببعض ملائكة الحب (كيوبيد)".[[729]](#endnote-691) وبعيداً عن تفسير الأطفال على أنّهم مجسمات لآلهة الحب، فهذه تبصر واضح للكرتون المفقود. ولا يعرف من كلّفه بعمل هذه اللوحة- إن وجد. ويجوز أن تكون الفكرة في الأصل هي إنشاء لوحة لمعرض إيزابيلا دا إيست: فهي مسكونة بالنوع ذاته من عالم الميثولوجيا الكلاسيكية مثل اللوحة التي طلبت رسمها الماركيزة من مانتيجنا وبيروجينو. أو ربما كان لها راعٍ فلورنسي- هو المصرفي الثري انطونيو سيجني، ربما: " صديق" (بحسب فازاري) ومعجب كلاسيكي، قام ليوناردو لأجله برسم لوحة رائعة لنبتون في مركبته.[[730]](#endnote-692) وأيضاً كجزء من ميول ليوناردو الكلاسيكية في هذا الوقت كانت اللوحة الشاردة لباخوس، والتي دارت بشأنها مراسلات في أبريل 1505 بين دوق فيرارا الفونسو دا إيست- شقيق إيزابيلا- وواحد من وكلاء أعماله. فقد كان الدوق حريصاً على شراء اللوحة، ولكنه علم أنّ جيورجس دامبواز كاردينال روين كان موعودا بها بالفعل. وقد ذكرت اللوحة أيضاً في قصيدة لاتينية لكاتب فيراري مجهول، ربما كان فلافيو انطونيو جيرالدي. وتشير المراجع إلى أنّها كانت عملاً موجوداً أكثر من كونها فكرة، وسوف أتتبع لاحقا ما استطعت من آثارها.[[731]](#endnote-693)

أسطورة تآمر جوبيتر التقليدية في صورة البجعة مع الأميرة الجميلة ليدا- واحدة من "تدخلات" جوبتر الإلهية من هذا النوع- كانت معروفة دون شك. وقد تضمنت المنحوتات الكلاسيكية بعض التصاوير التي تضج بالشهوانية، حيث البجعة بين ساقيها في محيط يدعو للجماع. وربما كانت لوحة ليوناردو تبدو خليعة، ولكن رمزيتها السائدة ليست مثيرة جنسياً بقدر ماهي تناسلية، فتكتسب الأسطورة معاني الخصوبة والتكاثر. فالمرأة عقيلة وأم معاً – مستديرة الأرداف ومكتنزة. وحولها ينتصب قصب الربيع وتنتشر أزهاره، وبجانبها يقف أحد آلهة البجعات بفحولة طاغية. والنماء سمت كل شيء.

أما الافلاطونيون فقد يفسرون أيقونة جوبيتر وليدا على أنّها رمزٌ لانسكاب روح السماء على العالم الأرضي. ويبدو أنّ هذا هو ما يربط بين اللوحة وتعليق ليوناردو حول طيران البشر، المقتبس في مستهل هذا الفصل، والذي عبر فيه عن رغبته لأنْ يدس في الإنسان الشيء الوحيد الذي لا تستطيع تقنيات الطيران التي صنعها أن توفره- " روح الطائر". هذا النص يعود لحوالي عام 1505، معاصر لأولى الرسومات في موضوع ليدا. وكان في هذا الوقت أيضاً قد قام بتسجيل إحدى ذكريات الطفولة عن الحدأة التي "أتته" في مهده: ويبدو أنّ تلك الصفقة الغريبة للطائر الذي يضع ذيله في فمه، قد عادت إلى الحياة مرة أخرى، وفي منطقة شخصية أعمق من مجرد استعادة أو اختراع ذكرى ما، بل فكرة حلول "روح الطائر" هذه، السر الشاماني للطيران.

وهنالك صفحة في مخطوطة تورين يبدو أنّها تلخص هذا التورط الشخصي في فكرة الطيران. بينما يكتب ملاحظاته على الصفحة، مصحوبة برسومات نموذجية للطائر، يتغير موضوع عباراته من "الطائر" ("إن كان الطائر يود الاستدارة بسرعة..." إلخ.) إلى " أنت"، والمُخاطب غير المحدد في مذكرات ليوناردو، هو المراجع المُتخيل لأفكاره وملاحظاته، وهو بالضرورة- و على الدوام- ليس سوى ليوناردو نفسه. إنّه كان هناك بالفعل- في مخيلته:

إن كانت الريح الشمالية تهبّ وكنت منساباً معها، وإن كنت في صعودك إلى أعلى مباشرة فإنّك معرض لأن تقلبك الريح، عندها يكون لك الخيار بين أنّ تنثني إلى الجناح الأيمن أو الأيسر مع خفض الجناح الداخلي وسوف تواصل الحركة في خط منحنٍ.

وفي نص في الهامش، يندمج الموضوعان دون أن ينفصلا تقريباً:

الطائر الذي يصعد إلى الأعلى دائماً يجعل جناحيه فوق الريح، ولا يرفرف بهما، ويتحرك بشكل دائري. وإن كنت تريد أن تتجه إلى الغرب دون أن تضرب بجناحيك، والريح باتجاه الشمال، فاجعل الحركة المفاجئة مباشرة، وتحت الريح، والحركة الانعكاسية فوق الريح.[[732]](#endnote-694)

هذه هي "رحلات العقل" حرفيا: لقد كان يطير في عقله، وفي كلماته. وعلى صفحة الملاحظات هذه كان يحدقّ من خلف النص- كان هذا بالفعل على الصفحة عندما كتبه ليوناردو- إنّه رسم شاحب بالطبشور لرأس رجل. إنّه من الصعب جداً البرهنة على ذلك، وفصل سطور الكتابة التي عليها، ولكنه وجه قوي، وطويل الأنف، وبشعره الطويل المنسدل، ويبدو لي أنّه يشبه إلى حد كبير صورة ليوناردو التي رسمها له أحد تلاميذه. إنّه ربما كانت الصورة الوحيدة التي نملكها له خلال سنوات المجد هذه- سنوات الموناليزا والانغياري وليدا وبورجيا وميكافيللي ومايكل آنجلو. لابد أنّ الرسم يعود إلى عام 1505 تقريباً- والملاحظتان المؤرختان في المخطوطة تعودان إلى مارس وأبريل من عام 1505. ولابد أنّها تظهره وهو في الثالثة والخمسين من العمر، ويظهر للمرة الأولى بلحية. إنّها صورة مستحيلة، كما هو الحال دائماً: وجه طيفي يموج نصفه بعبارات عن الأجنحة "suprando la resistentia dellaria" – " التغلب على مقاومة الهواء".

كان غزو الهواء هذا يعتبر دائماً تعبيراً فائقاً عن ليوناردو باعتباره أحد رجال عصر النهضة الطموحين، ولكن هذه الغزوات التي كانت تأتيه في الأحلام لا يمكن تمييزها بشكل تام عن تلك الرحلات العادية التي يألفها بقيتنا: رحلات الهروب، والتجنب، والتردد- فالرحلات تعود في صيغتها إلى الهرب أكثر منها إلى الطيران. فقبل عشرين سنة وتحت رسم لخفاش كتب " الحيوان الذي يهرب من عنصر لآخر". وفي هوسه بالهروب هناك نوع من القلق الوجودي، والرغبة للطفو محرراً من التوترات والخصومات التي اتسمت بها حياته، من تعليمات قادة الحروب وعشاق الفن، وصائغي العقود. إنّه يتوق لهروبه الكبير، ويعمّق الإخفاق في ذلك شعوره بالأسر.

**الجزء السابع**

**العودة إلى ميلانو 1506-1513**

حالما تفتح العين ترى كل نجوم العالم. ويقفز العقل في لحظة من الشرق إلى الغرب

مخطوطة اتلانتكس، ص 204 المجلد أ

**الحاكم**

في أواخر شهر مايو من عام 1506 تلقى ليوناردو إذناً على مضض من مجلس الشعب ليغادر فلورنسا ميمماً شطر ميلانو. وفي وثيقة مسجّلة في يوم 30 مايو التزم بالعودة خلال ثلاثة أشهر ودفع غرامة تبلغ 150 فلوريناً إن عجز عن الوفاء بالتزامه. كان ضامنه هو ليوناردو بونافيه، المشرف العام على مستشفى القديسة ماريا الجديد، حيث كان يحتفظ بمدخراته: مدير مصرف ليوناردو.[[733]](#endnote-695) كانت هذه هي نبرة العصر في حكومة سوديريني. ولم يعد ليوناردو إلا بعد عام وثلاثة أشهر بسبب خلاف عائلي.

وقد كان حاكم ميلانو الفرنسي بلا شك يحرص على جذبه إلى الشمال مرة أخرى، ولكن من الواضح النزاعات المستمرة حول اتفاقية تنفيذ لوحة عذراء الصخور كانت هي السبب في رحيله. وقد كانت هذه اللوحة مثار المشاكل منذ تسليمها إلى أخوية الحّبَل الطاهر حوالي عام 1485، وثمنها لم يدفع بعد بحسب العريضة التي قدمها كل من ليوناردو وامبروجيو دي برديس في عام 1492 تقريباً. ويبدو أنّ اللوحة الأصلية (نسخة اللوفر) قد غادرت إيطاليا في 1493، بعد أن آلت ملكيتها إلى لودوفيكو سفورزا على الأرجح، وقد أهداها الأخير إلى الامبراطور ماكسيميليان، وبعد ذلك بوقت ما شرع الشريكان ليوناردو وامبريجيو (أمبريجيو في الغالب) في العمل على انتاج نسخة بديلة لتسليمها للأخوية. وربما سُلّمِت هذه النسخة الثانية من عذراء الصخور(نسخة لندن) إلى الأخوية قبيل مغادرة ليوناردو إلى ميلانو في 1499، أو ربما قدمها أمبريجيو في وقت ما عقب ذلك.

وعليه فلا بد أنَّ تسليم اللوحة قد تم في 1502 على أكثر تقدير، لأنّه امبروجيو قام في 1503 بتقديم مطالبة أخرى، موجهة إلى لويس الثاني عشر ملك فرنسا- والذي أصبح حاكماً على ميلانو بطبيعة الحال- يشكو مرة أخرى أنّه وليوناردو لم يتلقيا ما يستحقان من مال. وقد أمر الملك قاضياً، يدعى بيرناردينو دي بوستي بالنظر في الأمر. وقد ظلت القضية تتخبط في مستنقع القضاء الإيطالي لثلاث سنوات، ولكن لم يكن الحكم الذي صدر في شهر أبريل من عام 1506 في صالح الرسامين. لقد حُكم على لوحة تزيين المذبح الوسطى بأنّها غير مكتملة- وهذا على الأقل- هو المعنى المعتاد لكلمة imperfetto، بيد أنّه من الجائز أن تعني "ليست جميلة بالقدر الكافي"، والشيء الذي قد يعني بالمقابل " كثيرة على أمبروجيو وأقل من أن تكون لليوناردو". في كل الأحوال أُعتبر ليوناردو هو المفتاح لحل المسألة، وأمرته المحكمة- غيابياً، بإكمال اللوحة خلال عامين.[[734]](#endnote-696)

كان هذا هو الأمر الذي دفع ليوناردو لطلب إذن في الشهر التالي لقطع ما التزم به من عمل في القصر القديم والسفر إلى ميلانو، بعد أن نقل له امبروجيو دي برديس الأخبار. كانت اللغة التعاقدية هي الشيء الذي تفهمه السلطات الفلورنسية. ولكن تحت هذا الأمر تسري تيارات من القلق الذي هو في جزء منه نتيجة التوتر القديم في العلاقات بينه وبين فلورنسا. لقد تغير الكثير في حياته منذ أن سافر إلى ميلانو للمرة الأولى قبل ربع قرن من الزمان تقريباً، ولكن يلتقط المرء صدى ذلك الرحيل الأول. في 1482 عندما ترك خلفه تحفة فنية غير مكتملة- التبجيل- ووصمة شنيعة بالمثلية الجنسية.

وفي عام 1506 ترك مذكرة خلاف وفقدان ثقة على جصّية الانغياري، وربما مع أولى إيماءاته لمشاكلها التقنية، أيضاً، الأخفاق في الطيران من جبل سيسيري على الأرجح. هذه الأصداء تتجاوب: العلاقات المتوترة، والمشاريع المتوقفة، والحيرة، والهروب.

يصل ليوناردو مرة أخرى إلى اقليم اللومباردي وهو يشعر بالارتياح والانشراح، ولكن وضعه يختلف هذه المرة: فقد كان سادة ميلانو الفرنسيين يترقبون وصوله بشدة. لقد بدا وكأنّ لديه علاقة صداقة مع الفرنسيين. وقد تعامل معهم بما يكفي من الود عندما اجتاحوا ميلانو في عام 1499، وربما قدم – على ما يبدو- خدماته للكونت ليغني. وبحلول عام 1501 كان قد شرع في تلوين لوحة السيدة العذراء ذات المغزل لصالح الوسيط التجاري الفرنسي فلوريمون روبيرتيه. وربما كانت العلاقة الودية لا تزيد على إعجاب الفرنسيين به، (الذي ربما شعر بأنّه) يفوق تقدير مموليه الإيطاليين، والذي كانت تربطه بهم علاقة متذبذبة، والتي يبدو أنّها كانت دائماً على حافة التوتر والملل. وأحد الأمثلة على تقديرهم كان الملك لويس يريد إزالة لوحة العشاء الأخير حتى يستطيع أخذها إلى فرنسا، على أية حال، كما يعلّق فازاري بحدة، " كونها رسمت على الحائط جعل الملك يتنازل عن رغبته، فظلت بين ظهراني أهل ميلانو".

تلقى الحاكم تشارلز دامبواز- كونت تشاومونت، و"الكونت ذي الروح العالية" كما يدعوه سيرجي براملي- ليوناردو بحفاوة بالغة، وذلك لأنّه كما يقول لنا المؤرخون " معجب بفينوس بقدر إعجابه بباخوس"[[735]](#endnote-697).

لقد كان دامبواز في الثالثة والثلاثين من العمر. وتعود صورته الشخصية التي رسمها له اندريه سولاريو إلى هذه الفترة تقريباً، وقد جاءت متأثرة بليوناردو إلى درجة كبيرة، مع وضعية التعارض الرقيقة. ويبدو على وجهه في الصورة الذكاء، والتركيز، ويبرز أنفه الكبير حتى في وجهه الممتليء: رجل جادّ. لقد كان شديد الإعجاب بليوناردو، وكتب بعد عدة شهور بعبارات التقدير والإجلال: " لقد أحببناه قبل أن نلتقيه شخصياً، والآن ها نحن معه وبوسعنا التحدث عن مواهبه المتعددة عن تجربة، ونجد أنّ إسمه لم يجد ما يستحق من مديح- رغم شهرته كرسام- على مواهبه الكثيرة الأخرى التي تعد من القدرات الاستثنائية.[[736]](#endnote-698)



اندريه سولاريو، وجه لتشارلز دامبواز، 1508

وقد حل ليوناردو ضيف شرف عليه في القلعة، والتي كانت في غرفها الكثير من ذكريات الأيام والليالي في بلاط سفورزا. وفي خطاب لاحق يسأل عن منازل في المدينة، " لا أرغب في إرهاق الحاكم أكثر مما فعلت"[[737]](#endnote-699) الشيء الذي ربما يعني أيضاً أنّه لا يريد أن يكون قريباً منه إلى درجة كبيرة- فقد كان ليوناردو دائم الاحتياج إلى الخصوصية. ولكن في الوقت الراهن هنالك طاقة للابتكار، والحديث عن المشاريع الكبيرة الجديدة- وبالتحديد خطط دامبوزا لبناء قصر صيفي أمام بوابة البندقية. وقد أختير لها موقع بين نهرين صغيرين، نيرون وفونتيلونغا، بحيث يمتزج في سعادة وتناغم مع مشهد الطبيعة المحيط. وقد كانت ملاحظات ليوناردو ورسوماته قد بينت تسخير كل شيء من أجل سعادة وبهجة صاحب المنزل- الأورقة والعرائش، والغرف الواسعة المتجددة الهواء، والتي تفتح على حدائق من السعادة مترفة. حتى السلالم لا يجب أن تكون "كئيبة"- أي بكلمات أخرى شديدة الانحدار والعتمة. فقد تصور ليوناردو حدائق رائعة من ألف ليلة وليلة بأشجار الليمون والبرتقال بأريجها العذب، وعريشة مغطاة بشبكة ناعمة من النحاس لتوضع فيها أعداد كبيرة من الطيور المغردة، وجدول له خرير وضفاف معشوشبة " تقص على الدوام حتى يظل الماء صافياً حتى يكون بمقدور الناظر إليه أن يرى قاعه المغطى بالحصى". ويذكر المرء هنا قاع النهر في كنيسة معمودية المسيح القديمة- " ويجب فقط ترك تلك النباتات التي تتغذى عليها الأسماك، مثل الجرجير وما شابهه". يجب ألا تكون الأسماك من نوع الانقليس أو التنش التي تحول المياه إلى طينية، ولا سمك الكراكي الذي سيأكل جميع الأسماك الأخرى. وستتدفق قناة صغيرة خلال الموائد، بكأسات من النبيذ يتم تبريدها في الماء. والقطعة الرئيسية فيها عبارة عن طاحونة صغيرة تدور بقوة المياه ولكن بأشرعة مثل طاحونة الهواء:

باستخدام هذه الطاحونة سوف انتج نسمات باردة في أي وقت خلال الصيف، وسوف أجعل الماء ينبثق عذباً ومتدفقاً...سوف تعمل الطاحونة على صنع تيار من الماء يسري في جنبات المنزل ونوافير في عدة أماكن، وسوف يكون هنالك ممر خاص حيث تصعد المياه عليه من الأسفل متى ما مشى فيه شخص ما، وبالتالي فهي ستكون موقعاً جيداً لكل من يريد رش الماء على النساء... مع هذه الطاحونة سوف اجعل الموسيقى تنساب باستمرار من شتى الآلات، والتي سوف تظل مسموعة حتى تتوقف الطاحونة عن الدوران.[[738]](#endnote-700)

هذا الجهاز الأخير يذكرنا بالنافورة الموسيقية التي رآها وسمعها في ريميني في 1502: " دعنا نصنع انغاماً من تدفق الماء على النافورة بواسطة قربة تنتج عدداً من الأصوات والنغمات"، وكتب عندها، وهو يستشهد بفقرة في كتاب فيتروفيوس " حول الصوت المصنوع بالماء".[[739]](#endnote-701) لقد أضاف إلى هذه الملاه الريفية قدراً من التعلم والجاذبية. ربما ربط بين فيلا دامبواز وبعض الأفكار المتعلقة بنوع من "معبد فينوس"- وهو الشيء الذي سيعتبر في عرف المنازل الريفية "حماقة":

اصنع درجات على الجهات الأربع، تقود إلى الأعلى حيث المرج الذي نما بشكل طبيعي فوق قمة صخرة. سوف يتم تفريغ الصخرة ودعمها من المقدمة بركائز، ومن تحتها ممر كبير تتدفق فيه المياه إلى عدة أحواض من الجرانيت والرخام السماقي وحجر الحية، خلال تجاويف نصف دائرية، واجعل المياه في هذه التجاويف تجري باستمرار. وفي مواجهة هذا الرواق إلى الشمال، لتكن بحيرة، وفي وسطها جزيرة صغيرة ذات غابة كثيفة ظليلة[[740]](#endnote-702).

هنا يتصور ليوناردو مشهداً طبيعيا: الرسم بالكلمات في العبارة (لتكن هناك بحيرة)، تتنقل عين العقل عبر المياه لتجد نقطة تركيز، "جزيرة صغيرة". وعلى ظهر الورقة يكتب قطعة أكثر أناقة حول خطورة فتنة الربّة فينوس:

ربما تُرى جزيرة قبرص الساحرة باتجاه الجنوب من الساحل الجنوبي لجزيرة صقلية، والتي كانت مملكة للربة فينوس، وكان هنالك الكثيرين الذين تحت تأثير فتنتها تحطمت سفنهم ومجاذيفهم على الصخور تحت الأمواج الهادرة. ويغري جمال إحدى الربوات الرائعة البحارة التائهين بالاسترخاء، حيث الخضرة والزهور والنسيم العليل والعبير الذي يعبق في أرجاء الجزيرة والبحر المحيط بها. ولكن يا ويحي كم من سفينة غرقت هناك!

هذه القطعة تعكس قطعة من حجرات بوليزيانو (1476) بحرفية بالغة، وبالتالي تعيد إلى الذاكرة التصور الفينوسي لمجتمع آل ميديتشي.[[741]](#endnote-703)

وقد نجا تصور ليوناردو لفيلا وحدائق تشالرز دامبواز فقط في الرسومات التمهيدية والملاحظات، ولكنها ملأى بالأناقة والتفصيل الرائع. وهنالك نبرة للسعادة والبهجة- يبرد النبيذ في الجدول، ورش الفتيات بالماء في فساتينهن الصيفية، صوت الماء "المنساب باستمرار" في المغارة الفينوسية- والتي لا يكدرها إلا –وبدرجة طفيفة- فكرة أنّ هذه الملذات، مثلها مثل غيرها، سوف تقود في نهاية الأمر إلى الألم. إنّها بالكاد فكرة أصلية بالنسبة لليوناردو، ولكن يبدو أنّها كانت دائماً حاضرة في ذهنه: ولقد عبّر عنها بشكل أكثر كثافة في "رمزيات أكسفورد" في منتصف ثمانينيات القرن الخامس عشر، وهنا مرة أخرى تجلب اللذة الحسية الموت ركام السفن، والرجال "المحطمين على الصخور" بسبب غواية الجسد.

ولقد وعد ليوناردو بالعودة إلى فلورنسا، واللوحة غير المكتملة لمعركة الانغياري، خلال ثلاثة أشهر- أي بنهاية شهر أغسطس 1506- ولكنه لم يرد الذهاب، وكذلك كان راعيه الجديد لا يريده أن يذهب. في يوم 18 أغسطس كتب تشالرز دامبواز باحترام إلى مجلس الشعب، يطلب منهم السماح لليوناردو بالبقاء لفترة أطول " حتى يستطيع تزويدنا بأعمال معينة شرع في تنفيذها بناءً على رغبتنا". ويفترض أن هذه الأعمال تشير إلى الفيلا الصيفية، وقد كانت الصياغة رسمية للإيحاء بأهمية تلك الأعمال. كان الخطاب مدعوماً برسالة أكثر رسمية ممهورة بتوقيع نائب الدوقية، جيفروي كارليز، يطلب فيها تمديد الأذن بغياب ليوناردو شهراً آخراً، ويتعهد بعودته إلى فلورنسا في الموعد المضروب، " دون إبطاء، لإرضاء معاليكم في كل أمر". وفي يوم 28 أغسطس أجاب مجلس الشعب بخطاب يمنح فيه الأذن- كرهاً على الأرجح، ولكن الفرنسيون أقوياء إلى الحد الذي يصبح فيه الاختلاف معهم في مسائل كهذه ضرباً من التهور.[[742]](#endnote-704) ولقد وصلت فلورنسا إلى الصلح للتو مع البابا يوليوس الثاني، عقب خلاف بينه وبين مايكل آنجلو. وبالتالي فإنّ صراع العمالقة العظيم الذي شهدناه قبل ثلاث سنوات كان يرش زخات صغيرة من الخلافات هنا وهناك.

جاءت نهاية سبتمبر ومضت، وليوناردو لم يعد. وفي التاسع من شهر أكتوبر كتب الغونفالونير سوديريني شخصياً إلى تشارلز دامبواز: خطاباً متجهماً. لقد كان غاضباً من دامبواز لتقديمه "الذرائع"، بل وأكثر غضباً من الفنان الهارب:

ليوناردو...لم يتصرف كما هو حريّ به حيال الجمهورية، لأنّه أخذ مبلغاً كبيراً من المال، ولم ينفذ إلا بداية متواضعة من العمل العظيم الذي تم تكليفه بتنفيذه، وبإخلاصه لسيادتكم صار مديوناً لنا. نحن لا نريد تلقي المزيد من الطلبات بخصوص الموضوع، ولأن هذا العمل العظيم سوف يكون في مصلحة جميع مواطنينا، وبالنسبة لنا سيكون إعفاءه من التزاماته تقصير في واجبنا.

نبرة الخطاب، مثلها مثل الجمل تبين مدى البغضاء بين ليوناردو وسوديريني. يعرف ليوناردو أن الشكوى ضده مبررة، ولكن كان كل شيء في الخطاب محسوب لإزعاجه- الإساءة إلى سمعته، ووصفه إياه بال"مدين"، والاستفزاز بالواجب، ونفاق الجمهورية إزاء كون الجدارية " لمصلحة جميع مواطنينا".

ثم ساد صمت متغطرس من ميلانو، وفي 16 ديسمبر كتب تشارلز دامبواز لسوديريني، يعده بأنّه سوف لن يقف في وجه عودة ليوناردو، ولكنه ينتهز الفرصة ليعاتب الغونفالونير على اتهاماته وعجزه عن إدراك عبقرية ليوناردو الخاصة:

إن كان من المناسب تزكية شخص ما له مثل هذه الموهبة الفذة لمواطنه، فنحن نزكيه لكم بكل صدق، ونطمئنكم بأنّ كل ما تفلونه لزيادة راتبه أو رفاهيته، أو الشرف الذي تنسبونه له سوف يمنحنا مثلنا مثله السرور والسعادة، وسوف نكون ممتنين لكم جداً.

خطاب "تزكية" متهكم: أن رجلاً فرنسياً في ميلانو يجب أن يشرح عظمة ليوناردو ل"مواطنه"- وبسخرية أكبر يقترح أنّ أفضل الطرق لتحسين وضعه المالي ورفاهيته هي تركه وشأنه بعيداً عن فلورنسا. في هذا الخطاب يكتب دامبواز ذلك المدح في حق ليوناردو الذي اقتبسته آنفاً("لقد أحببناه قبل أن نلتقيه..."إلخ). وقد لم يترك بتعبيره عن المحبة والاعجاب بابا لمقارنته مع أي راعٍ سابق لليوناردو.

ازدرد سوديريني هذا الدرس اللاذع بشق الأنفس عندما وصلت الأنباء من سفيره في فرنسا، فرانسسكو باندولفيني، بأن الملك لويس قد افتتن ب"صورة صغيرة" من أعمال ليوناردو كان قد رآها معروضة مؤخراً- ربما كانت السيدة العذراء ذات المغزل، ملونة من أجل أمين سره فلوريموند روبيرتيه- وأنّه رغب في أن يبقى ليوناردو في ميلانو ويرسم شيئاً من أجله. ربما رسم، يقول الملك، " لوحات صغيرة لسيدتنا، وأشياء أخرى كما أراها في أحلامي، وربما سأجعله يرسم لوحة لي أنا".

لقد صُيغت هذه النزوة الملكية في خطاب آمر لمجلس الشعب الفلورنسي في يوم 14 يناير عام 1507: " لدينا حاجة ماسة للمعلم ليوناردو دافنشي، رسام مدينتكم فلورنسا...فضلاً اكتبوا له بضرورة ألا يغادر المدينة المذكورة [ميلانو] قبل وصولنا، كما أخبرت سفيركم."

وثبت أنّ أمر الملك كان حاسماً في أزمة الحرب الغريبة هذه، وفي 22 يناير 1507 وافق مجلس الشعب على "طلبه الكريم" بأن يبقى ليوناردو في ميلانو. لقد كان نصراً لليوناردو، بيد أنّه كان مرّ المذاق. وبالفعل عاد إلى فلورنسا قبل انقضاء الصيف، بيد أنّ ما دفعه للعودة لم يكن سوديريني ولا الواجب الوطني.

وقد كان ليوناردو مشغولاً جداً في الشهور القليلة التالية. ربما كان في فبراير مع تشارلز دامبواز في الاستيلاء على بيدو شمالي ميلانو، حيث تم القبض على البارون المشاغب سيموني اريغوني. وقد دون ليوناردو الحيلة التي تمت بها "خيانة" اريغوني.[[743]](#endnote-705) وهنالك تصميمات للكنيسة الجديدة القديسة ماريا ديلا فونتانا تعود إلى هذه الفترة، والتي يزمع تشييدها في ضاحية خارج ميلانو، على موقع لعين نُسبت إليها قدرات عجائبية. ما تزال الكنيسة موجودة-غير مكتملة. وفي 20 أبريل، بعد أيام قلائل من الذكرى الخامسة والخمسين لميلاده، تلقى هدية في شكل خطاب من تشارلز دامبواز إلى الخزينة الدوقية، معيداً إليه بشكل رسمي ملكية حق الكرم خاصته، والذي صودر منه في وقت ما بعد استيلاء الفرنسيين عليه في عام 1500.[[744]](#endnote-706)

ليوناردو المسليّ، صانع المواكب، ومصمم الأشكال للمناظير: دور فقده جمهورية فلورنسا بروح شعبها المقموعة. فإدارة المسرح في مواكب النصر في مدينة محتلة ليس أكثر أعمال ليوناردو جدارة بالإطراء، بل أنّه من الصعب مقاومة الاستمتاع به، وفي الحقيقة تكمن متعته في عدم التفكير في الأمر. ومن المحتمل أنّ الملك لويس قد منح ليوناردو- في هذه الفترة- معاشاً على هيئة رسوم تدفع من قبل مستخدمي قناة سان كريستوفانو، وهي امتداد لشبكة قنوات المدينة. واستغرقت المصادقة على الهدية بعض الوقت، والخطابات المطلوبة، ولكن هذه الحقوق المشار إليها بعبارة "12 أوقية من الماء"- كانت ما تزال مملوكة لليوناردو في وقت وفاته، وقد خصّ بها أحد خدمه في وصيته".[[745]](#endnote-707)

في هذه الأثناء تعين عليه العمل على عذراء الصخور، التي حكم عليها بأنّها "غير مكتملة" في الحكم الصادر في شهر أبريل عام 1506. وفي الحكم ذاته أُمرت الأخوية بالدفع للرسامين تعويضاً، أو رسوماً قدرت ب200 ليرة- وهي أقل بكثير مما طلباه، ولكن أكثر من مبلغ المائة ليرة الذي عرضته الأخوية في البداية. كان يلزم بذل بعض الجهد في اللوحة إن أراد الحصول على المال، ولكن ماهي الحالة التي كانت عليها، وماذا فُعل بها؟ نحن لا نعرف. ففي صيف عام 1507 شاب التوتر علاقة ليوناردو بامروجيو دي بريديس. وفي بداية شهر أغسطس بلغ بهما الحال أن رشحا محكماً، وهو راهب من الدومينيكان، اسمه جيوفاني دي باغنانيز لحل خلافاتهما. وفي هذا الوقت اكتملت اللوحة على الأرجح، وقد طرأت المشكلة بسبب كيفية تقسيم الأجر بينهما. ويبدو أنّهما قد وصلا إلى تسوية، وفي 26 أغسطس 1507 دفعت الأخوية النصف الأول من الرسوم المستحقة. وقد قام امبروجيو بتحصيلها، "وشريكه" ليوناردو كان قد عاد إلى فلورنسا في هذا الوقت".[[746]](#endnote-708)

**طاب يومك، سيد فرانسسكو**

**-----**

قبل وقت ما من عودته المؤقتة إلى فلورنسا في صيف عام 1507 قابل ليوناردو شاباً ارستقراطيًا من ميلانو يدعى فرانسسكو ميلزي. ربما قبل ميلزي تلميذا لديه- وكان أن أصبح بعد ذلك بارعاً في رسم الخرائط والتلوين- ولكن عمله الرئيسي في الطاقم أصبح كتابياً أكثر منه فنياً. لقد أصبح أمين سر ليوناردو أو ناسخه- وللمرء أن يقول أمينه الفكري حتى- وبعد وفاة ليوناردو أصبح منفذ وصيته: حارس الشعلة.

وقد وُجد خَطُّه المائل الأنيق متناثراً في جميع أوراق ليوناردو- في النصوص التي نقلها لليوناردو أو أملاها الأخير عليه، وفي الشروحات، "الديباجات وعلامات التجميع- ويجب أنّ نشكر ميلزي أكثر من أي شخص آخر على نجاة العديد من مخطوطات ليوناردو.

حظي جيوفاني فرانسسكو ميلزي بتربية ممتازة وتعليم جيد، ولكن أسرته لم تكن غنية. فوالده غيرولامو ميلزي، عمل كقائد في الجيش الميلاني تحت إمرة لويس الثاني عشر، وبعد ذلك بوقت طويل شارك كمهندس في إعادة بناء وتوسيع أسوار المدينة (كان هذا في مطلع ثلاثينيات القرن السادس عشر، بعد استعادة آل سفورزا للحكم)- - وكان رجلاً ريفياً ذا قدرات ومهارات: نوع من الرجال عرفه ليوناردو جيداً. كان مسكن العائلة في فابريو، فيلا قديمة رائعة تشرف على نهر آدا. وفي أحد الرسوم المحفوظة في المكتبة الأمبروازية، والمؤرخة في 14 أغسطس عام 1510، يكتب ليوناردو عن نفسه" فرانسسكو دي ميلزي في عامه السابع عشر"، وفي هذا الحالة يكون مولوداً في 1492 أو 1493، وفي الرابعة عشرة من العمر تقريباً عندما انضم لحاشية ليوناردو. كان هذا الرسم، وجهاً جانبياً جميلاً بالطبشور الأحمر لرجل مسنٍّ ذي لحية، وهو أقدم أعمال ميلزي المعروفة. وفي هذا الوقت ثبت أنّه كان عضواً تحت التمرين في مرسم ليوناردو. (يتعرف البعض إلى تأثير لبرامانتينو في أسلوبه في الرسم، وربما كان قد تتلمذ على يد ذلك الفنان القدير قبل أن يلتحق بليوناردو.) وقد تبينت مهاراته في التدقيق والشكليات في بعض من النسخ التي أنتجها لرسومات ليوناردو في ويندسور. لوحة وجه ليوناردو بالطبشور الأحمر الجميلة من الجانب هي بالتأكيد من عمل ميلزي: وهنالك نسختان أخريان منها في ويندسر والامبروزيانا، والأولى قد حظيت ببعض الإصلاحات بيد المعلم.

تقابل فازاري وميلزي بعد أن تقدم الأخير في السن، أثناء زيارته لميلانو عام 1566، وأضاف الفقرة التالية إلى نسخة 1568 من الحيوات:

الكثير من مخطوطات ليوناردو في التشريح موجودة في حيازة السيد فرانسسكو ميلزي، أحد سادة ميلانو، والذي في عهد ليوناردو كان فتىً وسيماً، وقد كان محبوباً من قبل ليوناردو. وبقدر ماهو رجل مسن ووسيم ومهذب الآن. لقد حافظ على هذه الكتابات وقام بصيانتها كما لو أنّها آثارٌ، وكذلك البورتريه الذي هو ذكرى سعيدة من ليوناردو.

عبارات فازاري- التي تقول إنّ **ميلزي كان [طفلاً جميلاُ] "bellissimo fanciullo" [أحبه ليوناردو كثيراً] "molto amato da' Leonardo**"- تعكس اللغة التي استخدمها في الحديث عن سالاي، وتحمل افتراض المحبة "السقراطية" ذاته. وهذا لا يعني بالضرورة علاقة الحب المثلي الجسدي، بيد أنَّ المرء قد يظن أنّ فازاري كان يعتقد أنّ هذه العبارات تعني أنَّ ليوناردو كان كذلك. في جميع الأحوال كان لميلزي حياة جنسية طبيعية بعد وفاة ليوناردو؛ إذ تزوج من انجيولا لانرياني المنحدرة من عائلة نبيلة، والتي يقال إنّها واحدة من أجمل النساء في ميلانو، وقد كان أباً لثمانية أطفال. لا نعلم، لكن بوسعنا التخمين- بأنّ سالاي قد اعتقد أنَّ هذا الشاب الدخيل، " هذا الفتى الرائع الحسن"، الذي تنمّ أخلاقه الدمثة وخطه المثقف عن تميز وامتياز. كان لميلزي رقيٌ لم يكن أبداً من صفات سالاي ( بيد أنّ مقولة سالاي كان من "العامة" وردت للتعريف بأحد الأمور التي أحبها ليوناردو فيه). سالاي أنيق، وغير مكترث، وكان منبسط الجسم، وماهراً في التعامل مع المال، مال الآخرين في العادة.

أما كيف كان يبدو ميلزي الـجميل "bellissimo" في الحقيقة فهذا أمر غير معروف- ليس هنالك أي سبب وجيه لأن نقول (مثل براملي وغيره) بأنّ اللوحة التي في الامبروزيانا لشاب مستدير الوجه يعتمر قبعة هي صورة له من رسم بولترافيو. إنّه من المحتمل أنّ ليوناردو رسمه، ولكن هنالك عدد من الرجال الشباب في دفاتره الأحدث، ليس هنالك دليل على أنّ واحداً منها قد يكون لميلزي- ليس من بينها ما أصبح موضوعاً متكرراً أو عاديّاً في الحقيقة مثل سالاي. ولقد احتج بيترو ماراني بأنّ رسم ميلزي للرجل الشاب ذي الببغاء، بيد أنّه على الأرجح عمل متأخر يعود إلى خمسينيات القرن السادس عشر، هو بورتريه لنفسه عندما كان شاباً، وكان فيها حسٌّ من الكآبة والحنين.

أولى الإشارات لفرانسسكو ميلزي في أوراق ليوناردو هي مسوَّدة لخطاب له، بخط يد ليوناردو، كتب في فلورنسا في أوائل عام 1508.

طاب يومك، سيد فرانسسكو

لماذا بالله عليك لم تجب على خطاب واحد من جميع الخطابات التي بعثت بها إليك؟ لا عليك سوى الانتظار حتى أصل إليك وأقسم بالله سأجعلك تكتب كثيراً

سوف تندم.

النبرة ودودة، وساخرة، ولكنها ربما لا تخلو من إشارة أصيلة للألم لأنّ ذلك الرجل الشاب، كما يبدو، لم يكلف نفسه عناء الإجابة عليه. هنالك أيضاً إشارة واضحة على دور ميلزي كسكرتير أو ناسخ كما ثبت بالفعل (سوف أجعلك تكتب كثيراً حتى تندم) إن لم يكن كذلك بشكل رسمي بعد.



لوحة فرانسسكو ميلزي: الرجل الشاب ذو الببغاء، يحتمل أنّه رسم نفسه

من وجهة النظر هذه؛ فإنَّ ميلزي أحد الأعضاء المهمين في حاشية ليوناردو. فهو بلا شك "سيكو" و "سيشينو" (تصغير فرانسسكو) في قائمة الأسماء المؤرخة 1509-1510، والتي ورد فيها اسمه بجانب اسم سالاي، ولورينزو وآخرين. سافر مع ليوناردو إلى روما في 1513، ثم إلى فرنسا، حيث أصبح دوره مهماً أكثر فأكثر للمعلم الذي يتقدم في السن، وحيث أصبح مميزاً في الشهادات باللغة الفرنسية مثل "Francisque de Melce, the Italian gentleman who is with the said Maistre Lyenard,"، ويتلقى راتباً مجزياً يبلغ 400إكو في السنة- بخلاف سالاي الذي هو بالكاد "servant to Maistre Lyenard" خادم للمعلم ليوناردو مقابل 100 إكو بالسنة. إنّه صاحب الحضور الجميل في منزل ليوناردو: كتوم، كفء، موهوب، مخلص- الناسخ المثالي (أو كما نقول الآن، المساعد الشخصي). إنّه رفيق مثقف في عزلة ليوناردو: أكثر تعلماً وأقل تعقيداً من الشقي سالاي.

**الإخوة في خصام**

ما أتى بليوناردو إلى فلورنسا كان هو وفاة عمه فرانسسكو في مطلع عام 1507، أو بشكل أدق قضية وصية العم فرانسسكو. فكما رأينا، لقد سُحبت الوصية في 1504 عقب وفاة سير بيرو بوقت قصير. وورد فيها ليوناردو باعتباره وريثاً وحيداً، وفي الغالب جاء هذا رداً على استبعاده من وصية والده. لقد كان ثمة تقارب بين ليوناردو وفرانسسكو على الدوام، فهو عمه -من أيام الطفولة- الشاب البسيط الذي كان يسكن الريف. ولكن توريثه جاء مخالفاً لاتفاق أسبق بأن تؤول ممتلكات فرانسسكو إلى أبناء سير بيرو الشرعيين، والذين تحركوا بسرعة لرفض الوصية، بقيادة سير جوليانو دا فينشي الذي لابد أنّه كاتب العدل من الجيل الجديد. ولقد علم ليوناردو بهذا على الأرجح في شهر يونيو عام 1507، لأنّه وفي الخامس من يوليو كتب واحد من تلاميذه، لورينزو في الغالب، خطاباً إلى والدته يخبرها فيه بأنّه سوف يعود قريباً إلى فلورنسا، مع المعلم، ولكنه لن يظل طويلاً هناك لأنّ عليهما العودة إلى ميلانو فوراً [subito]. ويسأل في هذه الأثناء، " اذكريني لدى ديانيرا، وعانقيها لأجلي حتى لا تظن أنني نسيتها"- وننظر للحظة إلى حياة تلمذة ليوناردو: " رجل شاب بعيد جداً عن وطنه."

في الواقع لم يغادر ليوناردو مدينة ميلانو حتى منتصف شهر يوليو على الأقل. وقام بتأمين أولى أوراقه الرابحة في يوم 26 يوليو في قضيته ضد الإخوة- خطاب إلى مجلس الشعب، ممهور بإمضاء ملك فرنسا، يطلب فيه منهم التدخل لصالح ليوناردو. في هذا الخطاب خوطب ليوناردو بعبارة "Nostre peintre et ingeneur ordinaire"- الرسام ومهندس الملك النظامي ("Ordinary" تعني سياسياً منصب رسمي دائم، بخلاف "فوق العادة/مؤقت" [Extraordinary]). وهذا هو أول توثيق لصفته في البلاط الفرنسي. وفي خطاب آخر لمجلس الشعب، هذه المرة من تشارلز دامبواز، مؤرخ في 15 أغسطس، يعلن فيه عودة ليوناردو الوشيكة لفلورنسا "لتسوية بعض الخلافات التي نشأت بينه وبين بعض إخوته"، ويطلب فيه من مجلس الشعب "تعجيل الأمر قدر الإمكان.

حصل ليوناردو على إذن المغادرة "بعد مماطلة كبيرة"، لأنّه كان يعمل على "لوحة عزيزة جداً على الملك". ويعتقد أنّ هذه اللوحة كانت "إحدى اللوحتين للسيدة العذراء بأحجام مختلفة، واحدة لملكنا الأشد إيماناً بالمسيحية والذي ذكره ليوناردو في خطاب له من بدايات عام 1508- يبدو أنّ الأعمال قد ضاعت- بيد أنّه من الجائز فحسب أنّ العبارة تشير إلى لوحة ليدا اللامعة بالقدر ذاته، والتي تم تصنيفها مؤخراً في المجموعة الفرنسية.

كتب ليوناردو خطابا من فلورنسا في يوم 18 سبتمبر إلى الكاردينال إيبوليتو دايست، شقيق إيزابيلا، والذي نستشف من خلاله بعض تفاصيل القضية. لقد نوقشت قضية ليوناردو أمام عضو من مجلس الشعب وهو السير روفايللو هيرونيمو، والذي تم تعيينه خصيصاً من قبل الغونفالونيير سوديريني للنظر في القضية، و"التقرير بشأنها وإنهائها قبل مهرجان جميع القديسين"، والموافق الأول من نوفمبر 1507. وبدا أنّ السير رافائيلو، على معرفة بإيبوليتو دايست- وربما كان واحداً من "عملاء" دايست الكثيرين في فلورنسا. وبما أنّ الخطاب يرجو إيبوليتو "أن يكتب إلى المدعو سير رافائيلو، بذلك الأسلوب البارع والمقنع الذي حبيتم به سيادتكم، مزكياً له ليوناردو دافنشي، خادمكم المخلص جداً، كما كنت وسأظل دائماً، وتطلبون فيه وتضغطون عليه ليس فقط لإنصافي، ولكن أيضاً ليؤدي المهمة دون أي تأخير ما أمكن ذلك".

هذه الوثيقة فريدة من ناحية واحدة: إنّها الخطاب الوحيد المعروف الذي أرسله ليوناردو، فجميع خطاباته الأخرى الناجية عبارة عن مسودات فقط، وبين أوراقه هو، أما هذا فيوجد بشكل واضح وملموس في محفوظات قلعة آل إيست في مودينا. ولسوء الحظ لم يكن النص ولا التوقيع بخط ليوناردو (Leonardus Vincius Pictor). وكما في الوثائق الرسمية الأخرى (على سبيل المثال خطاب التعارف إلى لودوفيكو سفورزا)، لقد أعطاه لشخص ذي خط أجمل- في هذه الواقعة كان الكاتب هو اغسطينو دي فيسبوتشي، مساعد ميكافيللي، والذي كان قد كتب في وقت سابق الوصف الموجز لمعركة الانغياري. واللمسة الوحيدة الحقيقية لليوناردو على الورقة كانت على ظهرها: خاتم الشمع الذي كان يظهر فيه رسم رأس جانبي، ختم على الأرجح بخاتم توقيع في يد ليوناردو.

وتكشف مسوَّدة أخرى العلاقة المتوترة التي كانت بين ليوناردو وإخوته غير الأشقاء، الذين يقال إنّهم " تمنوا الشر كلّه" للفرانسسكو أثناء حياته، وكانت معاملتهم لليوناردو " ليس كأخ ولكن كغريب لا يمت لهم بصلة". وكان الخلاف يتعلق جزئياً بالعقار المسمى إل بوترو والذي أورثه فرانسسكو إياه. يكتب ليوناردو، " أنتم لا تريدون أن تدفعوا للوريث المال الذي أقرضه إياه مقابل إل بوترو"، والشيء الذي يعني ضمناً أنّه أقرض المال لعمه فرانسسكو لشراء أو إصلاح العقار. وهنالك إشارة إلى قيمة ال بوترو "la valuta del botro" في قائمة مذكرات ضمن مخطوطة أرونديل. في كلا الحالين لم تكتب إل بوترو بحروف كبيرة، وبالتالي فيجوز ترجمتها هي الأخرى على أنّها "الخندق" أو "الوادي"- ربما محجر أو حفرة كلس. ويشير ليوناردو إلى تجارب أجريت في هذا المحجر (bucha) في مخطوطة ليشستر، والتي يبدأ كتابتها حوالي هذا الوقت.

وفي هذا الخطاب إلى إيبوليتو دايست، يتحدث ليوناردو عن القضية التي حلت بحلول نوفمبر 1507، ولكنها لم تحل، وفي بداية عام 1508 كتب إلى تشارلز دامبوا، " إنني الآن على وشك الانتهاء من القضية مع إخوتي، وأعتقد أنني سأكون معكم في عيد الفصح القادم." يوافق أحد الفصح في عام 1508 يوم 23 أبريل. ومن المحتمل أنّه عاد إلى ميلانو في ذلك الوقت تقريباً، بيد أنّ حل القضية كان مسألة أخرى، إذ أنّه في خطاب آخر بخصوص الموضوع بخط يد ميلزي، وبالتالي فهو قد كُتب بعد عودة ليوناردو إلى ميلانو.



القديس يوحنا بريشة جيوفاني روستريتشي، في كنيسة المعمدانية بفلورنسا

كان ليوناردو وسالاي (ولورينزو ربما) يقيمون في منزل بيرو دي براكيو مارتيللي، أحد رعاة الفنون والثقافة الأثرياء. ولقد كان عالماً معروفاً في اللغويات والرياضيات، وصديقاً لبيرناردو روشيلاي، وقد كان لأجواء قصر مارتيللي المريحة والهادئة أثرها في تخفيف الانزعاج الذي سببته القضية. يقف المنزل بشموخ في شارع لارجا، وقد ضم لاحقاً إلى كنيسة ودير سان جيوفانينو التي بنيت في 1550. ومن بين الضيوف الذين كانوا مع ليوناردو أو النازلين بالقصر النحات جيوفاني فرانسسكو روستيشي، والذي يبدو أنّه كان معجباً به. كان روستيشي في حوالي الثلاثين من العمر، أي أقل من نصف عمر ليوناردو. ويقدم فازاري شهادة رائعة عنه. ومع كونه نحاتاً موهوباً فقد كان أيضاً " خيميائيًا هاويًاٍ ومحضّرَ أرواح أحياناً" الشيء الذي يجعله شبيهاً بزوراسترو. ومن بين زملائه كان الشاب اندريه ديل سارتو، وهو رسام بارع ذي مسحة ليوناردية قوية، وقد أصبح ديل سارتو فيما بعد معلماً لفازاري، الشيء الذي يشير إلى احتمال أنْ تكون معلومات فازاري عن روستيشي صحيحة. وهو يقول عن مرسم روستيشي إنّه " يشبه كثيراً سفينة نوح...ففيه نسر، وغراب يستطيع الكلام مثل الإنسان، وثعابين ونيص مدرب مثل كلب، ولديه عادة مزعجة هي وخز أرجل الناس تحت الطاولة". لم أستطع أن أدفع صورة ليوناردو وهو يميل بثقة تجاه هذا الغراب- أهو طائر المينة؟- الذي يستطيع الكلام مثل الإنسان". كم كان يرغب في سؤاله.

وبحسب فازاري فإنَّ ثمرة صداقة ليوناردو وروستيشي كانت هي مجموعة منحوتات القديس يوحنا واعظاً في اللاويين والفريسيين، والتي تقف فوق الباب الشمالي للمعمدانية مقابل الكاتدرائية. "كان[روستيشي] يعمل على هذه المجموعة طوال الوقت ولم يسمح لأي شخص أن يقترب منه عدا ليوناردو الذي كان مسموحاً له بالصعود إلى منصة الصب." كان الشخص على جانب اليد اليسرى يشبه إلى حد كبير العجوز المتأمل في لوحة التبجيل، وهو القديس يوحنا بيد أنّه يتسم هنا بأسلوب روستيشي البارع، ويحمل علامته المسجلة: اليد التي تشير إلى السماء.

وهنا في قصر مارتيللي ووسط الإجازات الطويلة من أجل القضية، شرع ليوناردو في تنظيم مخطوطاته، كما وثَّق لذلك في أولى صفحات مخطوطة أرونديل:

بدأت في فلورنسا، في منزل بيترو دي براكيو مارتيللي، في يوم 22 مارس 1508. سوف تكون هذه المجموعة غير مرتبة، وهي مؤلفة من عدد هائل من الأوراق التي قمت بنسخها، وآمل أن أرتبها لاحقاً، بحسب الموضوعات التي تتناولها.

ومخطوطة أرونديل ليست "مجموعة" في حد ذاتها: في حالتها الراهنة- ربما وضعت معاً في تسعينيات القرن السادس عشر على يد بومبيو ليوني- وهي متنوعة بشكل كبير. والصفحات الثلاثون الأولى فقط تنتمي لهذه الجملة الافتتاحية: مكونة من أوراق وحبر وخط يد وموضوع مادة- الفيزياء والميكانيكا بشكل عام- وهي على الأرجح كتبت في ذلك الوقت بالضبط في ربيع عام 1508. ولكن حتى عندما يبدأ مهمة تنظيم وتصنيف مخطوطاته هذه تبدو شاقة فجأة:

أخشى أنني يجب أن أقوم بذات الأمر مراراً وتكراراً قبل أن أقوم بإنهاء هذه، ولهذا لا تلمني أيها القاريء لأنَّ الموضوعات كثيرة، والذاكرة لا تستطيع اختزانها، وأقول سوف لن أكتب هذا لأني كتبته من قبل. وحتى أتجنب هذا الشيء سيكون من الضروري عند كتابة أي فقرة أن أقرأ كل شيء قد كتبته حتى لا أقوم بتكراره.

وعدم الدقة المحض في كتاباته يكمن فيه. لقد استعادها من مستشفى سانتا ماريا نوفا حيث كان يحتفظ بها عند مغادرته في عام 1506، وهي مكدسة على مكتبه في قصر مارتيللي، ويدرك المرء كيف تبدو من تصوير فيلبينو ليبي الرائع للمخطوطات الدراسية المكدسة في رؤيا القديس برنارد (باديا، فلورنسا). مصدر ثمين، ولكن تسوده الفوضى. وتذكرنا مفكرة أخرى بأنّها عرضة للضياع والتخريب: " الق نظرة على جميع هذه المواضيع غداً وانقلها، ثم اكشط على الأصول واتركها في فلورنسا، حتى إن أضعت تلك التي تحملها معك، فسوف لن يضيع المنسوخ"

إنّه يشعر بالإرهاق الوشيك من الدوامة العظيمة من الموضوعات ( أو كما يسميها هو casi – المسائل)، ثمرة أكثر من عشرين عاماً من الدرس. ولكن لا يتعين عليه معالجتها وحده: فلديه من يعاونه في هذه المهمة الهرقلية للتصنيف والنسخ- أو على الأقل سوف يجد من يعينه عندما يعود إلى ميلانو. ويخبر ميلزي الشاب بذلك، في ذلك الخطاب العذب-المر من النصح المكتوب في هذا الوقت بدقة، " أقسم بالله سأجعلك تكتب حتى تندم."

وفي هذا الوقت أيضاً كان جمع الصفحات المكتوبة بكثافة في مخطوطة ليشستر (سميت تيمناً بمالكها من القرن الثامن عشر توماس كوك من ليشستر، والآن يملكها ملياردير ميكروسوفت بيل غيتس).

إنّها أكثر مفكرات ليوناردو تماسكاً، بيد أنَّ التواريخ الخارجية لإنشائها هي 1507-1510، إلا أنّ لها نظرة تماسك بل حكمة. خط الكتابة صغير ومنتظم، والرسومات محشورة في الهامش، ولكن النظرة القاصرة للصفحات تناقض سعة مجالها. فمخطوطة لشيستر مهتمة بما نسميه اليوم الجيوفيزياء: إنّها تدرس البنية الطبيعية الأساسية للعالم، وتشرِّح الأجسام الكونية العملاقة، تفكك الأجزاء المتحركة من الآلة الأرضية. وهي تقود إلى مجالات الفيزياء البحتة- الجاذبية، وقوة الدفع، والاصطدام، والنقاشات المحتدمة حول الأحفوريات (تعارض بهدوء الفكرة التقليدية بأنّها كانت آثاراً للطوفان المذكور في الإنجيل). ولكن كان التركيز الأكبر على وجه الأرض، وهو الهم الكامن شعرياً في ذلك المنظر المشهور للوحة الموناليزا. هذه الخلاصة الموجزة لا تتضمن الصفحات الرائعة التي تتناول الشمس والقمر. فليوناردو يتساءل حول ضوء القمر- هل كان يعني أنّ القمر مكون من نوع ما من المواد المعاكسة مثل الكريستال أو الرخام السماقي، أو أنَّ سطحه مغطىً بماء مائج؟ ولماذا، إن كانت منازل القمر قد حدثت بسبب ظل الأرض، فهل بقية القمر ترى بشكل خافت عندما يكون القمر هلالاً؟ ( في الحالة الأخيرة كان استنتاجه صحيحاً بأنّ ذلك الضوء الثانوي معكوساً من الأرض، سابقاً بذلك النتائج التي وصل إليها مايكل ماستلين معلم كبلر بعدة عقود من الزمان)

ومخطوطة لشستر ليست عملاً علمياً معاصراً جديداً وفريداً: فكونيتها كانت تنتمي للعصور الوسطى بالضرورة، مثلها مثل بحثها عن الأجسام الكونية الدقيقة، والتشابه والتماثل الهندسي الكامن. وأشهر فقرة فيها هي تشابه جزئي شعري مستمر بين الأرض وجسد الإنسان:

ربما نقول إنّ للأرض روح النمو، وإنّ لحمها هو الروح، وعظامها هي الطبقات المتتالية من الصخور، وغضروفها هو حجر التوفا المسامي، وإنَّ دماءها وأوردتها من مياهها. وبحيرة الدم التي تقع حول القلب هي المحيط. وتنفسها بزيادة ونقصان الدم في نبضاتها، وذلك في مد البحر وجزره أيضاً.

وفي هذه المناحي فإنَّ المخطوطة عبارة عن نص فلسفي أكثر عنه علمي، ولكن الفلسفة تتعرض إلى مراجعة على الدوام. فثمة نمذجة ليوناردية مثالية بين الرؤيوي والعملي: جدل دائم بينهما. وهو يصارع النظريات الكونية للقدماء، ويضعها في امتحان "التجربة". يدرس توتر السطح لقطرات الندى على أوراق نبات حتى يتسنى له تعلم الكثير حول ذلك "الغلاف المائي العالمي" الذي، يلف العالم، بحسب أرسطوطاليس. ويبني خزاناً بجوانب زجاجية حتى يستطيع مراقبة التيارات المائية الدقيقة والرسوبات الطينية. مناقشة التأثيرات الجوية تنسحب على ملاحظاته الخاصة من قمم جبل روزا في الألب: " كما رأيتها بنفسي".

ويمكن ربط بعض من تجاربه إلى حد كبير بتلك الشهور في فلورنسا؛ فاثنان من رسوماته تبين التيارات المائية تحمل الديباجة " في جسر روباكونتي"، وهو اسم آخر لجسر إلغرازي أسفل النهر من الجسر القديم. وفي قطعة معاصرة في المخطوطة الاتلانتيكية يكتب، " اكتب عن السباحة تحت الماء، سوف تحظى بطيران لطائر خلال الهواء، فهنالك مكان جيد في نقطة حيث تصب الطواحين في نهر أرنو، وبالقرب من مساقط جسر روباكونتي." هذه "المساقط هي السد: وهو مبين في سلسلة خرائط لفلورنسا من عام 1472، وفيها قائد زورق وصياد، وما تزال موجودة حتى الآن. هذه التجارب تضع أبحاث ليوناردو على نهر الآرنو وفي الواقع "فيه"، " السباحة تحت الماء" لفهم أكثر حول حركة الطائر من خلال تيارات الهواء غير المرئية.

ولكن المخطوطة أيضاً بها مذكرة عن حالة الدوار الوشيكة في موضوع التنظيم. فهو يترك وصف آثار الموج قائلاً:

سوف لن أضع الرسوم الإيضاحية في الاعتبار هنا، لأني أوفرها من أجمل العمل المرتّب. همي الآن هو إيجاد المواضيع والمخترعات، وجمعها كما حدثت معي، ولاحقاً سوف أضعها بالترتيب، بوضع ما كان منها من النوع ذاته. عليه قارئي لن تكون بحاجة للتعجب مني أو الضحك علي، إن قفزنا هنا من موضوع لآخر.

وفي الصفحة التالية نجد إخلاء المسؤولية ذاته: " يجب أن أتوقف هنا لاتحدث قليلاً عن العثور على المياه حتى وإن لم يبد أنّها موجودة، فعندما آتي لجمع العمل فإني سوف أضع كل شيء بالترتيب." المخطوطة مغمورة بالتوضيحات، وبما أسماه جيورجيو نيكويديمي "عادات تفكير ليوناردو الهادئة والدقيقة"، بيد أنّها تتسم أيضاً بهذا الافتقار الحرفي للتحديد، هذه السمة من المماطلة وعدم الاكتمال. فكل شيء يكتبه ظرفي، وعبارة عن مسوَّدة لذلك "العمل المرتب" الذي لا يكتبه أبداً.

**التشريح**

التشريعات، النسخ، المسائل، الرسائل: حياة ليوناردو في أولى شهور عام 1508- وتبدو آخر شهور يمضيها في فلورنسا، كما تبين لنا- حافلة بالأعمال الكتابية، وللمرء أن يقول العدلية. أكداس الورق في مرسمه في شارع لارجا توشك أنْ تفوقه حجماً بينما هو يكتب جالساً. انسدل كتفاه، ونظره يتعبه، وأضاء الشيب لحيته. هنالك أنشطة فنية نكاد لا نعرف عنها شيئاً: اللوحتان الغامضتان للسيدة العذراء بحجمين مختلفين من أجل الملك لويس، والموناليزا التي لا تكتمل أبداً، والعمل الإشرافي على مجموعة منحوتات روستيشي لصالح كنيسة المعمدانية، وربما بعض اللمسات الأخيرة على الجزء العملاق من معركة الانغياري، بيد أنّه ليس هنالك توثيق لهذا، ولا لعلاقاته- إن وجدت- مع الغونفالونير. يتخلى ليوناردو عن علاقاته بذات السهولة التي يتخلى بها عن لوحاته- وهي مهارة كما قد يقول الطبيب النفسي، والتي تعلمها مبكراً من والده.

ولكن ربما كان أهم الأعمال في شهوره الأخيره بفلورنسا- العمل الذي فتح باباً جديداً من البحث بتركيز شديد- فلا يجد في يده قلم ولا فرشاة بل مشرطٌ. ففي مذكرة شهيرة تعود لأواخر عام 1507 أو أوائل عام 1508 يسجل ليوناردو تشريحه لجثة رجل عجوز:

هذا الرجل العجوز، أخبرني قبل وفاته، بأنّه عاش لأكثر من مائة عام، وأنّه كان واعياً لا يعاني أي نقص في شخصه سوى الوهن. وبالتالي، كان جالساً على سرير في مستشفى القديسة ماريا الجديدة في فلورنسا، بدون أي حركة أو إشارة للألم، لقد فارق الحياة. وقمت بالتشريح لمعرفة السبب وراء الموت السهل.

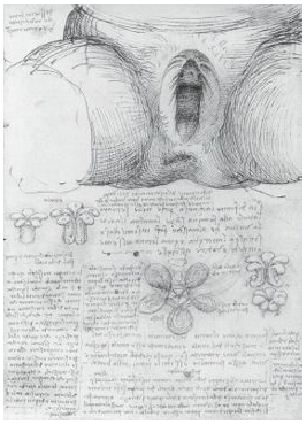
كما أنّه أيضاً وحوالي الوقت نفسه، شرّح جسداً لطفل في الثانية من العمر، " وفيه وجدت كل شيء عكس مافي ذلك الرجل العجوز."

لقد انصب تركيزه فجأة على الدورة الدموية. وبجانب أحد الرسومات التي تظهر الأوردة السطحية للذراع، يكتب الفرق بين أوردة وشرايين "الرجل العجوز" و"الطفل". وهو يشك أنَّ سبب وفاة الرجل العجوز كان يعزى إلى "ضعف سببه نقص الدم في الأورطة والتي تغذي القلب والأجزاء السفلى". ويجد أنّ الأورطة " جافة، ورقيقة وذاوية"، و" بالإضافة إلى سمك جدرانها الواضح، فإنَّ هذه الأوعية تزداد طولاً وتلف نفسها كما يفعل الثعبان." لقد لاحظ أيضاً أنّ الكبد، محرومة من الإمداد الدموي الكافي، " وأصبحت جافة ومثل النخالة المجمدة في لونها وقوامها". وأنّ الجلد في الرجل المسن كان له "لون الخشب، أو البندق المجفف، بسبب أنَّ الجلد كان محروماً تماماً من التغذية". ولاحقاً بحبر مختلف يكتب تذكيرًا جلفًا: " جسّد ذراع فرانسسكو رسام المنمنمات والتي تظهر فيها أوردة كثيرة." وفي ورقة مشابهة يناقش ما إذا كان القلب أم الكبد هو العضو الرئيسي للنظام الدوري الدموي، ويخلص إلى أنّه (مع أرسطوطاليس ضد غالين) وأنّه القلب الذي يشبهه بصخرة من الخوخ تنمو فيها "شجرة من الأوردة".

هذه اللغة النصية العملية العالية – ثعبان، نخالة، خشب، بندق، حجر الخوخ- في تباين واضح بالنسبة للنبرة الأكثر ما ورائية لتشريحاته الأولى في أواخر ثمانينيات القرن الخامس عشر، وباهتمامه "باجتماع الحواس"، واحتشاد "الأرواح الحية"، وغيرها من المسلمات التقليدية للقرون الوسطى. وهنالك حركة مشابهة بعيداً عن الماورائيات نجدها في مقالته القصيرة حول البصريات (مخطوطة باريس(د) الآن)، والمكتوبة في أواخر عام 1508، والتي تؤكد على الطبيعة المتلقية المحضة للعين وغياب أي أشعة غير مرئية أو "روحية" تنبعث منها. (النموذج التقليدي أعتقد أنَّ الفكرة سابقة لعصرها في هذا المجال). العين يمكن أن تكون "نافذة على الروح" كما كان يحب أن يقول، ولكنها أيضاً آلة مصغرة يجب أن توضع أجزاؤها قيد التحليل والفهم.



تشريح تحليلي للكتف والعنق من صفحة في وندسور تعود إلى 1508-1509



الأعضاء التناسلية لأنثى، ودراسات للعضلة العاصرة الشرجية، 1508-1509

وفي الفترة ذاتها 1508-1509، رسم أشكالاً جميلة توضح الرئة والأعضاء الباطنية، ربما لخنزير، ومرة أخرى بتناسب نباتي. وتظهر هذه ليوناردو وهو يناضل مع مشكلات عرض التشريح- باحثاُ عن ذلك التكنيك الشكلي الذي يجمع بين التفاصيل السطحية والشفافية. والحكاية التي أوردها فازاري حول نفخه مصران خنزير حتى مُلئت الغرفة، وقد وُظف كتذييل مروع لتشريح الخنزير هذا. إنه يحب أن يفزع ويرعب الناس: الجانب المسرحي منه.

وأيضاً من ذلك الوقت نجد رسوماته الشهيرة التي تظهر فرجاً ضخماً لامرأة، وتبدو أعضاؤها التناسلية تشبه الكهف لدرجة غير واقعية حتى لو كان الرسم لامرأة حديثة الولادة أو حاملاً بعدد من الأجنة. إنني أميل بشدة إلى ربط هذه المبالغة الغريبة بنص ليوناردو القديم حول "المغارة"، وأعتقد أنّ ذلك الخوف الذي عبر عنه حيال النظر إلى داخل تلك "المغارة" المظلمة الخطيرة، كان جزءاً من مواجهة عقله الباطن للأمور الغامضة المزعجة في جنس الأنثى. ومن خلال التفسير الفرويدي؛ فإنَّ "الشيء المروع" الذي ربما أدركه بين جنبات الكهف، كان غموض الإنجاب والولادة. وطيات الفرج قد أشارت لنا إلى موقع حارس بوابة القلعة." صور أعضاء المرأة الجنسية كـ"قلعة" محروسة أو "حصنٍ" لتحاصر وتخترق من قبل رجل ذي عزيمة وتصميم، وهي موضوع شائع لقصائد الحب.

وفي ورقة من ذات المجموعة نجد مناظر لأنثى واقفة تبين رحمها في أوائل شهور الحمل، ورسومات لأعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية، ودراسة لرحم بقرة وفيه جنين صغير، وتفاصيل لمشيمة البقرة، والتي يصف ليوناردو أنسجتها بالعبارة " متشابكة مثل نبتة شائكة". وهذه الدراسات عند إعادة رسمها تبدو على صلة بالموضوع التناسلي لليدا، والذي من الجائز أنّه كان يعمل عليه في 1508-1509، وانعكاس خيال لليدا في خطوط الأنثى الحبلى. وعلى ظهر الورقة صفحة مدهشة من دراسات الفم وعضلاته، ومن بينها شفتان شبحيتان يبدو أنّهما طفتا من وجه الموناليزا، على طراز قطة شيشاير.

والملاحظات حول "الرجل العجوز" المكتوبة في أواخر عام 1507 وأوائل عام 1508، تحتوي على إشارة واضحة لليوناردو نفسه، يقوم بالتشريح البشري، ولكنه ربما قام بتشريح آخرين قبل هذا، لأنّه وفي صفحة تشريحية أخرى تعود إلى تأريخ 1508 يدعي أنّه شخصياً قام بتشريح-[disfatto]: تفكيك- " أكثر من عشرة أجساد بشرية." وهو يتباهى ببراعته في استخدام المشرط. ليصل إلى " معرفة حقيقية وكاملة" بشرايين الجسد. لقد أزال " في أغلب الأحيان كل ما يحيط بالشرايين". ولقد لاحظ أيضاً المشاكل الإجرائية في أيام ما قبل التبريد: " إذ أنَّ الجسد الواحد قد لا يظل وقتاً أطول، فمن الضروري استخدام عدد من الأجساد على التوالي، حتى الوصول إلى المعرفة الكاملة [للشرايين] ، ولقد قمت بتكرار هذه العملية مرتين، حتى أراقب الاختلافات." وهو يصف التحديات، والرعب في الحقيقة الذي يكتنف المهمة. " أنت " – القاريء- الذي سيصبح عالم تشريح- " ربما حال بينك وبينه الغثيان."

وبعض هذه التشريحات نُفذت دون شك بينما كان هذا "الرجل العجوز" و"الطفل" في مستشفى القديسة ماريا نوفا. لقد عرف المكان جيداً: لقد كان مصرفه وفي بعض الأحيان مستودعه. فربما كان له نوعٌ من التصريح الرسمي لهذا الأمر- حتى "الأطباء والدارسين- من المرسم الفلورنسي تعين عليهم الحصول على الإذن من القاضي قبل إجراء تشريح عام في الصليب المقدس في عام 1506. ولكن يبدو أنْ ليس جميع التشريحات التي قام ليوناردو تمت هناك. وهو يتحدث يستشعر "خوف الحياة في الليل في صحبة هؤلاء الموتى، مبتوري الأعضاء ومنزوعي الجلد، ومن المخيف لمسهم." ربما كان يبالغ في هذا الشيء قليلاً، ويشير ضمناً إلى أنّه قد قام مسبقاً بإجراء تشريحات في سكنه الخاص أو مرسمه، إذ أنَّ الخوف من قضاء الليل مع الجثث، والذي لا يعد ضرورياً إن كان يقوم بتشريحها في مستشفى القديسة ماريا الجديدة.

كان التشريح ما يزال مثيراً للجدل، وكان مسموحاً به وفق تصريح ولكنه ظل نشاطاً مريباً، يجذب الإشاعات والخوارق مثل "الفنون السوداء"، للتعذيب وتدابير السحر في القرون الوسطى. استخدام الجثث المتكرر من المشانق آضاف المزيد من التوتر. ولقد كان ليوناردو حريصاً على فصل نفسه من جميع هذه الأمور، وهو السبب في أنّ القطعة التي تصف تشريحاته تتضمن هجوماً روحياً على السحرة الدجالين:

تنتقم الطبيعة لنفسها من أولئك الذين يودون فعل المعجزات..لأنّهم عاشوا في فقر مدقع دائماً، لأنّه كذلك ودائماً سوف يكون حال الخيميائيين الذين يبحثون عن الطريقة لصنع الذهب والفضة، والمهندسين الذين يريدون خلق قوة حية من المياه الميتة في حركتها الدائمة، وأغبى هؤلاء هم محضرو الأرواح والسحرة.

سببت هذه الأبحاث لليوناردو نزاعاً مع الكنيسة لاحقاً في روما، " ومنع من التشريح" من قبل حاقد أبلغ البابا بأنشطته. وقد زادت الحركة المناهضة للإصلاح من صعوبة هذه المواقع. وبعد نصف قرن من الزمان حكم على المشرّح البلجيكي أندرياس فيساليوس، كاتب نسيج الجسد البشري (1543)، بالموت من قبل مكتب التحقيقات عند إدانته بخطف جثة وتشريحها وتم تخفيف الحكم عليه بالحج إلى أورشليم ولكنه توفي في رحلة العودة في عمر الخمسين.

وعندما يتحدث ليوناردو عن إمضاء الليل في صحبة الجثث، نلتقط إشارة إلى أنّ عمليات التشريح كانت تتم خلف الأبواب الموصدة، وفي سرية مشوبة بهرطقة. وقد كانت غريزة البحث دائماً أقوى من الراحة الشخصية، أو السلامة المذهبية في نظر ليوناردو.

**العودة إلى المرسم**

يقول ليوناردو في خطاباته التي بعث بها من فلورنسا إلى ميلانو، والتي حملها سالاي في مطلع عام 1508، أنّه يأمل أن يعود بحلول عيد الفصح في آخر أسبوع من شهر أبريل- وهذا ما حدث على الأرجح. حيث موعد تسليم النسخة المعدلة من لوحة عذراء الصخور كان يوافق يوم 26 من شهر أبريل، وفقاً لاتفاقيته مع الأخوية عام 1506، وربما وضع المعلم لمساته الأخيرة عليها قبل تسليمها. وكانت هذه هي النسخة الرائعة ذات المسحة الزرقاء من لوحة عذراء الصخور والموجودة الآن بمدينة لندن، وهي عمل مشترك لليوناردو وأمبروجيو دي بيرديس: أكثر بريقاً وإيحاءً من نسخة اللوفر، وهي أفضل منها تقنياً وأهدأ عاطفياً. ومن المؤكد أنّها كانت في حيازة الأخوية في وقت ما قبل منتصف شهر أغسطس، حيث سرى بعض القلق إثر ظهور وثيقة رسمية صادرة في يوم 18 أغسطس،على هيئة "إبراء ذمة" تعفي الأخوية من التزاماتها التعاقدية مع الرساميْن.[[747]](#endnote-709) ومن هنا يتضح أنّ اللوحة موجودة الآن في "مكانها"- أي بعبارة أخرى أعلى مذبح معبد الأخوية في كنيسة القديس فرانسسكو الأعظم- وقد ظلت هناك في الواقع حتى فض الأخوية في عام 1781، عندما أتى بها إلى بريطانيا جامع التحف الاسكتلندي غافين هاميلتون عقب ذلك بأربعة أعوام.[[748]](#endnote-710)

وتسليم اللوحة في 1508 لا يعني بالضرورة  تسليم الفنانيْن أجورهما بالكامل بعد طول انتظار. فقد كانت الأخوية مترددة كثيراً في تسليم المال، وقد تم الاتفاق في التبرئة المؤرخة في 18 أغسطس على أن يتوقف السداد على تسليم نسخة أخرى من اللوحة والتي يجوز للأخوية بيعها. "تتعهد الأخوية بوضع اللوحة المذكورة فيغرفة في دير سان فرانسسكو لفترة أربعة أشهر حتى يتسنى للمعلم ليوناردو ومساعديه صنع نسخة مقلدة منها، ويستنثنى من ذلك أوقات العطلات حيث تعاد فيها إلى المكان المخصص لها". وفي التأريخ ذاته وقع امبريجو وليوناردو اتفاقاً يلتزم فيه أمبريجو بتنفيذ هذه النسخة، متحملاً أعباءها المادية والعملية تحت إشراف ليوناردو، وريعها يقسم مناصفة بينهما " في أمانة مجردة من الغش أو الخداع". ولا نعلم شيئاً عن تلك النسخة الثالثة من عذراء الصخور، على افتراض أنّها قد رُسمت بالفعل، ويحتمل أنّها هي النسخة الموجودة ضمن المجموعة السويسرية الخاصة أكثر من تلك النسخة التي تقل عنها جودة والموجودة في كنيسة افوري في ميلانو.[[749]](#endnote-711) كانت مساهمة ليوناردو فيها طفيفة لكنها مهمة. كان يصدر التعليمات، وأمبريجو ينفذ، وقد تلقى كل منهما نصف المكافأة.- أما عدم التساوي في العمل فيعكس التفاوت في درجتيهما كخبير ومساعد.

ويعود ليوناردو بحيوية متجددة إلى المرسم، بينما يستعيد نمط حياته في ميلانو. ونعلم من هذه الوثائق الأخيرة أنّه كان في أبرشية سانتا بابيلا، أو بالقرب من البوابة الشرقية، وعلى الأرجح كان مرسمه هناك. (وكان والد سيلاي ما يزال يسكن المنزل ذا الحديقة الواقع أمام بوابة فيرسيلينا)، وعلى كل حال لم يكن المنزل ليتسع للمرسم المزدحم، لحاجته إلى الكثير من المواد بصفة مستمرة، وبالتالي فإنّه من المناسب جداً أن يكون في أحد الأحياء الحرفية. ولنا أن نفترض وجود سالاي في الاستديو، وقد أصبح الآن رساماً بارعاً، وفرانسسكو ميلزي، والذي تعود أولى رسوماته في تأريخها إلى عام 1510، ولورينزو الشاب، الذي انفصل مرة أخرى عن اخته ديانيرا، وسرعان ما سنرى واحداً من أفضل تلاميذ ليوناردو الشباب، هو جيوفاني بيترو ريزولي المعروف باسم جيامبيترينو.

ويجوز لنا أن ننسب لهذه الفترة أيضاً لوحتين عظيمتين، من الأعمال التي استغرق تنفيذهما وقتاً طويلاً إلى أن وصلت إلى مرحلة ما من الاكتمال- وهما العذراء والطفل والقديسة حنا وليدا- ولوحة ثالثة على الأرجح تكتنفها هالة من الجمود التي عجزت عن الإفلات عنها إنّها الموناليزا.

إذن فنجد على حوامل ليوناردو تشكيلة رائعة لأربع سيدات، كل منها تعتبر دراسة مذهلة للأنوثة، وقد رسمت كل منها لسيدة مختلفة ثم خرجت في أبهى صيغ الجمال الأنثوي- أربع تأملات في الأمومة، كما يجوز لنا القول: القديسة حنا، والدة السيدة مريم، ومريم والدة المسيح، وليدا والدة أولئك الطيور الزغب، وليزا الأم والزوجة الفلورنسية الحقيقية.

وكما رأينا فإنَّ ليوناردو بذل جهداً مضنياً في رسم القديسة حنا في فلورنسا حوالي 1500-1501، إذ كان مخططاً لها أن تزين مذبح كنيسة البشارة، وفي عام 1501 عرض لها كارتوناً بالحجم الكامل، ضاع الآن، وقد أثارت ضجة في الأوساط الفنية بفلورنسا. والآن، وبعد سبع أعوام، يعمل على الموضوع ذاته، وتخرج النتيجة الباهرة في رسم يوجد الآن بالمعرض الوطني بلندن(لوحة 24)، والمعروفة بكارتون قصر بيرلنغتون، لأنها ظلت معلقة لسنوات عدة في مقر الأكاديمية الملكية في قصر بيرلنغتون. وهي عبارة عن لوحة كبيرة الحجم (55×40 بوصة)، بيد أنّها لا توحي بذلك الحجم لأسباب منها الشخوص القوية الأربعة التي تظهر في مقدمتها، وبالتالي تحتل جزءاً كبيراً من مساحة اللوحة بالفعل، وتبدو مثل صورة متفجرة قد أقتطعت من محيطها. الشخصية الأهم السيدة مريم، بيد أنّها جالسة، إلا أنّها احتلت المساحة الرأسية كلها تقريباً، بل في الحقيقة ضاع أصبع قدمها اليمنى تحت قاعدة الإطار. وللوحة سمة النحت، من ناحية الحس بالحجم، وكثافة تجسيد الشخصيات، وحتى التلوين، الذي يعطيها ومضة نحاسية خافتة(على الرغم من أنّ هذا اللون من فعل الزمن على سطح الصورة). بيد أنّ ليوناردو في هذه المجموعة المنحوتة قد حقق قواماً يفوق إمكانيات النحت، ويبدو الكارتون كما لو أنّه يجسد إحدى أمثولاته لتفوق التلوين على النحت: " ليس بمقدور النحت أن يبرز الأجسام المضيئة الشفافة مثل الشخصيات التي ترتدي غلالات رقيقة يستشف من ورائها اللحم العاري.[[750]](#endnote-712) ويتميز كارتون قصر بيرلنغتون بالهرمية بشكل كبير مثله مثل كارتون لوحة عذراء الصخور، ولكن كانت حركة الرسم التي يشتمل عليها ذلك الشكل لولبية ودائرية. وتنجذب العين إلى دوامة، ومحورها الرئيس مثل مغزل يبدأ خيطه بوجه المسيح الطفل الذي يتحرك إلى الأعلى في حركة انسيابية حول رأسي السيدتين، وينزل إلى جانب رأس السيدة العذراء وعلى امتداد يدها، ولكنه بدلاً عن إكمال الدائرة، ينطلق عبر أصبع السبابة في يد القديسة آن التي تشير إلى السماء. وحول هذه الحركة المركزية، التي تم التعبير عنها أيضاً في خطي غطاء الرأس للسيدتين، كانت هنالك التفافات وانسيابات الثوب، وهنالك مزق في الركبتين وآخر يتكرر في القدمين، ثم بعثرة من الحصي الصغير- فوضى قاع النهر الباعثة على الهدوء.

وكما في كثير من أعمال ليوناردو، هنالك سرد ضمني. كان اليوم حاراً، فجلسوا على صخرة بجانب نهر أو بركة ضحلة، يبردون أقدامهم في الماء بينما يستريحون. ومن خلفهم منظر طبيعي وعر ومقفر. نحن في سفح هضبة أكثر منها جبلاً- صخرية، وقاسية، وليس هنالك ما يكفي من النبات لنستظل به، ولكن لم ينقصنا الشعور (كما في منظر خلفية الجيوكندا) بالحركة البشرية. كانت هنالك إشارة إلى طريق، أو درب يقع خلف كتف السيدة مريم الأيمن، وعلى الجانب الآخر من المجموعة كانت هنالك أربعة خطوط تبدو كثيراً مثل أثربوابة، وشكل مقوس ربما كان قنطرة صغيرة- في إشارة إلى الطريق الذي أتى منه هؤلاء الناس قبل أن يصلوا إلى هذه البقعة. وفي وسط كل هذا تلك اليد، التي تلتف وتلون وتفرخ مكاناً خاليا- الشيء الذي يعني لنا أنّهم ليسوا أفراد عائلة يمضون بعض الوقت معاً، ولكنها لحظة ذات دلالة روحية.

وقد نفذت الرسومات التمهيدية من أجل الكارتون بالقلم والحبر فوق الطبشور الأسود على ورقة موجودة الآن بالمتحف البريطاني.[[751]](#endnote-713) وأكبر الثلاثة ليس رسماً تمهيدياً فحسب، بل قالب فعلي على الكارتون بالحجم الطبيعي. وقد بلغت المجموعة مستوىً من التجلي، من خلال ما تتضج به اللوحة من اشتباك وتلامس، وقد تم قياس العمل مُقاساً وتأطيره وتجهيزه ليناسب أبعاد الكارتون التي قاربت الحجم الطبيعي.  كان الكارتون هو نفسه مرسوما على أوراق مجمعة وملصقة بالصمغ (العملية ذاتها التي جرى تسجيلها في وثائق لوحة الانغياري لعام 1504). واستخدم ليوناردو ثمانية ألواح من الأوراق المبطنة بالقماش- أربعة منها بالحجم الكامل وأربعة أضيق في أعلى وأسفل اللوحة- ورسم عليها بالفحم المخفف بالطبشور الأبيض. كانت المواد المستخدمة في الرسم في غاية البساطة: الفحم والطبشور، أدوات إنسان الكهف. ولكن آثارها كانت من بعدٍ آخر، إنّها اختلاجات الفكر تنتفض على سطح الورقة.



رسم تمهيدي بمقايس رسم للعذراء والطفل مع القديسة حنا، والطفل يوحنا (كارتون قصر بيرلنغتون)

أسهمت جودة الورق المبطن العالية في نجاة الرسم من تواتر السنوات التي انطبعت على السطح، والتي يبدو أنّها أيضاً أصبحت جزءاً من هويته. وهنالك ندوب بسبب الماء، ومن اللف والطي. وقد تمت تغطية مزق في خلف الورقة بثلاث رقعات كبيرة من الورق، وهنالك طباعة قديمة غير مرئية على ظهر الزاوية اليسرى العليا للكارتون، تظهر فيها رؤوس بعض الأباطرة الرومان. كان الرسم في القرن السابع عشر يلصق على القماش: وتظل بصمات الحرفي عليه بينما يحاول إحكام عملية اللصق، وهي تظهر تحت العدسات المكبرة. وقد وصلت إلى إنجلترا في ظروف مجهولة، في وقت ما من القرن الثامن عشر- وقد أدرجت في البداية كجزء من مجموعة الأكاديمية الملكية عام 1779. ومذاك تعرضت لعدد من عمليات الترميم التخريبية. وأدعى مقّلد اللوحات إيريك هيبورن بأنّه أعاد رسم جميع الخطوط التي كانت مرسومة بالطبشور الأبيض في خمسينيات القرن العشرين أثناء إحدى عمليات الترميم السرية بعد ترك الكارتون عرضة لإشعاع ساخن في قبو قصر بيرلنغتون، ولكنها رواية غير مؤكدة.[[752]](#endnote-714) ولم تنتهِ بلاياها بنقلها إلى المعرض الوطني في عام 1962. ففي مساء اليوم السابع عشر من شهر يوليو عام 1987 وقف رجل أمام الكارتون وأطلق عليه النار من نقطة فارغة المدى ببندقيته ذات الخزانة الواحدة سعة 12 رصاصة.  كان الزجاج الواقي يمنع وصول أي من الرصاصات إلى سطح اللوحة، ولكن لم يخفف ذلك من شدة الكدمة الناجمة- تشوهت اللوحة بسبب الحفرة الضحلة التي بلغ مداها 6 بوصات. استغرقت عملية الترميم ما يزيد على العام، بما في ذلك رسم الخرائط، وصيانة واستبدال ما يزيد على 250 جزءاً من الورق، " لم يتجاوز بعضها في الحجم أبواغ الفطر".[[753]](#endnote-715)



ليدا الجاثية لجيامبيترينو

لم يكن الكارتون مستخدماً في التلوين: ربما اعتبره ليوناردو بمثابة تجسيد نهائي لفكرة معينة. كان التلوين بالزيت في لوحة العذراء والطفل والقديسة حنّة الموجودة في اللوفر، أقل قوة، ويميز مجموعة أخرى مختلفة. الحمل، والذي ورد أنّه كان موجوداً في كارتون 1501، يعود للظهور مجدداً، بيد أنّ هذا لا يعتبر عودة إلى التصميم السابق، كما أنّ الطفل يوحنا ليس موجوداً في الصورة. تتبدل المجموعة، ويتغير المزاج، وتغسل اللوحة في نهر من العذوبة التي تبدو للبعض حسية، والشحنة الرئيسية للوحة تتمثل في أيقونة الطائر المحيرة كما لو أنّه زائف، والتي لاحظها فيستر الفرويدي، والتي عندما تُرى للمرة الأولى يستحيل ألا ترى مرة أخرى.

وتأريخ اللوحة مجهول وتتعدد الآراء. ووجهة النظر الأكثر معقولية هي أنّها قد رسمت في وقت لاحق للكارتون، ربما في 1510-1511: أي أنّها واحدة من اللوحات الثلاث التي عُرضت على الكاردينال لويجي الآراجوني في فرنسا عام 1517.

كما كان في المرسم آنذاك، ما قد يبدو على أنّه نسخة تتشكل وتتبلور من لوحة ليدا. الرسومات المتعددة لليدا الواقفة تتسم بالغموض(لوحة 29)، وليس هنالك من توثيق (على الرغم من تعدد الآراء) في ما يتعلق بهوية الرسام والتأريخ. ولكننا كما رأينا، هنالك موتيفة أخرى لليدا، موجودة في عدد من الرسومات التحضيرية تعود إلى عامي 1504-1505، والتي تظهر فيها جاثية. وهذه هي النسخة الملونة الوحيدة المعروفة، وربما كانت ذات علاقة وثيقة بورشة ليوناردو الميلانية في ذلك الوقت. وفيها استخدمت ألوان الزيت على لوح من خشب شجر المغث (alder)، وبريشة مساعده الموهوب جيامبيترينو، بيد أنّه عندما ظهرت في باريس في عام 1756، واشتراها والي هيسي كاسل وُصفت بأنّها :" هبة من ليوناردو دا فينشي". فالكلمة المستخدمة هي "Caritas" وتعني "الإحسان"- وقد كانت لوحة تجمع بين أمٍ وثلاثة أطفال وفي هذه المرحلة بالفعل كان الطفل الرابع (أسفل يمين اللوحة) قد رسم عليها. كتب جوته في 1803، " هنالك هبة من ليوناردو ضمن كنوز المعرض في كاسيل، وهي تفوق غيرها من اللوحات في جذب انتباه الفنانين والعشاق."[[754]](#endnote-716) وفي وقت ما تأكدت علاقة اللوحة بالرسومات التحضيرية لليدا الجاثية، وأعيد إليها الطفل الرابع. كان هنالك إصرار على نسبتها لليوناردو لفترة من الوقت، لأن اللوحة كانت ذات جودة عالية، ولكن لم يعد هنالك خلاف على أحقية جيامبيترينو بها. كان وجه ليدا متشابهاً في جميع لوحاتها: ودراسات ليوناردو بالقلم والحبر الموجودة في ويندسر كانت قوالبَ لها (صفحة 441).[[755]](#endnote-717) ( وربما علمنا اسم المرأة صاحبة ذلك "الشبه" الواضح  بل عنوانها حتى- ولكن هذه مسألة لفصل لاحق.)

وقد كشفت المسوحات الفنية الحديثة التي أجريت على ليدا جيامبيترينو عن علائق أوثق بورشة ليوناردو.[[756]](#endnote-718) وقد بينت عمليات السبر بالأشعة تحت الحمراء لوحة تحتية أسفل سطح الطلاء، محددة بخط واضح من علامات المثقاب بشكل يتضح معه أنَّ اللوحة قد رُسمت على أساس اللوحة الكارتونية بالحجم الطبيعي. وعندها يصبح هذا الكارتون عبارة عن تطوير ليوناردو لرسوماته لليدا الجاثية التي نفذها في 1504: فالوضعية هي الأقرب، ولكن ليس لحد التطابق مع الرسوم الموجودة في تشاتسورث، بيد أنّ للوحة مزيداً من الأسرار لتكشف عنها، فللوحة طبقة سفلية أخرى، يُرى عليها رسمٌ جزئيٌ لمجموعة القديسة حنا: وقد بقي جزء واحد فقط من هذه اللوحة، ولكنه يقتفي أثر خط اللوحة الملونة الموجودة في اللوفر بدقة. وعليه فنجد بقايا من الكارتون المفقود للعذراء والطفل والقديسة يوحنا الموجودة باللوفر، تحت لوحة ليدا  الجاثية لجيامبيترينو. وربما وجدت عدة نسخ هنا، ولكن التأريخ المحتمل للوحة اللوفر هو 1510-1511، وعلى يد فنان آخر، بيرنادرينو ماركيسيلي، أو بيرنازانو، مساعد سيزاري دا سيستو والمتخصص في هذا النوع من المناظر اللومباردية الخريفية الجارفة.[[757]](#endnote-719) وفي هذا الوقت ايضا وعلى أحد ألواح الرسم في مرسم ليوناردو نجد تصميماته للنصب التذكاري للمرتزق جيانياكومو تريفولزيو، العدو الأسبق لسفورزا الذي أصبح الآن مارشالاً على ميلانو. وفي وصية حررت في 1504 يخصص تريفولزيو 4000 دوكات من أجل نصب تذكاري في كاتدرائية القديس نازارو ماجيوري. ولقد تصوره كتمثال فارسٍ عملاق، ولم يكن اسم ليوناردو ببعيد عن ذهنه. واحتمالية هذا المشروع المربح ربما كانت سبباً آخر لعودة ليوناردو إلى ميلانو في عام 1506. وشبح حصان سفورزا المحطم يثور في رأسه. هنالك عدد من الدراسات للنصب والذي يتمثل في حصان برونزي وفارس(تم تحديد الحصان من قبل ليوناردو على أنّه من التشارجر(أحصنة النقل)، فوق قوس رخامي منقوش بإتقان. وقد رسم الحصام بواقعية وعاطفية تصلان إلى حد الدهشة. وهذه هي آخر مجموعاته حول الخيول: دينامية، دقيقة، متقنة، وبعد عقود طويلة من الشغف بالخيول.[[758]](#endnote-720) كان الراكب يتسم بالمثالية، محارب شاب، وفي الحقيقة كان تريفلوزيو شخصاً قوي البنية له وجه ملاكم.



دراسة لنصب تريفولزيو

وفي وثيقة تفتتح بالعبارة: " Sepulcro di Messer Giovanni Jacomo da Trevulzo" يقدر ليوناردو نفقات التمثال:[[759]](#endnote-721)

تكلفة الحديد للحصان والراكب                                                  500 دوكات

تكلفة الصب بما في ذلك أعمال الحدادة للدخول إلى المثال وربط القال، وضروريات الفرن الذي سيتم فيه الصب 200 دوكات

تكلفة الصب، والقالب الطيني ثم قالب شمعي                            432 دوكات

تكلفة القيام بتلميعه بعد صبه                                                  450 دوكات

عليه فتقدر تكلفة التمثال وحده ب1582 دوكات. لأنَّ المنصة والقوس يكلفان حوالي 13 طناً من الرخام، مما يضيف إلى الحساب 1342 دوكات مقابل المواد والعمال. وهذه هي تقديراته. ربما لم تكن دقيقة، كما هو حال التقديرات الإيطالية على الدوام، ولكن الأمر لا يهم كثيراً، لأنّ تمثال تريفولزيو ليس سوى مشروع محتمل آخر لليوناردو. فليس هنالك دليل على تجاوز هذا المشروع لمرحلة التخطيط، وفي هذه الحالة عاش تريفولزيو حتى عام 1518 عندما توفي في تشارترز قبل ليوناردو بأشهر قليلة.

**العالم وأمواهه**

فتح ليوناردو في اليوم الثاني عشر من شهر سبتمبر عام 1508 مفكرة جديدة، غلفها بقطعة رمادية رقيقة من الورق المقوى ثم نقش عليها "Cominciato a Milano a di 12 di settembre 1508" أي " تعليقات في ميلانو في 12 سبتمبر 1508" وهي مفكرة من 192 صفحة، وفي نهايتها يكتب تأريخ شهر أكتوبر 1508، وعليه فيبدو أنّه قام بتعبئة المفكرة بكاملها في فترة مركزة من ستة أسابيع أو نحوها- وربما أقل. وتؤكد على ذلك كثافة الخط اليدوي وانتظامه، وأعطاها العنوان "Di mondo ed acque" – أي "حول العالم وأمواهه"- بيد أنّهها الآن معروفة بمخطوطة باريس الأقل شهرة. وفيها يوعز إلى نفسه قائلاً:

أكتب عن المياه أولاً، في كل من حركاتها، ثم صف جميع الأحواض وما تحتويه من مواد.. وليكن ذلك على قدر من الترتيب جميل، وإلا فسوف يفتقر العمل إلى الوضوح. صف جميع أشكال المياه من أكبر موجة إلى أصغرها، مع ذكر الأسباب.

وتتضمن الصفحات التي تناولت موضوع المياه رسومات صغيرة مفعمة بالحياة- أمثلة رائعة لتمكن ليوناردو من تجسيد البنيات والهياكل مهما تعقدت وتبدلت. وقد تناول التيارات العكسية (retrosi) والدوامات (صفحة 150). وهو من استحدث عبارة " aqua panniculata" - المياه المتغضنة أو المتجعدة- لوصف الأسطح المترجرجة أو المضطربة. ويبدو أنَّ شغفه بأشكال المعقدة للمياه الجارية قد انعكس في جدائل ليدا بانسياباتها والتفافاتها، والتي ربما كان يعمل عليها ليوناردو- أو مساعدوه على أية حال- في ذلك الوقت. وقد كان اهتمامه بالمياه عملياً. فهنالك آلة "لحفر التربة لزيادة عمق المستنقع"، ويحتمل أنّ لهذا الأمر علاقة بمشاريع شق القنوات التي بدأها آنذاك.

وأصبحت الآلة الطائرة موضوعاً للبحث من جديد. فهنالك ملاحظة مقتضبة تقول: " قم بتشريح الخفاش، واحرص على ذلك، وابن الآلة على هذا الأساس". لقد اعتمد الخفاش في وقت سابق كنموذج فسيولوجي لأجنحة الآلة، "لأنّ الأغشية تعمل كإطار للأجنحة"، ولكن الآنّ وربما نتيجة لإخفاقه في التجربة على جبل سيسيري، فيبدو أنّه يؤكد على أفضلية الخفاش كنموذج أكثر استقرارا في عملية الطيران بشكل عام. وقد لاحظ مؤخراً أنَّ الخفافيش "تستطيع اتباع فرائسها في وضع مقلوب، أو مائل أحياناً، وكذلك بطرق متعددة، والشيء الذي قد يتسبب في هلاكها إن كانت أجنحتها من الريش وتتخللها فجوات".

أما شغفه بالهندسة فقد انتهى. لقد وجدناه يخوض في أروقة التربيع- والمكعب، والجذور، ويتعثر بمسألة ديلوس، والتي استمدت اسمها من ورودها في قصة أبولو الكلاسيكية، والذي أخرج قاطني جزيرة ديلوس من الطاعون وطالبهم في المقابل بمضاعفة حجم مذبحه عندهم، حيث كان المذبح على هيئة مكعب من المرمر، فكان رضاه عنهم متوقفاً على إيجادهم قيمة الجذر التكعيبي.

وهنالك دراسات في البصريات والضوء. وتسترسل سطور خطاب مؤثر بعنوان " في مدح الشمس" على مدى صفحتين، يستشهد ويعارض آراء أبيكيورس وسقراط حول حجم الشمس ويخلص إلى:

ليس ثمة جسمٍ –في أي مكان في العالم بكامله- أعظم من الشمس حجماً ولا أشدّ قوة. ومنها تهبط كل قوى الحياة (الروح)، لأنَّ الحرارة التي في أجساد جميع الأحياء تأتي من هذه القوى الحيوية، وليس هنالك حرارة ولا ضوء غيرها في العالم.

ونجد هنا صدىً لسحر فيشينو الإفلاطوني-الكواكبي القديم، ولكن إن استبدل المرء "العالم" في النص أعلاه بمفردة "النظام الشمسي" فإنَّ الفقرة تكتسب صبغة علمية لا غبار عليها. فهي تميل نحو فكرة مركزية الشمس، ولكنها لا تعبر عنها فعلياً. وقد اعتبرت العبارة الشهيرة القائلة " Il sole non si muove" (الشمس لا تتحرك)، في إحدى أوراق ويندسر المؤرخة في 1510، بأنّها استبصار فلكي مُلهِم يسبق كوبرنيكوس بثلاثة عقود، ولكن هذا الشيء غير مؤكد. لأنّ فكرة مركزية الشمس قديمة قدم فيثاغورس- بيد أنّه لا دليل على ذلك- وعلى أية حال فإنَّ العبارة قد وردت هكذا دون تقدمة ولا تفسير، ومن الأرجح أنّها ملاحظة سريعة ذات صلة بأحد العروض أو الاحتفالات، أو ربما شعار لنقش رمزي يعبر عن خصلة الصمود.

كما أنّه يتبع في المخطوطة افتتانه بالدورات الجيولوجية و نظرية السببية، والتي هي إحدى سمات مخطوطة لشيستر المعاصرة لها. فناقش احتمالية خروج الأرض من البحر، وتوقع في نبرة تنبؤية بعودة الأرض إلى "حِجر" (grembo) أو رحم البحر مرة أخرى وفي هذه القطعة نسمع عن أولى إرهاصات رسوماته عن الطوفان المروِّع، حيث تجسد دراما الكوارث الطبيعية أيضاً فكرة انهيار الطبقات والفروقات- احتياج الخارق للطبيعة للفكر حيث تستعصي النهاية على الإدراك.

ومن بين هذه المواضيع الكبيرة أيضاً نجد سمة اللحظية اللاذعة التي اصطبغت بها كراساته. وهنا بعض العبارات المخربشة على الغلاف:

انفخ رئتي أحد الخنازير

ابن سينا عن السوائل

خارطة ايليفان الهند التي بحوزة انتونيللو ميركايايو

استفسر من صاحب القرطاسية عن فيتروفيوس

سل المعلم مافيو عن السبب في ارتفاع نهر أديجي لسبع سنوات وهبوط مستواه لسبع سنين

اذهب كل سبت إلى الحمامات الساخنة وسوف ترى رجالاً عراة

وقد عاصرت هذه المفكرة شقيقتها مخطوطة باريس د، وهي كتيب من ثمانين صفحة، مكتوبة بعناية ونظام، وتناولت موضوعاً واحداً بشكل كامل هو علم الرؤية. وفي بعض منه تفصيل لملاحظات كتبت سابقاً، وبشكل أكثر تحديداً رسومات على المخطوطة أ تعود إلى مطلع تسعينيات القرن الخامس عشر. وهي علامة أخرى على أفكار ليوناردو التي تميل إلى التجميع، والإتمام ومن ثم النشر.

وهي نفسها تجميع لثمانية عشر ورقة واحدة منها هي المقالة التي تقول " في شتاء هذا العام 1510، أتوقع إكمال كل هذا التشريح." " في هذه الرسومات الإيضاحية بمحاذاة مقاطع قصيرة من الشروحات النصية يتشكل ما يجوز تسميته اليوم "تخطيطاً" لصفحة مطبوعة. والرغبة بادية دون خفاء في صفحاته التشريحية التي تعود لهذه الفترة. " وتقول ملاحظة تشير صراحة إلى نسخة مستقبلية مطبوعة: " وفي ما يتعلق بهذه الفائدة التي أقدمها إلى الأجيال القادمة، فإنني أوضح طريقة الطباعة فيها بالترتيب، وإنني أناشدكم يا من تأتون من بعدي ألا تدعو الطمع يمنعكم من الطبع على [...]" الكلمة الأخيرة مفقودة نسبة لتلف الورقة بالقرب من الهامش، ولكن ما بقي يكفي لتخمين أنّ الكلمة هي "legno" الخشب. وهو يتمنى-بعبارة أخرى- أن يتم إيضاح كتاباته التشريحية ليس بالحفر على الخشب- الأرخص كما يقول، ولكن بألفاظ أكثر قسوة- بل عن طريق الحفر على النحاس الأكثر دقة. وقد أكد باولو جيوفيو، والذي كانت له معرفة مباشرة بتشريح ليوناردو من خلال العلاقة المشتركة مع خبير التشريح ماركانتونيو ديلا تورري. ويقول ليوناردو " وفيها تصنيف فائق الدقة لجميع أجزاء الجسم، متوغلاً إلى أصغر الشرايين وتركيب العظم، حتى تتم طباعة هذا العمل الذي أفنى فيه سنوات طويلة بطريقة النقش على النحاس في سبيل الفن". وكما يذكر كارلو بيدريتي فإنَّ هذه الاحتمال قد يفسر أسلوب الرسم الذي يفتقر إلى الحيوية في هذه الأوراق التشريحية: " وكان ليوناردو يتوقع أن تمنحه طريقة الطباعة بالحفر على النحاس دقة في السطور وتوحيد التخطيط ورسم الحرف."

وهنالك تجميع آخر من هذه الفترة- كان بنية الطبع مثل سابقه- وهو مخطوط "كتاب" حول التلوين، والذي قام ميلزي بتبويبه (بعد وفاة ليوناردو) فيما أسماه الكتاب أ [ A Libro]. وشكل جزءاً هاماً من تجميع مليزي لكتابات ليوناردو حول التلوين، المخطوطة الحضرية، والتي وفرت بالمقابل النص اللازم للأطروحة حول التلوين. أما المخطوطة الأصلية فقد فقدت ولكن تمت استعادة جزء من محتوياتها من نصوص ميلزي. كما أنّها احتوت أيضاً على بعض الملاحظات في الهيدروليكيات والتي قام ليوناردو بنسخها بيده من مخطوطة ليشستر. وعليه فإنَّ تقدم مشروع الاستعلامات الكبير يسير صفحة صفحة، وحرفًا بعد حرف، صوب غايته المنشودة: الطباعة. " في جهدي هذا"، يعد الناس، " سوف أبين أعمال الطبيعة الباهرة."

**أعياد ميلانو**

لم يخف الفرنسيون حرصهم على استغلال تلك المواهب التي كان ليوناردو يتمتع بها، وكانت هنالك ملاهٍ وأقنعة- احتفالات قد ندعوها اليوم أعياداً. ومن بين من شهدوها الطبيب الشاب باولو جيوفيو الذي كتب لاحقاً في مؤلف له لسيرة ليوناردو: " كان مخترعاً باهراً، وخبيراً في الأناقة والمباهج المسرحية في كل مناحيها."

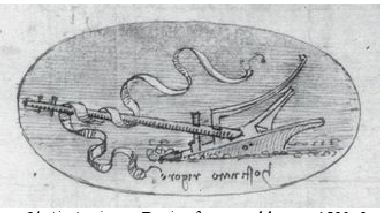
وهنالك رسومات تمهيدية سريعة في مخطوطة أرونديل لمجموعة من الجبال الوعرة من الطراز الذي اشتهر به ليوناردو كان الغرض منها استخدامها خلفية للمسرح، وهي تتكشف عن مغارة ضخمة نصف دائرية الشكل. ويظهر الرسم البياني آلية عمل البكرات وموازنة الأثقال التي سيتم بها تحريك خلفيات المشاهد الرسومية هذه. وهنالك ملاحظات تشرح التأثيرات المسرحية: " جبل ينفتح، فيُكتشف بلوتو في مسكنه". هذه المغارة المسرحية هي "منزل" ملك هاديس: لمحة من الجحيم بشياطينه وأرواحه المنتقمة، وسيربيرس، و"الكثير من الأطفال العراة يبكون". وهنالك تصميمات في الغالب تخص أوبريت أورفيو لأنجلو بوليزيانو. وقد شارك ليوناردو على الأرجح في إنتاج عرض سابق في مانتوفا عام 1490، وقد أدى دور البطولة اتالانتي ميغليوروتي، الذي كان ممن شملهم ليوناردو تحت رعايته. ويعيد إنتاجها الآن لتُعرض في بلاط شارل امبواز. وقد كان نصها من الشعر الفلورنسي الخفيف يحكي القصة القديمة لرحلة أورفيوس إلى العالم السفلي لإنقاذ زوجته يوريديس من قبضة بلوتو، رافق العرض عزف موسيقي يلائم القصة حيث تم توظيف آلة الكمان الأجهر مع دور أورفيوس بينما استخدم المفتاح الثلاثي على آلة الكمان مع دور يوريديس، والترمبون لبلوتو، والقيثارات لشارون، نوتيّ الموتى. وهنالك بعض الدراسات لأزياء في إحدى أوراق ويندسر، ووجه جانبي لشاب ذي شعر أجعد والذي ربما كان وجهاً للمثل الذي كان يؤدي دور أورفيوس.

وهنالك رسم تمهيدي بالقلم والحبر يعتبر أثراً آخرَ لهذا العمل، يظهر فيه "أورفيوس وهو يتعرض لهجوم من قبل الأرواح المنتقمة". وقد ظهر هذا الرسم في عام 1998 ضمن مجموعة من مطبوعات ورسومات بيد ستيفانو ديلا بيلا، ولكن ورد في تقارير تعود لعام 2001 أنّه تضرر أثناء عملية ترميم غير ناجحة. وقد تم تنفيذه بالحبر الأخضر، الذي استخدمه ليوناردو في مستندات ورسومات أخرى في ذلك الوقت مثل تقديرات نصب تريفولزيو.

وقد كانت هذه الأجزاء الشاردة هي كل ما تبقى من مسرحية ليوناردو الميلانية "أورفيو"، وهي في حد ذاتها نَصٌّ يعجّ بعناصر الحنين- لفلورنسا بوليزيانو، وللفتى الجميل اتالانتي- وربما لبعض أصداء وذكريات نصه الأقدم عن "المغارة" و"الخوف والرغبة" اللذين شعر بهما عند النظر في جوفها.

ومن أعمال ليوناردو الأخرى موكب النصر يوم 1 يوليو عام 1509، والذي أقيم على شرف الملك لويس الثاني عشر بينما كان عائداً إلى ميلانو على رأس قواته بعد هزيمته النكراء للبندقية في اجناديلو منتصف مايو تلك السنة. وهنالك عرض رمزي لمعركة بين تنين (فرنسا) وأسد (البندقية)- وهو أحد الموضوعات التي وظف فيها ليوناردو الأسود، بيد أنّ الأسد في هذه الاحجية كان مهزوماً مدحوراً- بينما في قصر القلعة تم عرض "حصان هائل الحجم بطريقة الحفر البارز وعليه صورة الملك. ولقد علمنا هذا من أحد المؤرخين المعاصرين ومن جي. بي. لوماتسو، الذي يدلي بشهادته التي يبدو أنّه قد سمعها من فرانسسكو ميلزي مباشرة.

في مخطوطة اتلانتكس ملاحظة مقتضبة تحمل رأياً مختلفاً جداً عن تلك الحروب الإيطالية وخسائرها التي ضاعت هباءً منثوراً: لقد تبجح أهل البندقية بإنفاقهم 36 مليوناً من الدوكات الذهبية في عشرة أعوام من الحرب ضد الأمبراطورية، والكنيسة وملوك اسبانيا وفرنسا. وهذا يعني إنفاق 300.000 دوكات في الشهر.



الاستقامة الصارمة: تصميم لشعار، 1508-1509

وفي هذه المشاهد يظهر ليوناردو مرة أخرى في دور فنان البلاط الذي عاشه خلال عهد سفورزا. وفي السياق ذاته نجد بعض النقوش أو الشعارات التي رسمها في هذا الوقت. ولم يصل شعار عصر النهضة إلى أوجه بعد: والذي كان باولو جيوفو عاشق ليوناردو واحداً من أهم أنصاره، والذي عرف شكسبير كتاب شعاراته عن طريق ترجمة صمويل دانيال. وقد عرّف اندريه اليشياتو- مؤلف كتاب الشعارات (1531) الشعار بأنّه صورة "مرسومة من التأريخ أو الطبيعة" والتي "ترمز إلى شيء ما بصورة أنيقة". ويتركب الشعار الحقيقي من جسد أو [corpo]، والذي يمثل صيغته الصورية المرئية، وروح أو [anima]، والتي هي الشعار اللفظي المرافق للصورة. ولا ينبغي أن يفصح الشعار اللفظي عن "معنى" أو [sentiment] الشعار بشكل صريح: فهو للأدباء من الرجال والنساء لتأملها وتدبّرها بأنفسهم". ويكمن أثره في دلالته الشعرية على وجه الدقة، وينبثق جسد الشعار من أفكار ميتافيزيقية من خلال تعبير بسيط ومختصر. وشعار عصر النهضة مثل الهايكو الياباني عبارة عن صيغة فنية صقيلة تشرق في أفكار معقدة ذات دلالات فردية.

وقد حوت إحدى صفحات ويندسر ثلاثة شعارات مكتملة. يحمل الأول منها رسم محراث، وعليه نقشت عبارة:"الاستقامة الصارمة". وجاء اعتناق هذا الشعار تجسيداً لأحد جوانب شخصية ليوناردو- تجريبيته الصارمة، ومزاجه الاستقصائي- لكنْ تشبيهه بحركات المحراث في خط مستقيم ليس موفقاً تماماً: فشخصية ليوناردو ذات أخاديد ومتاهات مثل نقوش أحلام دافنشي العُقدِية. ويظهر في الشعار الثاني رسم بوصلة أدارتها عجلة المياه، وتعلوها نجمة، عليها عبارة الاستقامة الصارمة- وتعني العبارة الأصلية حرفياً "الصرامة المحتومة"، ولكنها ترجمت بتصرف على أنّها "الطريق المستقيم". وهنالك ملاحظة بجانب هذين الرسمين تقول: "Non a revoluzione chi a tale stella e fisso"- من أراد نجمة مثلها لا يدير لها ظهره (أي لا يخضع للتقلبات". ووجود زهرة الزنبق الصغيرة داخل النجمة يدل على أنّها ترمز الملك الفرنسيّ.

والشعار الثالث يبين مصباحاً في جوفه شمعة، وريحًا تهب حوله من جميع اتجاهات البوصلة. ليس هنالك عبارة لفظية ولكن الرسم موجود في كراسة أخرى، ويحتوي على منافيخ تنفث الرياح والشعار "tal el mal che non mi noce quale il bene che non mi giova"- " الخير الذي لا ينفعني مثل الشر الذي لا يؤذيني." والشعلة داخل المصباح لا تقوى الرياح القوية على إطفائها، وكذلك لا تصلها النسائم التي تزيدها اشتعالاً. ومرة أخرى لا يخلو هذا النوع من الحماية من صلة بالملك، النجمة الثابتة في الشعار السابق، بيد أنّ الأمر إن صح فهو يشير إلى إزدواجية طرفي الرعاية الملكية: فهي تقي الفنان من نوائب الدهر، ولكنها تعزله عن "النسائم" اللطيفة (التجربة؟ الطبيعة؟).

هنالك سلسلة أخرى من الرسومات التمهيدية الخفيفة تعود إلى الفترة ذاتها، ويظهر فيها شعارٌ يحتوي على رسم زهرة الزنبق الفلورنسية، ولفيفة داخل شكل دائرة. لقد حاول ليوناردو تنفيذ عدد من الشعارات- الموت الأول هو التعب، وأنا لا أمل من العمل" Prima morte che tanchezza", " Non mi satio di servire', وغيرها. – ضمن مناقشته لموضوع التفاني في العمل. لكن هنالك ملاحظة هامشية، كمسرحية بجانب الجمهور، تشير إلى عنصر التهكم حول هذا التفاني: " اليد التي تنهمر عليها العملات الذهبية والجواهر مثل البَرَد لا تتعب من العمل، ولكن هذه الخدمات وليدة المصلحة فقط، ولا تُقدم لذاتها". وعلى ظهر الورقة نجد بعض الرسومات النابضة بالحياة التي تستدعي إلى الأذهان صورة أحجيات اللذة والألم التي تعود إلى منتصف ثمانينيات القرن الخامس عشر. ففيها تظهر أقنعة تثبتها الأيدي أمام الوجوه، وقد أذابتها أشعة الشمس. ويقول المفتاح الأساسي:

الحقيقة: الشمس

الزيف: القناع

مرة أخرى يعالج شعاراً مختلفاً، مثل "Nulla occulta sotto il sole"، لا شيء يخفى تحت الشمس".

هل تعبّر هذه الشعارات عن خدمة ليوناردو للملك لويس، أم أنّها قد نفذت نزولاً على رغبة شخص ما يريد التعبير عن مشاعر كهذه- ربما صديقه العزيز غالياتسو سانسيرفيرينو، صهر الأسمر سابقاً، والذي حوّل ولاءه ببراعة وسخرية إلى حد ما ناحية الفرنسيين، ثم مشرفاً رئيساً على اسطبلات الملك في بلوا؟

العروض الموسيقية، ومواكب النصر، والشعارات البليغة: هذه هي بعض من أبسط الأعمال التي كان يكلف بها "رسام ومهندس البلاط الدائم"، مثلها مثل الواجبات الأخرى مثل رسم لوحات للسيدة العذراء، وتصميم القصور الصيفية، وإعادة توجيه القنوات المائية. ولدينا هنا بعض تفاصيل المكافآت المالية التي حصل عليها ليوناردو من تنفيذ هذه الأعمال. تبين قائمة مدفوعات من الخزينة الملكية أنّه تلقى ما مجموعه 390 سكودي في الفترة من يوليو 1508 وحتى أبريل 1509- وهو مبلغ كبير، لكنْ المبالغ المدفوعة مدرجة في نمط تنازلي يبعث على التشاؤم: 100، 100، 70، 50، 50، 20. وربما كانت المبالغ المالية الأكبر في أواخر صيف عام 1508 ذات صلة بعرض اوبريت أورفيو. وقد ورد حساب منفصل داخل غلاف المخطوطة "و-F" كالتالي: في اليوم [ فراغ] من شهر أكتوبر 1508 تلقيت 30 سكودي." وعن هذا المبلغ يقول إنّه أقرض منه سالاي 13 قطعة "لإكمال مهر أخته".

**كريمونا**

هنالك قائمة قصيرة تكاد تخطئها العين، بها ستة أسماء في الركن الأيمن من ذيل ورقة كبيرة عليها تصميمات هندسية ودراسات تشريحية موجودة في ويندسر. وترد في القائمة المكتوبة بأصغر أساليب ليوناردو وأرقّها خطاً في طولٍ (مثل أرجل العنكبوت) الأسماء التالية:

لورين loren

لورين loren

سالاي salai

سيكو cecho

كيرمونيسي chermonese

فاشينو fachino

وهنالك بند أسفل القائمة: "9 tessci" "تسع جماجم"- ولكنه مفصول عنها بمساحة خالية ولا يبدو أنّه جزءٌ من القائمة. وعلى أساس هذه المحتويات الهندسية والمراجع يجوز أن تعاد الورقة تأريخياً إلى حوالي عام 1509.

ويمكن التعرف إلى أربعة من الاسماء الستة بسهولة. فنحن نعرف سالاي. سيشو أو سيكو (اسم تحبب شائع لفرانسسكو) هو ميلزي. وأحد الاسمين لورين هو لورينزو الذي انضم لمرسم ليوناردو في فلورنسا في عام 1505 وبعث بخطاب إلى والدته في 1507. والاسم الأخير على القائمة ليس اسماً في الحقيقة، فالكلمة بكل بساطة تعني في الإيطالية "حمّال" (facchino)، مما يشير إلى أنّ هنالك رحلة وشيكة، وأنَّ هؤلاء الأشخاص الستة سيرافقون ليوناردو، ويقومون على خدمته فيها. ومن الجائز أن تكون هذه هي رحلة ليوناردو إلى بافيا في أواخر عام 1509 أو بدايات عام 1510، لحضور دروس التشريح التي يقيمها ماركانتونيو ديلا توري: زيارة مطوّلة، في رفقة رجال حاشيته المسافرين.

ويكتنف الغموض الاسمين الآخرين؛ فليس لدي أدنى فكرة عمن يكون لورين أو لورينزو، ولكن الشخص الذي يثير اهتمامي هو "كيرمونيزي" إذ لابد أنّه الكريموني ولكن بطريقة ليوناردو في الإملاء، ويقصد به أحد سكان مدينة كريمونا التي تقع في شمال إيطاليا، والتي اشتهرت فعلا بكونها مركزاً لصنع الآلات الموسيقية. ولقد عثرنا على التهجئة ذاتها في ملاحظة كتبت في عام 1499 في ميلانو، والتي يذكّر فيها نفسه بأن "يأخذ أعمال ليوناردو الكريموني"، يشير فيها إلى عالم الرياضيات الكريموني ليوناردو دي انطونيو ميناردي.

وتدل هذه القائمة المخربشة على وجود شخص من كريمونا ضمن حاشية ليوناردو عام 1509. ينتمي هذا الشخص إلى قائمة من ستة اسماء، ولكنه ربما يختلف عن الخمسة الآخرين في شيء واحد- أنّه كان امرأة. ولدينا هنا، على ما أعتقد، هيئة امرأة غامضة اسمها كريمونا، والتي جمعها بليوناردو شأن غير معروف.

كان ظهور الكريمونا في قصة ليوناردو متأخراً جداً. ولم يُعرف من خبرها شيءٌ قبل حلول عام 1982، عندما ظهرت نسخة جميلة جديدة من كتابات الفنان والناقد اللومباردي من مطلع القرن التاسع عشر جيوسبي بوسي، والتي حررها روبيرتو باولو كياردي. كان بوسي معجباً استثنائياً بليوناردو الذي قلد لوحة العشاء الأخير بالحجم الكامل، كما قام ببعض الرسومات التفصيلية التي أصبحت فيما بعد دليلاً على عمليات الترميم اللاحقة. وكان لديه عوازله- منهم ستيندال، الذي لفحه بقوله عنه: " نجم ضخم الجثة، من النوع الذي يعتبره الناس هنا رجلاً عظيماً"- ولكنّ هذا لم يجرده من الاحترام الكبير الذي يجده كواحد من أتباع ليوناردو بفضل الدراسة التي قام بها على لوحة العشاء الأخير (1810)، ولطبعته الأولى من مخطوطة ليشستر، التي لم تقم على العمل الأصلي، الذي كان آنذاك مخبئاً في نورفولك، بل نفذها من خلال تتبعه لنسخة كاملة منها كانت في نابولي. نسخته الخاصة موجودة الآن في المكتبة الدوقية الكبرى في ويمار، وكان شراؤها بتوصية من جوته، بعد وفاة بوسي المبكرة في 1815. وطبعة تشاردي الجديدة من كتابات بوسي تتضمن المخطوطة التي لم تكن معروفة ضمن ما كان مسودة لمقال لم يقدر له النشر، حول تجسيد العواطف في الفن. وفيه يشير بوسي كثيراً إلى ليوناردو مستشهداً بتصويره المتقن للعواطف في لوحة العشاء الأخير، ومن ثم يخلص إلى فكرة ضرورة اختبار المشاعر بنفسك حتى تتمكن من التعبير عنها في اللوحات. ويقول:

أحبّ ليوناردو ملذات الحياة وتدل على ذلك ملاحظته الخاصة عن محظية تُدعى كريمونا، وهي ملاحظة وردتني من مصدر موثوق. ولم يكن بوسعه فهم الطبيعة الإنسانية إلى ذلك الحد من العمق، حتى يقوم بتجسيدها بدون أن يلامس الضعف الإنساني بطريقة ما، ومن خلال المران الطويل.

هذه هي، قصيرة جداً. ولسوء الحظ لم يسم بوسي "المصدر الموثوق" الذي قدم إليه "الملاحظة". وليس بوسعنا معرفة مدى دقة هذه المعلومة، بيد أنّه ليس هنالك ريبة في معرفته الواسعة بليوناردو، وبما أنّ المخطوطة مفقودة فلا نستطيع التأكد من صحة حصوله عليها. ربما كان مصدره هو كارلو اموريتي، خبير المكتبات الامبروازي، والذي صنع نسخاً من أوراق ليوناردو الضائعة. أو ربما عُرض على بوسي شيئاً ما في نابولي، حيث وجد تلك النسخة من مخطوطة ليشستر، وحيث قام أيضاً بالنقل من إحدى إصدارات الكشاف الأمبروازية، وهي مجموعة من القرن السابع عشر تحتوي على خلاصات من مواد موجودة في المكتبة.

كلمة "محظية": صفة لها عدد من المعاني هنا، ولكن بوسي يعني بها هنا "بائعة هوى". وقد صُنفت المحظيات في التعداد الروماني للأعوام 1511-1518 تنازليا في سلم القيمة الاجتماعية كمحظيات شرف، ثم محظيات عاهرات، ومحظيات الشموع والمصابيح، ثم محظيات الطبقة الدنيا. وأعلاهن مقاماً محظيات "الشرف" وهن من النساء الجميلات الناجحات، اللواتي كن عشيقات للنافذين والأثرياء. أما "العاهرات" فكنّ يتسكعن في شوارع المدينة ويقطن في مواخيرها، أما محظيات الشموع والضوء فيسكنّ في العادة في منازل صانعي الشموع وبائعي المصابيح، بجوار الحوانيت التي تزداد الحركة فيها ليلاً، وتحتها جميعاً كانت الفتيات العاملات من الطبقة الدنيا بثيابهن الرثة.. ويشتمل هذا الإحصاء على اثنتين من البغايا تحملان اسم ماريا الكريمونية، بينما كان ليوناردو نفسه في روما في وقت ما خلال فترة الإحصاء، ومن الجائز جداً أن تكون إحداهما هي كريمونا نفسها. (ولابدّ أنّ التعداد قد شمل ليوناردو هو الآخر في سجلاته دون شك لكنها غير مكتملة: ما يقارب نصف الوثيقة مفقود.)

ومن البديهي أنَّ الفنانين في بعض الأحيان يستخدمون البغايا كنماذج للرسم. لقد ظهرت المومس الرومانية فيليدي ميلاندروني بشكل متكرر في لوحات كارافاجيو. هل كانت الكريمونا مثالاً في لوحة؟ ينظر المرء مجدداً إلى تلك الدراسات الأخيرة لرأس ليدا في ويندسر. إنها مختلفة جداً عن رسومات ليدا الأولى التي تعود لعام 1504- مختلفة في الأسلوب، ولكنها أيضاً مختلفة لأنّها ذات وجه ذي ملامح معينة، والتي أصبحت الآن ثابتة كوجه لليدا، وهي تشبه إلى حد بعيد وجه ليدا في جميع اللوحات الناجية. كان شعر المرأة في اللوحة مصففًا بإتقان على هيئة جدائل وهو كذلك في اللوحات، وهو أسلوب في التصفيف تُعرف به المومسات- انظر على سبيل المثال النقوش الايروسية المصاحبة لنصوص الأوضاع الستة عشر (XVI Modi) لمؤلفه اريتينو. ويرجح أنَّ رسومات ليدا تعود للعام 1508-1509، وهي الفترة التي ظهرت فيها هذه الكريمونية الغامضة في حاشية ليوناردو. إنَّ عري ليدا الأمامي الشهواني الكامل ربما كان في ذهن بوسي عندما تحدث عن استمتاع ليوناردو "بملذات" النساء حتى يتعرف على المشاعر التي يقوم بتصويرها.

تأملات في الكريمونا؟ دراسة لرأس ليدا(اليسار)، و"الجيوكندا العارية"  
 في متحف الارميتاج

وربما علمنا أيضاً عنوان المكان الذي وجدها فيه ليوناردو، لأنّه في الزاوية اليمنى أسفل إحدى ورقات التشريح الكبيرة في ويندسر نجد العبارة المبهمة التالية: " femine di messer iacomo alfeo elleda ne fabri."". والتفسير المنطقي الوحيد لكلمة "elleda" غير الموجودة في القاموس هو أنّها مركبة من كلمتين "e Leda"- ومن ثم وبتوسيع العبارة المختصة إلى جملة مفيدة نحصل على: " ليدا بين نساء السيد جياكومو الفيو في منطقة الحدادين." ربما كان الفيو هو نفسه السيد "إياكوبو الفي" الذي كانت بينه وبين بيلينشيوني صديق ليوناردو المساجلات الزجلية الهجائية- وربما كان اللقب التشريفي لفارس أو دكتور في القانون: شخصية اجتماعية ناجحة. وكانت منطقة الحدادين The Fabbri في ميلانو تقع حول بوابة المدينة الصغيرة المعروفة باسم "بوابة الحدادين Pustrala dei Fabbri". ويرى بيدريتي أنَّ النساء المشار إليهن لسن سوى بنات الفيو، ولكن الكلمة بالقدر نفسه إنْ لم يكن أكثر تشير إلى الخادمات أو العشيقات. وتعود هذه الورقة في تأريخها أيضاً إلى عام 1508-1509. وتحتوي على دراسة تشريحية كبيرة لأنثى في وضعية الوقوف، وعلى الخط الخارجي للرسم علامات تثقيب وضعت بهدف النقل، وفي الحقيقة لقد وجدت نسخة لها في ورقة أخرى بوندسر- وهي الورقة ذاتها التي ورد فيها ذكر الكريمونية.

ويبدو أنّ هذه الإشارات تضيف جزئية محيرة من سيرة بوسي عن "محظية تدعى كريمونا". لقد كانت ضمن النساء في بيت جياكومو أو جاكوبو الفي في ميلانو، كما استعان بها ليوناردو كمثال لليدا، وأصبحت فرداً في حاشيته وبهذه الصفة أُدرجت في القائمة التي كتبت في إطار التحضير للسفر إلى بافيا عام 1509. وهنالك رسمٌ تمهيديٌ أقل شهرة في ويندسر، وربما كان بيد أحد التلاميذ، تظهر فيه امرأة عارية جزئياً تحتوي بكفها نهدها الأيمن، وتلمس بالأخرى فرجها أو تغطيه. (هذه على الأقل إحدى قراءاته: ينسجم الرسم مع دراسة منفصلة لساقها اليسرى، وعليه فمن الصعب تحديد المقصود منه.) تحتوي الورقة كذلك على دراسات تشريحية تعود لحوالي 1508-1509 وربما كانت هذه لمحة أخرى من كريمونا. يشدنا هذا كله إلى تلك المجموعة الغامضة من اللوحات التي تندرج تحت العنوان العام " الجيوكندا العارية"، والتي تظهر فيها امرأة عارية الصدر في وضع يشبه جلسة الموناليزا قليلاً أو كثيراً. ولا واحدة من الأمثلة الموجودة الآن بريشة ليوناردو، بيد أنّ أفضلها والمعروفة باسم مونا فانّا (إرميتاج)، من الجائز نسبتها إلى سالاي؛ فهي متأثرة بالموناليزا إلى حد واضح- المقعد، العريشة، منظر الجبال في الخلفية- ولكن وجه المرأة والشعر الممشط أقرب إلى ليدا. وتوجد الآن نسخة في أكاديمية كارارا في بيرغامو وقد أدرجت في فهرس ميلانو عام 1664 كوجه بريشة ليوناردو "لسيدة يعتقد أنّها مومس" (mulier crediture meretrix).

وتلميح بوسي عن كريمونا يشير إلى وجود علاقة جنسية بينها وبين ليوناردو- ويشير في الحقيقة إلى أنّ ليوناردو قال الشيء ذاته في الملاحظة التي "أثبت" بها أنّه "يحب ملذات الحياة". كان ذلك متزامنا مع كتابة ليوناردو جملة غامضة إلى حد ما حول الجنس: " يود الرجل معرفة إن كانت المرأة مذعنة لمتطلبات شهوته، وبإدراكه أنّها كذلك وأنّها ترغب فيه، يقدم نفسه، ويحول رغباته إلى أفعال، وليس بوسعه أن يعرف إن لم يعترف، ويعترف بأنّه ينيك.".

"confessando fotte" – ليس هنالك حقاً أية طريقة أخرى لترجمة هذه العبارة. وهذه هي المرة الوحيدة في جميع مخطوطاته التي يستخدم فيها عبارة [fottere]". ولا ينبغي اعتبارها فحشاً، ولكن لا يمكن أيضاً أن تفهم على أنها صراحة عامية ببساطة.

لقد آثر استخدام فعل حسي ومؤكد على عدد من البدائل الأخف وقعاً التي كان يستخدمها في مواضع أخرى (usare con, fare il coito, etc.)، فحسيته المفاجئة تعبر بشدة عن فكرة الجملة برمتها، ويبدو أنّها تقول بأنّ الرغبة الجنسية تبدأ من الفضول الاستفهامي الواسع- هل ستكون أم لا تكون؟- والتي بالكاد تطرح سؤالاً، لفظياً "الاعتراف" بالرغبة، قد يؤدي إلى الفعل نفسه وبتهور. هل هذه الشذرات من التأمل تعتبر من قبيل السيرة الذاتية ولو جزئياً؟

على إحدى الأوراق التشريحية التي تعود إلى عام 1510 يوجد تعليق آخر مثير للاهتمام: " فعل الجماع وأجزاء الجسم المشاركة فيه هي من القبح إلى حد أنّه لولا جمال الوجوه وعشق المحبين، والرغبات المكبوتة فسوف تخسر الطبيعة الجنس البشري." وها هي مرة أخرى مكاشفة اللغة: بينهما الجمال والرغبة- خاصة الرغبة التي كانت مكبوتة ومقموعة (frenata)- تطغى على "فحش" الحب الجنسي بين المرأة والرجل. تضفي هذه التعليقات بعض المصداقية إلى تلك الملاحظة الشاردة التي أشار إليها بوسي.

إنّها مهمة كاتب السيرة أن يكون متهكماً أكثر منه رومانسياً، ولكني أجد أنّه ليست من صعوبة موروثة في فكرة أنّ ليوناردو في عمر يناهز السابعة والخمسين، قد ارتبط بعلاقة أو نزوة بالمومس الجميلة الشابة التي تم توظيف ملامحها الهادئة وجسدها المتثني كمثال لليدا، وربما للأصل المفقود للوحة "الجيوكندا العارية". وقد يكون هذا باباً جديداً للغاية في حياته الجنسية، أو ربما لم ينبغي التعامل مع مثليته الجنسية كمبدأ.

ارتبط ليوناردو بعدد من النساء. كانت غالبية لوحاته لنساء، ويحتفظن بقرب فعلي، وطقس من اللحظات المشتركة التي مرت أثناء تنفيذ اللوحات. كانت علاقته بجنيفرا دي بينشي أو سيسيليا غاليراني، أو ليزا دي جيوكوندو- وجميع الفتيات والنساء مجهولات الاسماء اللواتي كن نماذج للوحات السيدة العذراء موجودات فيها. دون اعتبار لعاداته أو ما كان يفضله، فيبدو أنّه ليس من المحتمل أنّ "تلميذ التجربة" الذي جعل المعرفة بكافة فروعها مجالاً له لينكر على نفسه على الأقل مرة في حياته المعرفة الجنسية بإمرأة. هذا هو في الحقيقة منطق بوسي عندما يذكر الكريمونا، بطريقة أقرب إلى ما فعله ليوناردو من ذكرها: أنّها عرفته بتلك "الملذات"، والتي بدونها سيكون فهمه للحياة ناقصاً، وأنّه قد "لمس الضعف الإنساني" بشكل مثمر، نتيجة لهذه الصاعقة الخريفية غير المتوقعة.

**المدارس الطبية**

يكتب ليوناردو في إحدى صفحات الرسوم التشريحية: " In questa vernata del mille 510 credo spedire tutta la notomia"- [ في هذا الربيع من عام 1510 أتوقع إتمام العمل في موضوع التشريح كله" وربما كتبت هذه العبارة في بافيا، حيث وعلى مدى بضعة شهور حضر ليوناردو دروس التشريح على ماركانتونيو ديلا توري، وهو معلم جديد في المجال. وقد وصف فازاري علاقتهما بأنّها كانت ذات منفعة متبادلة: " قدم كلٌّ منهما المساعدة وتلقاها من الآخر." ويشير ليوناردو إلى ديلا توري على أنّه "السيد ماركانتونيو" في ملاحظة تتعلق بكتاب الأمواه [Libro dell'aque]. وربما كان هذا الكتاب عن تشخيص البول، وقد كان استخدامه شائعاً من قبل الأطباء في ذلك الوقت.

كان ماركانتونيو في أواخر العشرينيات من العمر، من مدينة فيرونيا. والده، غيرولامو كان معلماً مشهوراً في بادوفا، حيث بدأ ماركانتونيو مسيرته المهنية. وفي عام 1509 هاجر إلى بافيا، وهناك- في أواخر العام على الأرجح- وصل ليوناردو ليدرس معه أو على يديه في الجامعة القديمة الشهيرة. كانت بافيا مدينة الذكريات الجميلة- لقد أمضى فيها بضعة أيامٍ في عام 1490 مع فرانسسكو دي جورجيو مارتيني (متوفٍ منذ 1502)، حيث قاما بأخد قياسات الكاتدرائية، والاستمتاع برؤية حصان ريجيزولي الوثاب الشهير، ومشاهدة العمال يقومون باستبدال أجزاء الجسر على طول نهر تيشينو الذي يشق المدينة.

ولنا أن نتخيل أنَّ ماركانتونيو قد منح ليوناردوا مكاناً شرفياً في غرفة عمليات التشريح. بينما يقوم مساعدوه بتشريح الجثة ويحاضر هو تلاميذه حول مختلف أجزاء الجسم. يسجّل ليوناردو المشاهدات برسوماته السريعة. وقد كان ضمن تلاميذ ديل توري الشاب باولو جيوفيو، والذي كانت تعليقاته حول أعمال ليوناردو التشريحية نابعة على الأرجح من معرفة مباشرة:

لقد كرس نفسه للعمل المتوحش والمثير للاشمئزاز في تشريح جثث المجرمين في المدارس الطبية، حتى يتنسى له رسم شتى المفاصل والعضلات بينما تنثني وتتمدد وفقاً لقوانين الطبيعة. ولقد قام بتنفيذ رسومات علمية على درجة مدهشة من الإتقان لجميع أجزاء الجسم حتى أنّه بين فيها أدق الأوردة وتجاويف العظام.

هذه التشريحات التي أجريت "في المدارس الطبية" ربما هي التي أشار إليها ليوناردو على وجه التحديد في بافيا. في عام 1508 قال ليوناردو إنّه قد قام بتشريح ما "يربو على عشرة" من الأجساد البشرية، وبعد تسع سنوات في حوار له مع الكاردينال لويجي الآراجوني، يرفع ليوناردو الرقم إلى ثلاثين. وبهذا الإحصاء- الخاص به- فإنّه قد نفَّذ حوالي عشرين عملية تشريح في الفترة من عام 1508 إلى 1517: وربما جرت بعض من هذه العمليات في "مدارس" في بافيا، وبعضها في روما، حيث كان يتحدث عن عمله "في المستشفى".

وقد تعرض الكثير من أعمال ديلا توري المكتوبة للتلف، ولكن القطعة الوحيدة التي نجت هي هجوم حماسي بطريقة "المختزلون"- أي بكلمات أخرى أولئك الذين يجمعون المعارف السابقة ببساطة في صيغة يسهل فهمها. وقد كان الكاتب موندينوس دي لويزي مصدر قلقه ورعبه، والذي نشرت أعماله في التشريح في بافيا عام 1478، والذي اقتبس منه ليوناردو شخصياً في بضع مناسبات. لقد حث ديل توري على العودة إلى النصوص الأصلية لغالين والتي قام موندينوس بالكاد بإعادة صياغتها. وربما كان لهذا صلة بخطب ليوناردو شديدة اللهجة ضد هؤلاء "المختزلين" أنفسهم. وعلى ورقة من الملاحظات المكتوبة بعناية حول عمل القلب نقرأ هذا التعليق الهامشي:" أدِ محاضرة تقريع ضد الباحثين ممن يناهضون الدراسات التشريحية، والمختزلين منهم." وعلى ظهر الورقة تعليق آخر" أولئك الذين يختزلون أعمالاً كهذه يجب ألا يدعون "مختزلين" بل "ماحين" ["obliatori" وتعني حرفياً أولئك الذين يمحون/أو يجلبون النسيان]. والمحاضرة المتوعدة على الأرجح ليست سوى الخطبة المسهبة العنيفة المكتوبة على ورقة تشريحية أخرى:

مختزلو الأعمال يسيئون إلى الحب والمعرفة معاً، فهم يرون أنّ حبّ شيء ما هو وليد المعرفة به. وأنّه لمن الصحيح أنَّ العجلة أم البلادة، يمتدح الإيجاز، كما لو أننا لا نملك عمراً بكامله نسعى للإحاطة علماً بموضوع واحد، مثل جسم الإنسان."

تشتمل الصفحة على اثنتين من الرسومات التي يظهر فيها قلبٌ مشرّحاً ومفتوحاً مثل حبة فاكهة مقطعة إلى شرائح.

والمختزلون ضيقو الآفاق يشكلون إهانة لليوناردو بينما يجمع ويحتسب مخزونه المضني من الملاحظات والرسومات، والتي أصبح الهدف منها واضحاً الآن: لإخراج مؤلف متميز جداً في مجال التشريح، ويصلح للنشر، ويقدم للمرة الأولى وصفاً مرئياً مفصّلاً لوظائف الجسم البشري. كان هذا هو ابتكار ليوناردو الرائع- ليس فقط لوصف التشريح بأدوات اللغة القاصرة، كما في كتابات العصور الوسطى في المجال، ولكن أيضاً لعرضه في تفاصيل مرئية واضحة، بعيدة عن التجريد، والرمزية والفوضى الذهنية التي تميل إليها اللغة دائماً- كما كان دائماً يشعر.

أيها الكاتب! ماهي الكلمات التي تستطيع العثور عليها لتصف تركيب [القلب مثلا] بالكامل كما فعلتُ في هذا الرسم؟ ونسبة للنقص في المعرفة الحقيقية فإنّك تصفه بشكل مثير للحيرة، وتنقل جزءاً قليلاً من العلم بالشكل الحقيقي للأشياء. ...نصيحتي إليك ألا تتعب نفسك مع الكلمات ما لم تكن تخاطب العُميْ.

لقد قام بتطوير أسلوب يتركب من عرض متعدد، يتدرج من المنظر الكامل إلى الشفافية، ومن بين الأقسام إلى الفروقات الطفيفة الدقيقة للشكل المعنيّ:

المعرفة الحقة بشكل أي جسم كان تنتج من رؤيته من نواحٍ شتّى. وعليه وحتى نبين الشكل الحقيقي لأي من أطراف الإنسان...سوف أتبع القاعدة المذكورة آنفاً: أصنع أربع رسومات للجوانب الأربعة من كل طرف. أما مع العظام فأصنع خمسة، وأقطعها إلى نصفين مع إظهار تجويف كلٍ منها، المملوء بالنخاع، والنصف الثاني اسفنجياً أو خالياً أو صلباً.

تعددية وجهات النظر- في بض الأحيان تصل إلى ثماني زوايا نظر مختلفة- تنشيء سلسلة يجوز وصفها بالسينمائية.

وفي عمل التشريح "الوحشي والمقزز"، بما فيه من نشر للعظام وتفتيش بين الأحشاء واندفاع الشحوم المتكدسة عند شق الجلد، نجد ليوناردو بعيداً كل البعد عن صورة الفنان النزِق، المضمخ بشذى ماء الورد، الذي كان عليه في أول عهده. الرسومات التشريحية هي ثمرة جهد ليوناردو في تجريبيته الأكثر قتامة. وفي ذلك يكتب إدوارد لوسي-سميث: " إنّه يضع مهاراته في خدمة الحقيقة أكثر منها في مثال ما للجمال... الرسومات التشريحية المعنية هنا ليست بالجميلة على الإطلاق، ولكنها تجسد الأسلوب الذي يقضي بالتضحية بالجمال الحسي بالضرورة في سبيل ذلك النوع من الحقيقة الذي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المسلخ."

ولكل هذا لم ينكر ليوناردو على الإطلاق افتتانه بالتناظرات بين البنيات التشريحية والأشكال الهندسية (كما تُرى في رسومه التي تسعى إلى الربط بين الصمام ثلاثي الشرفات للقلب والكون نصف الدائري) بين الإنسان وأجزاء النبات (كما في الرسم الذي يضع فيه نبتات الفاصوليا المشتولة بجانب دراسة للقصبة الهوائية في الإنسان.)

وصل العمل المشترك العظيم بين ليوناردو وماركانتونيو ديلا توري إلى نهايته فجأة بموت ماركانتونيو في عام 1511، في التاسعة والعشرين من العمر. وكان قد مات في شواطيء بحيرة غاردا، ضحية للطاعون الذي اجتاح إقليم فيرونا- مسقط رأسه- في تلك السنة. وقد أصيب بالعدوى على الأرجح بينما كان يقوم بخدمة المرضى.

**مع ميلزي**

كان رحيل ماركانتونيو ديلا تور في 1511 خسارة فكرية وربما شخصية، ولم تكن الوحيدة أيضاً. فقد توفي تشارلز الامبوازي في العاشر من شهر مارس من العام ذاته، ولم يتعد الأربعين من عمره بعد، ومضى معه شيء من احساس ليوناردو بالأمان. كان تشارلز راعياً شخصياً، وعلى الرغم من أنّ خلفيته في الحكم غاستون دي فوا قرّب إليه ليوناردو أيضاً إلا أنّه لم يكن راعياً بالمعنى الحرفي. فلم ينقطع راتب ليوناردو المدفوع من خزائن الملك: فقد تلقى في 1511 مبلغ 400 ليرة، مثل السنة السابقة، ولكنه لم يعد ينعم بالعطايا التي كان يجزلها عليه الامبوازي.

وكان يقبض أيضاً رسوم القناة، "12 أوقية من الماء) منحة من الملك في 1507. أما ما تمخض عنه مرسمه من لوحات فهذا ما لا نعلمه: ربما بعض النسخ المتشابهة أو المختلفة من ليدا والقديسة حنّا: ربما بعض صور السيدة العذراء الوقورة لرجال البلاط الفرنسي. وما زال صرح تريفلزيو بارزاً في دفاتر الرسم الخاصة به، ولكن ليس هنالك من دليل على أي عقد أو مبالغ مدفوعة. وهنالك ساكن جديد في منزله في حقل العنب، ولكن سالاي من تولى أمر ذلك، وهو من لا يعرف ماله سبيلاً للخروج من يده. وهذه مبالغ صغيرة هنا وهناك: فقد انقضى عهد من الترف.

امضى ليوناردو بعضاً من هذه السنة خارج الدينة، مرة أخرى بين الأنهار الجبال حيث تجد روحه الظامئة إلى الطبيعة ما يرويها. وما قاله باختصار على ما فيه من دقة افتقر للوضوح، وشابته نبرة عسكرية. إنّه وقت التوتر العسكري المتجدد. فقد تحالف البابا يوليوس الثاني المتعطش للقتال مع الفرنسيين في معركة إخضاع البندقية، وقد تحول عنهم الآن: إذ أصبح من الواجب طرد الأجنبي خارج أرض إيطاليا. وقام بتشكيل حلفه المقدس Lega Santa في روما: إتحاد مدعوم للولايات الإيطالية، حليف لاسبانيا وإمبراطورية هاسبورغ. وفي إنسبروك، في بلاط ماكسيمليان، كان جيلاً جديداً من عائلة سفورزا ينتظر في الأجنحة.

أثناء هذه الفترة كرس ليوناردو نفسه لسلسلة من الدراسات النهرية والموجودة الآن في مخطوطة باريس ج ومخطوطة اتلانتكس. فإن كانت دافعيته مستمدة – منذ أول عهدها- من المتطلبات العسكرية (رسم خرائط الإمدادات، التعزيزات، إلخ)، فسرعان ما تحولت إلى دراسة واسعة المدى لمجاري المياه في إقليم اللومباردي، وأحواض نهر الآدا والمارتيزانا على وجه الخصوص. لم يكن قد صنع شيئاً في روعة خرائط إقليم التوسكان التي رسمها بزاوية عين الطائر لصالح سيزاري بورجيا، ولكن جمع البيانات الاستراتيجية العسكرية مرة أخرى شكّل عامل تحفيز للإنجازات الأخرى. ويعتبر هذا أحد أنماط ليوناردو: التوسع الخطير لوجهة النظر من المعين إلى متجدد المناظر، الحركة الذهنية اشبه بالغليان.

ويُستشف من هذه الملاحظات والرسوم أنّ ليوناردو كان في المنطقة المعروفة بلا بريانزا، إلى جهة الشمال الشرقي من ميلانو في عام 1511 . ويكتب ملاحظاته حول أخشاب الأقليم الرائعة ( لم أغير اسمه الذي يتسم بدلالته على الخشب أو نبرة الصوت): " في سانتا ماريا (أو[Hoe]) في واد رانفانيان [Rovagnate] في جبال بريجانتيا [Brianza] هنالك صوارٍ من خشب الصنوبر طول بعضها 9 أذرع والبعض الآخر 14 ذراعاً، ويمكنك شراء مائة واحدة من ذات الأذرع التسعة مقابل 5 ليرات." وتقع منطقة روفنياتي في الجزء الجنوبي من إقليم بريانزا، على الطريق الطريق المعروف بطريق الحديد Carraia del Ferro. وتعود رسومات الجبال ذات القمم المغطاة بالثلوج بالطبشور الأحمر، والأوراق المعدّة الحمراء، ببعض الإضاءة باللون الأبيض إلى هذه الفترة. وقد اعتمد في البعض منها على مناظر من طريق الحديد، فوق إحداها بعض الملاحظات النابضة بالحياة:

لون الحصباء هنا أكثر بياضاً من الماء إلا الزبد، وحصى الماء حيث يميل إلى الزرقة في الهواء وفي الظل يميل إلى الخضرة، وفي بعض الأحيان الزرقة الداكنة. العشب القصير الممتد في المروج المحصبة متعدد الألوان وفقاً لكثافة أو رقة التضاريس، فهو يبدو أحياناً بنياً، وفي أحيانٍ أخرى أصفر، وفي غيرها يميل إلى الخضرة أو الخضرة المصفرة.

وتظهر هذه الألوان الجبلية الفاترة في رسوماته الطبيعية اللاحقة- العذراء والطفل مع القديسة حنّا في اللوفر والقديس يوحنا الباخوسي. ويرى في سفح مرتفعات مونفيزو الرخام "نقياً، وصلباً مثل الرخام السماقي".

بحلول نهاية عام 1511 كان الجنود السويسريون المنخرطين في خدمة الرابطة المقدسة يتوعدون بالزحف شمالاً إلى ميلانو. وفي 16 ديسمبر ضربوا ديسيو، على أقل من عشرة أميال من أسوار المدينة. وقد شوهد الحريق وسجله ليوناردو في رسم درامي مرة أخرى على ورقة معدة بحمرة الطوب. لقد كانت ملاحظته باهتة جداً، وقد كانت كذلك في القرن السادس عشر عندما شعر ميلزي بضرورة نسخها: " في اليوم السادس عشر من ديسمبر، الساعة الخامسة عشرة [10:30 صباحاً] أضرمت النيران. وفي الثامن عشر من ديسمبر عام 1511 في الساعة الخامسة عشر كان الحريق الثاني هذا الذي أشعله السويسريون على مقربة من ميلانو في المكان المسمى ديسي [ديسيو]".

وفي بدايات ربيع عام 1912 حدثت المواجهة الحاسمة بين الفرنسيين والرابطة المقدسة في رافينا. وفي المعركة التي قامت في عيد الفصح، 11 أبريل، حيث قتل غاستون دي فوا حاكم ميلانو. ادعى الفرنسيون الفرنسيون الانتصار، ولكن باتت هيمنتهم على اللومباردي في كف عفريت، وبحلول نهاية العام عادت ميلانو إلى حضن آل سفورزا مرة أخرى. كانت استعادتها الظافرة في 29 ديسمبر من عام 1512 على رأس ماسيميليانو سفورزا، الابن الشرعي للودوفيكو، وأخيه غير الشقيق سيزاري، ابن سيسيليا غاليراني. وكان الأسمر قد توفي قبل أربعة سنوات في سجنه في مدينة لوشي، ولكن صفاته القوية الكثيرة واضحة في سبطيه الشابين هذين.

لم يكن من السهل رؤية ليوناردو في خضم هذه الثورات: لقد هرب، كما هو الحال دائما. لم تنج ولا ملاحظة واحدة أو سجل من عام 1512. فمفكرة ليوناردو خالية تماماً منذ الحريق الثاني لديسيو في 18 ديسمبر وحتى دراسة قلب الثور المقطعية المؤرخة في 9 يناير من عام 1513. لأنّه كان – في معظم هذه الفترة- مختبئاً في قصر ميلزي، منزل ريفي يملكه غيرولامو ميلزي والد فرانسسكو: قصر مربع جميل (على الرغم من أنّه لا يشتمل ألا على المرافق الأساسية)، وهو يجثم على ظهر ربوة يحيط ببعض جوانبها نهر آدا بالقرب من قرية فابريو دادا، أو كما يكتبها ليوناردو "Vavrio" – وهي أنسب عند استخدام اللغة العامّية. يجد الضيف الرسام هنا ملاذاً آمناً من الاضرابات والمنافسات والتكليفات المزعجة التي تقضّ مضجعه في المدينة.

يبعد القصر حوالي 20 ميلاً من مدينة ميلانو، وعليه فليس من داعٍ لافتراض أنّه كان في عزلة تامة، ولكن ليس من سجلات تشير إلى وجوده في المدينة قبل شهر مارس من عام 1513، ويبدو أنّ هذه الفترة كانت بالفعل استجمام في الريف.

ويشرع مع فرانسسكو أو شيكو ميلزي، والذي كان في العشرين من عمره تقريباً، في برنامج كتابة ورسم. فهنالك سلسلة من الأوراق التشريحية، بعضها عبارة عن تجسيد لملاحظات ورسومات نُفذت بسرعة أثناء المحاضرات و عمليات التشريح في بافيا، و بعضها كان ثمرة عمليات لتشريح حيوانات تمت في القصر. بنية وعمل القلب موضوع ثابت. وهنالك دراسات مائية على نهر آدا. وتقول إحدى الملاحظات: "تدفق وارتداد الماء كما يحدث في طاحونة فابريو." وما زال بالإمكان التعرف على رسم جميل لقارب صغير، بها امتداد معين للنهر بين فابريو وكانونيكا، بيد أنّ المركب نفسه قد تم استبداله بقنطرة. وقد عولجت تيارات المياه العنيفة بكثير من الاهتمام، ولكن قوة الرسم تكمن في التفاصيل التي اشتمل عليها: منصة الهبوط، قناطر الحجارة الصغيرة، والثيران الواقفة على متن العبّارة التي تشبه الطوف، وواحد منها له خوار على الشاطيء.



زورق على نهر ادا، 1512

بينما كان ليوناردو في قصر ميلزي اقترح ليوناردو العديد من التحسينات على المنزل. وقد أظهرت خارطة أرضية كروكية أجزاء من داخل وخارج القصر، وملاحظات تشير إلى "ممر الحديقة"، وهنالك رسومات أولية للحديقة المسورة التي تشرف على النهر. وهنالك ورقة يلهو فيها بتصميم لقباب على الأبراج التي في الزوايا وجدار ذي ركائز مقنطرة في مقدمة النهر. الرسومات التشريحية المؤرخة في 9 يناير 1513 كانت معها-أيضاً- خارطة كروكية للقصر، وملاحظة تقول "chamera della torre da vaveri" (إحدى الغرف في البرج في 9 يناير.ربما كانت هذه الغرفة هي مرسمه. على الجانب الأيسر من الصفحة نجد رسماً تمهيدياً لقلعة على منحنى النهر، وحولها عدة مواقع لإطلاق النار. وتبين أنّ هذا الرسم الصغير هو قطعة أخرى من تقرير، مثل حرائق ديسيو. تظهر فيه قلعة تريزو على بعد أميال قليلة من فابريو، والتي تعرضت لنيران البندقية في يوم 5 يناير من عام 1513، قبل أربعة أيام فقط من التأريخ المكتوب في أعلى الصفحة. وهكذا تحف الحرب بملاذ ليوناردو الريفي، وهاهو يدون ذلك في صيغة اختزال بصري رائعة في زاوية الصفحة.

**بورتريه للفنان في عمر الستين**

خلال فترة العزلة على ضفاف نهر الادا هذه، وفي يوم 15 شهر أبريل 1512 بلغ ليوناردو الستين من عمره. هناك رسم شهير في ويندسر يعود إلى هذا الوقت تقريباً، إذ أنّ على ظهر الورقة رسومات معمارية تتعلق بقصر ميلزي. ويظهر فيها وجه شيخ ذي لحية، عليه سيماء الإرهاق والتأمل معاً، يجلس على صخرة واضعاً ساقه على الأخرى، وترتاح كفاه على عصا طويلة. وثمة دوامات مياه بالقرب منه، ربما ظننت لأول وهلة أنّ الشيخ يحدق فيها.

ليس هذا سوى محض وهم، وذلك لأنّ ثمة طية بادية في الصفحة، ومن الواضح أنَّ رسم وجه الشيخ ودراسة المياه، عملان متمايزان، وربما رُسما في وقتين مختلفين. ولكن هذا لا ينفي أنّهما- صدفة أو عمداً- يصبحان رسماً واحداً عندما يتم فرد الورقة على طولها- إنّها تحفة تعلن عن الحزن والغواية؛ ربما لغز أو أحجية حلها هو "كبر السن".

ماهي القصة المعقولة لتجانب الشيخ ودوامات المياه؟ هل يحدق في المياه في الأسفل، أم ينظر إلى عين عقله؟ النص المكتوب أسفل دراسات المياه يفسر المقارنة النظرية بين تيارات المياه والشعر المجدول- "لاحظ الحركة المتموجة [moto del vello] للمياه، وكيف تشبه تموج الشعر"- إذن فالقصة- إن كانت هنالك قصة- ربما تتضمن تذكر العجوز بشيء من الحزن حبيبة ذهبت. يبدو الشعر مثل الجدائل الرائعة في رسوم ليدا، وما يتسرب من سحر الكريمونية إلى داخل الإطار، ولكن يفكر المرء أيضاً بشعر الغلام سالاي بالتفافاته على هيئة حلقات والتي "أحبّها" ليوناردو.



دراستان لرجل مسن ومياه، ربما رُسمت في فابريو

هذه هي حيل التفاسير- ولكنها لا تفتقر إلى المعقولية بالكامل، فربما كان التقابل بين الصورتين يشير إلى صفات يتسم بها الرجل العجوز بالفعل: مزاج الحنين، والذكرى التي تعاوده. لقد تمتع ليوناردو بقوة الخيال في بناء المعنى من العشوائية- لقد كتب عن رؤية البقع على سطح أحد الجدران كما لو أنّها مناظر طبيعية جميلة- عليه فإنّ الصورة "الموجودة" على الورقة المطوية يسهل ملاحظتها إن لم يكن يقصد ذلك.

ويقال أحياناً إنّ رسم الرجل العجوز هو رسم شخصي ذاتي، ولكن هذا تضليل؛ فهو أكبر من أن يكون تصويراً دقيقاً لليوناردو في عامه الستين أو الحادي والستين: إنّه أقرب إلى صورة رمزية لرسم تورين الشخصي، والذي ربما يعود تأريخه إلى أواخر سني عمر الفنان، بيد أنّه خالٍ من الفخامة المؤلمة التي تسري في مزاج ذلك الرسم. إنّه كما يقول كينيث كلارك، " كاريكاتير شخصي" أكثر منه رسم شخصي: تصوير ملؤه الأسى له وهو يتداعى، حزيناً، محبطاً، ومهمشاً.

كان لليوناردو دائماً صورة لا تخلو من سخرية لنفسه كرجل عجوز- تلك الشخصية الكوميدية على طراز "كسارة البندق"، في مقابلة لعوبة مع عنفوان الشباب في الناحية المقابلة وهو الآن وفجأة في الستين، ويعرف هذا الشعور.

هنالك ثلاث صور ذاتية يجوز القول بأنّها تحمل صورة حقيقية لليوناردو في حوالي الستين من عمره، وجميعها من عمل تلاميذه. اثنتان منها في مجموعة ويندسر، والثالثة كانت نسخة من لوحة، وهي تحمل لنا هنا للمرة الأولى شبهاً أصيلاً لليوناردو.



رسم تمهيدي ذاتي لليوناردو من عام 1510

والرسم الذاتي الجميل والشهير بالطبشور الأحمر (لوحة 15)، منقوش تحته بحروف كبيرة وخط معاصر أنيق "Leonardo Vinci"، وهو يعتبر " أكثر ما نجا من رسومات الفنان الكبير الذاتية دقةً و موضوعية"، وهي رسم جانبي نموذجي أصبح صورة قياسية لليوناردو في أواسط القرن السادس عشر (بأسلوب الحفر على الخشب الذي استخدمه فازاري وجيوفيو على سبيل المثال). ولا غبار على نسبته إلى فرانسسكو ميلزي. إنّه رسم متقن جداً، وهو بالتأكيد أحدث من رسم ميلزي السابق الذي يعود إلى واسط عام 1510. الشعر المتموج الطويل ينسدل مشيراً إلى النحافة، ويبدو أنّه قد ابيضَّ الآن أو تحول إلى اللون الفضي- ليس بوسعنا التحديد فالطبشور أحمر، ولكنه يعطي ذلك الانطباع؛ بيد أنّه ما زال غزيراً وقوياً، والعين مستقرة، وشيء يسير من الأنوثة يظلل شفتيه، الشارب ممشط بعناية. إنّه رسم لرجل كان جميلا في صباه (كما تؤكد الروايات السابقة عن ليوناردو) وما زال وسيماً إلى حدٍ يثير الدهشة. وهو لم يصل بعد إلى صورة الشيخ في بورتريه تورين، في الحقيقة ما زال وجهه خاليًا من التجاعيد بوضوح. وإني لأقول إنّه رسم شخصي لليوناردو في حوالي الستين من العمر، رسمه ميلزي في فابريو دادا عام 1512 أو 1513. وكما هو معتاد في مجموعة ويندسر فإنّ الورقة قد قصّت من الزوايا بسبب زيادتها، وعلى ظهرها ما يشير إلى أنّها كانت ملصقة على مسند. يحتمل جداً أنّها هي الرسم الذي رآه فازاري عندما زار ميلزي في فابريو عام 1566، فكتب "يقدّر فرانسسكو تلك الأوراق باعتبارها من آثار ليوناردو ويحفظها إلى جانب الصورة الشخصية لذلك الفنان صاحب تلك الذكرى السعيدة."

وهنالك رسم تمهيدي صغير بالقلم والحبر أقل شهرة وأكثر مراوغة تظهر فيه سيقان "أحصنة".

هذا هي صورة لليوناردو بشكل مؤكد على الأغلب بريشة أحد تلاميذه (تم التظليل باليد اليمنى، لذلك فهو ليس بيد ليوناردو). ويبدو فيه ثلاثة أرباع الوجه بميلان نحو اليسار، ولكن الملامح تشبه إلى حدٍ كبير الوجه المرسوم بالطبشور الأحمر. وربما كانت لدراسات سيقان "الأحصنة" صلة بمشروع ليوناردو لصرح تريفولزيو في الفترة من 1508-1511، لقد كان رسم الصورة في الاتجاه الثاني إلى الجانب الأعلى من دراسات الحصان، بيد أنّه لا يمكن الجزم بأيهما كان قبل الآخر. يبدو ليوناردو أصغر ببضع سنوات عنه في صورة ميلزي، عليه فإنَّ تأريخ ذلك حوالي 1510 قد يكون معقولاً. ويظهر في الرسم وهو يرتدي قبعة من نوع ما، وهو شيء مثير للاهتمام، ويدل عليها الخط المتموج عبر جبينه، والظل الملقي وراء خده الأيمن. معظم صور ليوناردو الشخصية في القرن السادس عشر، بيد أنّها بلا شك قائمة على صورة ميلزي له، تظهره وهو يرتدي قبعة. في الرسم المحفور على الخشب في حيوات فازاري كان يرتدي بيريتا بغطاء للأذنين، والتي ربما كانت نوعاً من أدوات الرأس المشار إليها في الرسم التمهيدي بويندسر. ربما اشتقت هذه التفصيلة في "صورة" ليوناردو من رسومات الوجه التي كان هذا الرسم التمهيدي من آثارها الناجية.

وإنّي لأشك بكل تأكيد في وجود رسم يظهر سمات رسم ويندسر بالعكس- مثلا ثلاثة أرباع الوجه إلى اليمين. ويمكن إعادة رسمه ببساطة عن طريق تعقب خطوط رسم ويندسر من الجانب الآخر للورقة (لوحة 25)، وهذا الأسلوب موجود بكثرة في رسومات ليوناردو نفسه. وهذه النسخة العكسية من رسم ويندسر التمهيدي ليست مفقودة تماماً- فسماتها محفوظة بدقة في شخصية القديس جيروم ذي اللحية التي رسمها تلميذ ليوناردو الميلانيّ جيوفاني بيترو ريزولي، أو جيامبيترينو(لوحة26).

وبمعزل عن الاتجاهات المعاكسة للوجه بثلاثة أرباع الحجم، فإنّ جيروم يشبه رسم ويندسر التمهيدي في كل شيء آخر- خط الأنف، العينين المزاجيتين، اللحية، وحتى خط القبعة (يعتمر القديس جيروم قبعة الكرادلة بحسب العرف) والقلنسوة.

واللوحة هي صورة المذبح التي تظهر فيها العذراء والطفل مع القديس جيروم والقديس يوحنا المعمدان. وقد رسمها جيامبيترينوم في عام 1515، وقد كُلف بها بأمر جيرومي لكنيسة في اسبيداليتو لوديجيانو، بالقرب من مدينة لودي اللومباردية، وهي ما زالت معلقة في الكنيسة. ومن الواضح تأثرها بليوناردو، مثلها مثل جميع أعمال جيامبيترينو. المسيح الطفل يلعب مع حمل؛ مقتبسة من العذراء والطفل والقديسة حنّة الموجودة في اللوفر، ووجه السيدة العذراء قد حوكي بشكل كبير في لوحة عذراء الصخور بلندن، وهذان كلاهما من العهد الميلاني الثاني لليوناردو، عندما التحق جيامبيترينو بمرسمه. وكما رأينا فإنّ نسخة جيامبيترينو الخاصة من ليدا الجاثية رُسمت فوق جزء من مجموعة القديسة حنّة، ويمكن رؤيته الآن بالأشعة السينية فقط. ويجوز تأريخ رسم ويندسر التمهيدي إلى حوالي عام 1510، وهو بشكل عام مقارب للزمن الذي رسمت فيه لوحة القديسة حنّة ونسخ ليدا باللوفر- بالتزامن مع مشاركة جيامبيترينو في الورشة. والرسم التمهيدي في حد ذاته ليس ذا أهمية ولكنه خربشة في شيء من التفصيل لا غير. وهو مهم لأنّه يعتبر صورة شخصية حقيقية لليوناردو، ولأنّها عُكست في صورة القديس جيروم في الاوبسيداليتو لوديجيانو، والتي بالتالي أصبحت رسماً منكسراً له.

الرابط المحتمل بينهم هو رسم ليوناردو المفقود بيد جيامبيترينو. لقد كان أساساً لرسم ويندسر التمهيدي، والذي توجد منه نسخة معكوسة صغيرة، وقد استخدمها جيامبيترينو كنموذج أو كارتون لملامح القديس جيروم في زينة مذبح لوديجيانو- تحية لمعلمه العجوز، الذي كان وقتها في روما، ولكنه يرى في اللوحة كما لو أنّه سيُرى في ميلانو، يقترب من الستين: اللحية المشوبة بلمعة الفضة، والوجه المحفور، وقوة العينين، والولع بالقبعات.

**في البلفيدير**

في الأول من ديسمبر عام 1513 كتب جوليانو لينو أحد معماريّ البابا؛ قائمةً بعدد من مشاريع البناء لتنفيذها في مناطق الفاتيكان، ومن بينها "أعمال تجرى في حجرات المعلم ليوناردو دا فينشي بالبيلفيدير".[[760]](#endnote-722) بُني قصر البيلفيدير قبل ثلاثين عاماً على يد البابا إنوسنت الثامن، وقد كان في الأساس قصراً صيفياً للبابا، يمتاز بالبرودة والارتفاع وتحيط به الحدائق الغنّاء. ونستشف من قائمة "الأشياء المزمع إقامتها" أنَّ ليوناردو لم يكن مقيماً هناك – بعد- في الأول من ديسمبر. ولم يكن العمل المطلوب كبيراً، وربما نتخيله قد بنى ما سيصبح- بشكل أساسي- آخر بيوته الإيطالية. تعطينا القائمة لمحة عن مخطط حجرات منزل ليوناردو في روما. وقد كان من ضمن المستلزمات ما يلي:-

* فواصل من خشب الصنوبر، تُخصص واحدة منها للمطبخ.
* إطار سقفٍ لإقامة شرفة.
* توسعة إحدى النوافذ.
* بلاط للرصف.
* أربع طاولات للسفرة- على حوامل- من خشب الحور.
* ثمانية مقاعد وثلاث كنبات.
* صندوق.
* طاولة تُطحن عليها الألوان.

ويشير ترتيب السفرة إلى العدد الكبير للقاطنين في المنزل، وفي الحقيقة سنجد أنّ شاغلي هذه المقاعد ليسوا سوى بعض المساعدين الجدد والمثيرين للريبة.

قام ليوناردو ببضع زيارات قصيرة إلى روما، ولكنه لم يُقمْ هناك من قبل. كانت الكثافة السكانية للمدينة تبلغ حوالي 50 ألفاً، أي أقل كثيراً من مدينة ميلانو. وهي مشهورة بتحفها وأشيائها الحديثة: ولقد كان صديق ليوناردو القديم برامانتي من أكبر معماريّ المدينة، والذي دمرت مشاريعه أحياء كاملة- الشيء الذي بسببه لُقِّب "المعلم المدمِّر". ولقد كان أيضاً متهماً بالتسبب في الفساد وانتشار الرشى في البلاط البابوي- "مصرف الجور" كما كان يدعوه لورينزو دي ميديتشي في خطابه الشهير إلى ابنه البابا المستقبلي. لقد كان بلاط ليو العاشر خالياً من التصرفات المتطرفة الكاليغولية التي وصمت بها بابوية بورجيا، ولكن ظل الفسوق يغلب على الحياة الفاتيكانية. كانت هنالك حوالي 7000 مومس في المدينة، الكثير منهن في مواخير مرخصة من السلطات البابوية، وقد انتشر مرض الزهريّ بشكل وبائي، ولم يكن من البجاحة وصف بينيفينتو سيليني له بأنّه " نوع من الأمراض شائع جداً بين القسس".[[761]](#endnote-723) وثمة شيء من جوّ الفساد هذا تسرّب إلى رسم غريب عُرف بتجسّد الملاك، سنعرف المزيد عنه لاحقاً.

ولكن وسط كل هذا كان البيلفيدير عالماً صغيراً منفصلاً، وكان لليوناردو هناك طقسٌ من العزلة. كان القصر حديث البناء، لكن الحدائق التي بُني وسطها كانت واسعة، قديمة وأشبه بالبرية. لقد رسم البرتي الخرائط لحديقة جديدة مصنّفة، وبها أروقة ذات عمد ومدرجات منحوتة معلّقة، ومغارات فيها نوافير، و"تماثيل مضحكة" ("مضحكة" لغرابتها أو شذوذها عن المألوف، مثل ما يليق بالمغارات: ومن ثم فهي "غرائب").[[762]](#endnote-724) ولكن مخططات البرتي لم تُنفذ، وظلت الحدائق رقعة تعجّ بالغابات، وحقول التفاح، وبرك الأسماك، والنوافير والتماثيل، والعرائش المخبأة تنحدر ناحية الوادي إلى عتبات قصر البلفيدير. وربما هنا أكثر من المدينة أو البلاط، نلمح الشخص الهزيل الملتحي الذي يتواصل مع "الطبيعة، عشيقة كل معلم"- أو إن لم يكن معها فعلى الأقل مع أحد البستانيين كما يبدو في إحدى حكايات فازاري:

عندما وجد بستانيّ البلفدير عظاءة غريبة المظهر جداً، ثبت ليوناردو أجنحة إلى ظهرها بخليط زئبقي، وقد صُنعت الأجنحة من قشور أخذت من عظاءات أخر، فأصبحت تهتز عند مشيها. لقد أعطى المخلوق عينين، وقرنين، ولحية، ثم قام بترويضه، واحتفظ به في صندوق ليريه أصدقاءه ويجعل الدم يتجمد في عروقهم خوفاً ورعباً.[[763]](#endnote-725)

وبغضِّ النظر عن مدى أصالة القصة فإنّها تنقل لنا صورة لما لحق بليوناردو من غرابة وشعوذة فترة إقامته في مدينة روما. وقد ورد لدى ميغول دا سيلفا ذكر مخلوق مشابه في عام 1520، بأنّه كان في حيازة زوراسترو- "ثعبان بحر بأربع أرجل، الشيء الذي نعتبره معجزة، ويعتقد زورواسترو أنّ ثمة عنقاء قد جلبته جواً من ليبيا."

وهنالك ملاحظة من البلفيدير في أمسية صيفية في عام 1514 تقول:" اكتمل في السابع من يوليو في الساعة 23 في البلفيدير، في مرسم أُعدّ لأجلي من قبل الرائع[لورينزو]،"[[764]](#endnote-726) أما ما أنهاه فهو ليس سوى بعض المعادلات الهندسية، شغفه الدائم. وعلى ورقة أخرى يكتب ليوناردو، " لقد بدأت الآن كتابًا حول الألعاب الهندسية [De ludo geometrico]، أبين فيه طرقًا أخرى لما لا نهاية." متواليات طويلة وسواسية المظهر من "الأهلّة" الهندسية- أشكال متغيرة تصاغ بواسطة قوسين من المساحة المحصورة داخل دائرة ويبدو أنّها تدخل ضمن ألعاب اللانهاية هذه.[[765]](#endnote-727)

ولا نعرف شيئاً عن هذه الحياة الاجتماعية- إن كانت هنالك واحدة. كان في مدينة روما آنذاك عدد من الرجال الذين عرفهم- برامانتي ومايكل آندلو، ورافائيل الذي وصلته تعويذته في فلورنسا عام 1505 بليوناردو، وكاتب البلاد كاستيليون، وحتى تلميذه القديم اتلانتي ميجليوروتي، والذي عيّن الآن مشرفاً أكبر على الأشغال بكنيسة القديس بطرس.[[766]](#endnote-728) ولكن لم يكلف نفسه عناء ذكر أسمائهم في مفكراته، التي يجد فيها المرء رقصة الأهلّة المسمارية، والتجارب الصوتية، ومذكرات حول الرحلة إلى جبل ماريو بحثاً عن الأحفوريات، والحسابات المجتزأة المعبّر عنها بالعملة الرومانية الغيولي: " سالاي 20 غيولي، للمنزل: 12 غيولي"، و "لورينزو مدين ب 4 غيولي من أجل التبن الذي تم شراؤه بمناسبة الكريسماس."[[767]](#endnote-729)

في أواخر صيف عام 1514 اصطحب ليوناردو غوليانو في رحلة قصيرة إلى الشمال. ووثق لوجوده في بارما "الا كامبانا" ( أي في نُزُلٍ يدعى الجرس) في 25 سبتمبر، و"على ضفاف نهر البو بالقرب من سان انجلو" عقب ذلك بيومين.[[768]](#endnote-730)

وبينما يمضي العام إلى نهايته تأتي فقرة لطيفة عن التصالح العائلي. لقد كان هناك فرد آخر من آل دا فينشي في مدينة روما عام 1514، إنّه الأخ غير الشقيق لليوناردو جوليانو، الابن الثاني لسير بيرو، وهو من اعتبره ليوناردو قائد فريق الأخوة إبان المعارك القضائية في عامي 1507-1508. جوليانو الآن في منتصف الثلاثينيات من عمره- زوج، وأب وبالطبع كاتب عدل- ولقد كان وجوده في مدينة روما على ما يبدو سعياً وراء بعض الفوائد التي كان يعتقد بأحقيته بها، ولم يكن تزلفه إلى ليوناردو يخلو من بعض الدوافع الخفية دون شك: لقد كانت العلاقات هي كل شيء في هذا العالم، وكان ليوناردو يتمتع بها. ويروي خطاب من ليوناردو إلى المشرف البابوي نيكولو ميكلوزي جهوده الضائعة من أجل مصلحة عن جوليانو:

عزيزي السيد نيكولو الذي أتشرف باعتباره أخاً أكبر بالنسبة لي. لقد ذهبت بعد فترة قصيرة من الإجازة التي منحتموها لي سيادتكم للنظر في السجلات حتى أتأكد من إدراج اسم أخي. لم يكن الدفتر موجوداً، وقد أُرسلت في كل الاتجاهات حتى وجدته. وأخيراً قصدت سيادة الموثّق وقلت له إنني آمل أن يطلب سيادته إدخال الاسم في السجلات غداً. وقد أجابني بأنّ هذا الأمر جدّ صعب، وأنّ الالتماس يحتاج إلى كثير من الأشياء قبل أن يلبى، نظراً لضآلة مبلغ الفائدة، وأنّها إن كانت شيئاً أكبر قيمة لتم تسجيلها دون تكبد هذه المشقة.[[769]](#endnote-731)

وهكذا يوثق ليوناردو بكل صراحة لواقع البيروقراطية البابوية: فإن كانت الفائدة أكبر قليلاً لتمت تسوية المسألة، على افتراض إضافة نسبة لتسهيل المعاملة. كان مسينيور بالداساري توريني هو الموثِّق البابويّ (الموظف المسؤول عن تسجيل وتأريخ المضاربات البابوية) الذي لم يفد ليوناردو بإجاباته على استفساراته، وهو مواطن توسكاني، من مدينة بشيا. ويبدو أنّه كان يقدر مهارات ليوناردو، وإن لم يك يفعل الشيء ذاته إزاء فوائد أخيه، لأنّه وبحسب فازاري قد كلفه برسم لوحتين صغيرتين من لحسابه.[[770]](#endnote-732)

ولم يتم تدوين أي شيء عن النتيجة النهائية لالتماس جوليانو دا فينشي، بيد أننا نملك وثيقة أكثر إنسانية في صيغة خطاب منه إلى أليساندرا زوجته في فلورنسا.[[771]](#endnote-733)

كان الخطاب مؤرخاً في 14 ديسمبر 1514، وهو في الغالب حول مشاكلها مع صائغ يدعى باستيانو- " هنالك سلسلة أعارك أياها ويكاد يجنّ بسببها..لا أعرف السلسلة التي يتحدث عنها، ولكني أعتقد أنّها تلك السلسلة التي أرتديها حول عنقي"- ولكنها تضيف نصاً طويلاً وأكثر عاطفية، وقد اشتمل على تحية لليوناردو:

سير جوليانو: اليساندرا زوجتك مريضة جداً، وهي تكاد تموت من الألم. لقد نسيت أنْ أطلب منك أن تذكرني لدى أخيك ليوناردو، أكثر الرجال العازبين تميزاً. ويعرف الجميع أنّ اليساندرا قد خسرت مواهبها واصبحت امرأة مغمورة. وفوق كل ذلك أوصي وأنصح وبشدة وأزكي نفسي لك، ولا تنس أن فلورنسا جميلة مثلها مثل روما، خاصة وأنّ بها زوجتك وابنتك.

كان هذا خطاباً لطيفاً، وله قصته عن السلسلة الذهبية، والوحدة، وتحاياه إلى "eccellentissimo e singularissimo" صهرها ليوناردو. وحقيقة أنّه ظلّ ضمن أوراق ليوناردو تدلّ بلا شك على أنّ جوليانو قد سلمه إياه، في اجتماع لهما في مدينة روما شتاء 1514-1515.

لقد استخدم ليوناردو المساحة الخالية في ذيل الخطاب لكتابة بعض الملاحظات حول الهندسة، وكتب على ظهره، " كتابي بين يدي السيد باتيستا ديل اكويلا، مضيف البابا الخاص. " وأسفل هذا كلمات "De Voice"- "حول الصوت" – والتي ربما كانت عنوانًا لكتاب هو الآن ضمن مؤلفات ديل اكويلا. ترددت العبارة في مفكرة ليوناردو الرومانية، " De voice- لم يصدر صوت حاد عند مرور هواء بسرعة من خلال الأنابيب."[[772]](#endnote-734) هنالك مواد حول السمعيات الصوتية منثورة خلال الملاحظات التشريحية الأخيرة. هل هذه أطروحة أم "كتاب" بين يدي ديل اكويلا لأنّ مضيف البابا يريد الاستمتاع بقراءته، أم هل نكشف عن مذكرة للتحقيق الرسمي، ربما لها صلة بالجدل حول دراسات ليوناردو التشريحية في عام 1515؟

يكتب ليوناردو في يوم 9 يناير 1515: " غادر جوليانو الرائع مدينة روما فجراً ليذهب ويقترن بزوجة في سافوي، وفي اليوم ذاته حدثت وفاة ملك فرنسا."[[773]](#endnote-735) في الحقيقة توفي لويس الثاني عشر قبل ذلك بعشرة أيام، وعليه فربما يشير هذا إلى اليوم الذي بلغ فيه ليوناردو خبر الوفاة. كانت عروس جوليانو دي ميديتشي هي فيليبيرتا سافوي، عمة الملك الجديد فرانسوا الأول: ولقد تقرر الزواج بمقتضى تحالف سياسي.

ويبدو أنّ جوليانو قد أخذ معه بعض التصميمات الليوناردية في رحلته إلى فرنسا، لأنّه وفي ليون في يوم 12 يوليو 1515 قدِم "أسد ميكانيكي" من تصميم ليوناردو باعتباره الفقرة الأساسية في حفل تتويج فرانسوا. استخدمت هذه الآلية المباديء ذاتها التي استخدمت في روبوتات تسعينيات القرن الخامس عشر (والتي ظهر أنّها تجسد أفكاراً اختبرت بالفعل في أواخر سبعينيات القرن ذاته). وهنالك رواية عنه لجي. بي. لوماتسو: " في أحد الأيام، وأمام فرانسوا الأول ملك فرنسا، قام [ليوناردو] بتشغيل أسد، مصنوع بإتقان مذهل، لقد تحرك من مكانه في القاعة وعندما وقف فتح صدره، وكان مليئاً بزهور الياسمين وغيرها من الأزاهر."[[774]](#endnote-736) كان الأسد رمزاً قديماً لفلورنسا، وكانت الياسمين Fleurs-de-lis رمزاً لفرنسا. عليه فإنَّ آلية ليوناردو جسّدت في قاعة الحفلات بليون، العلاقات السياسية الطيبة بين آل ميديتشي والملك الفرنسي الجديد. لم يكن ليوناردو نفسه هناك، على الرغم من أنّ شهادة لوماتسو تشير إلى ذلك ولو ضمناً.

**المعمدان وباخوس**

" وتستمر القصة"- يقول فازاري-

عندما كلفه البابا بعملٍ ما، شرع ليوناردو على الفور في تقطير الزيوت والنباتات لصنع البرنيق، الذي تعجب البابا ليو لرؤيته قائلاً:" Oime, costui non e per far nulla, d ache comincia a pensare alla fine innanzi il principio "dell'opera[يا ويلي، سوف لن يصنع هذا الرجل أي شيء، لأنّه يفكر في النهاية قبل أن يبدأ العمل حتى"].

هكذا كانت علاقة البابا الشائكة مع ليوناردو (بيد أنّه لم يكن عميل ليوناردو الوحيد الذي يعرب عن هذا الشعور بالامتعاض). ورحيل جوليانو في بداية عام 1515 كان بمثابة إرهاص بأنّ مصير وضع ليوناردو في روما بات مجهولاً. سوف تكون سنةً تعيسة.

ومن الممكن أن العمل الذي كلفه به البابا الفلورنسي آنذاك هو رسم لوحة للقديس راعي فلورنسا، القديس يوحنا المعمدان. إنّه مجرد تخمين، بيد أنّ لوحة ليوناردو النصفية للقديس يوحنا (لوحة 28) جاءت في وقت لاحق بكل تأكيد- من الجائز جداً أنها آخر لوحاته، وربما كانت بدايتها بهذه الطريقة.

فإن كان الأمر كذلك فإن تعليق البابا ونبرة الإزرداء التي يحملها تبين أيضاً قصور فهمه لفن ليوناردو، لأنّ هذا التقطير الذي يتم على درجة من الدقة (للزيوت والنباتات) هو ما يمنح لوحة القديس يوحنا المعمدان ذلك السطح اللامع المتعدد الطبقات، وهالة الغموض التي تحيط بها وذلك التدرج في الإلوان. ومن بين أفران تقطير مرسم البلفيدير وأجهزته يتأمل ليوناردو "مركباته العجيبة" (كما يصفها فازاري)، ويتدبر في شكل ومزاج اللوحة التي سوف يرسمها بها. إنّ الراعي نافذ الصبر- "Oime!"- لا يعرف أنّ المعلم قد شرع في العمل بالفعل.

وهنالك في الحقيقة لوحتين اثنتين للقديس يوحنا المعمدان ضمن لوحات ليوناردو الأخيرة، كلاهما في اللوفر الآن. هنالك لوحة نصفية ذات خلفية قاتمة هي المذكورة آنفاً، وأيضاً لوحة له أكبر بالحجم الكامل، جالساً في منظر طبيعي، وهي التي يمكن تسميتها القديس يوحنا في الصحراء، بيد أنّ ذلك بفضل بعض الإضافات التي نفذت على الشكل- وقد حدث هذا على ما يبدو بعد وقت طويل من وفاة ليوناردو- ودائماً ما كانت اللوحة تسمى بالقديس يوحنا في سيماء باخوس (صفحة 473). وليس هنالك ثمة توثيق لأيٍ من هاتين اللوحتين. كل ما نعرفه أنّ واحدة منها هي "San Iohanne Baptista giovane"- والتي رآها أنطونيو دي بياتيس في فرنسا عام 1517، وأنّهما الاثنتين كانتا في المجموعة الملكية الفرنسية حتى القرن السابع عشر. وربما كانت أولى اللوحتين هي يوحنا في الصحراء: والشجرة التي تظهر في المنظر يمكن مقارنتها بالشجرة الموجودة في لوحة العذراء والطفل والقديسة حنّة في اللوفر. أما المدى التاريخي لهذه الأعمال المتأخرة فيطول ويتسع، ولكن لوحة القديس يوحنا النصفية تشبه في جمالها وغموضها أقربها إلى أن تكون تصريحاً نهائياً مبهماً، أو في الحقيقة سؤالاً أخيراً. فبحسب بياتيس، توقف ليوناردو عن الرسم أثناء إقامته في فرنسا، ولكن لا يستطيع المرء تصور أنّ هنالك لوحة معلقة في مرسمه قد ظلت بعيدة عن مرمى فرشاته من لمسة هنا، أو طبقة جديدة من الطلاء الملمع هناك، سواءً أكان ذلك بيد المعلم نفسه أو أحد تلاميذه، وكذلك كانت فترة "الإنشاء"- فإن كان العمل أقل كثيراً مما تعنيه الكلمة- فربما استمر خلال السنوات والأيام الأخيرة في حياته.



التحولات الملائكية: دراسة لأحد التلاميذ للملاك البشير على ورقة تعود إلى 1504-1505 (إلى اليسار) وصورة أمامية كاملة لتجسد الملاك من سنوات روما.



وكما هو الحال في جميع أعماله الأخيرة، كان القديس يوحنا هو المرحلة الأخيرة من عملية طويلة للتعريف وإعادة التعريف. لقد كانت المرحلة الأولى المسجلة عبارة عن رسم تمهيدي صغير في ويندسور، على ورقة بها دراسات لمعركة الانغياري وبالتالي يجوز تأريخها في 1504-1505.[[775]](#endnote-737) من ناحية الخلق فإن لوحة القديس يوحنا تعود في جذورها إلى تلك الفترة الفلورنسية التي تنتمي إليها غيرها من لوحاته الأخيرة مثل ليدا والعذراء والطفل والقديسة حنّة. ويظهر الملاك المبشِّر بالفعل في رسم ويندسر- الملاك جبريل- عوضاً عن القديس يوحنا، لكن الوضعية هي ذاتها، والذراع اليمنى التي تشير إلى الأعلى بشكل رأسي، والكف اليسرى التي تلتصق بالصدر. لقد كان الرسم بيد أحد التلاميذ (سالاي؟ فيراندو سبانيولو؟)، ولكن ليوناردو على الأرجح من قام بتصحيح زاوية الذراع الأيمن. لقد تم عكس الإنشاء بشكل دقيق في لوحة موجودة الآن في باسلي، بريشة أحد "تابعي" ليوناردو المجهولين، وفي رسم بيد باكيو باندينيللي، النحات الفلورنسي المعروف بمشاحناته العلنية مع مايكل آنجلو وسيليني، وبتمثاله لهرقل وكاكوس أمام القصر القديم.[[776]](#endnote-738) كلا هاتين النسختين تحملان وجه القديس يوحنا في اللوحة النصفية مع وضعية الملاك في رسم ويندسور. وهنالك دراسات أخرى لتلك اليد اليسرى: واحدة في مخطوطة أتلانتكس بيد أحد التلاميذ، والأخرى – دراسة رائعة بالطبشور الأحمر في أكاديمية البندقية- بيد ليوناردو[[777]](#endnote-739).

النسخة الأكثر استثنائية لهذه الشخصية هي رسم صغير على ورقة زرقاء، أُعيد اكتشافه عام 1991، وقد ظل حبيساً لسنوات ضمن مجموعة خاصة لإحدى "العائلات الألمانية النبيلة".[[778]](#endnote-740) حيث الملاك بوقفته ذاتها، ولكنه لم يعد بأجنحة مثل الملائكة- وقد كان له وجه مبهم إلى درجة مثيرة للقلق، وحلمة أنثى، ويبدو انتصابه الكبير تحت الغلالة الرقيقة التي كان يحملها في يده اليسرى. (كانت هنالك جهود في وقت ما لمحو السمة الأخيرة، الشيء الذي تسبب في بقعة بنية-رمادية حوله: هذا هو اللون الأصلي للورقة بدا من تحت الطلاء الأزرق لسطحها.) ويجوز تأريخ اللوحة في 1513-1515- حقبة روما- ويرجح أنّها كانت معاصرة للوحة القديس يوحنا.

اللوحة المحيّرة، والتي تسمى الآن بتجسّد الملاك- "أعطي الملاك جسداً"- أثارت ضجة كبيرة عند عرضها لأول مرة في مدينة نيويورك عام 1991، وقد أثارت اهتمام الدارسين والأطباء النفسيين أيضاً مذّاك. يقول اندريه غرين:

يقابل المرء هنا جميع المتناقضات، ليس فقط بين المؤنث والمذكر، ولكن بين مستوى من النشوة وحزن يكاد يصل حد الشقاء. الفم مثير جداً وطفوليّ، مغلق ونصف مفتوح، أخرس وعلى وشك أن يتحدث. الشعر المجعد سمة قد نجدها في الجنسين كلاهما. وسرعان ما نشعر بالتوتر، ويزيد منظر الانتصاب هذا الشعور بلا شك، وهو ما يمكن رؤيته من خلف الغلالة. ربما كان هنالك شيء شيطاني وراء المخلوق الملائكي، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن انزعاجنا كان نابع مما يعكسه التفسير أو من الصعوبة التي نواجهها نحن في إيجاد منطق ما في العمل ككل، أو نابعة من عدم التوافق بين التطلعات السماوية والشهوات الجسدية.

ويرى المعالج بالفنون لوري ويلسون "القبح الفاسق" للوحة نابع من "صعوبات في تجسيد المشاعر السلبية أو السيطرة عليها"- ثمرة للذنب الجنسي- إن أراد المرء تلطيف الأمر.[[779]](#endnote-741) ولا يخلو مثل هذا القبح من تحدٍ- دعوة للتجاوب مع الرسم كنوع من الإباحية التحولية المتخصصة. لقد أصبح الملاك مأبون لامع المظهر عُثر عليه في قاع أسواق البغاء الرومانية. واستنكرت التحية الملائكية بدخول العاهرة، تشير الأجزاء الغائرة من الوجه إلى الإعياء، وهو ما يشير بالمقابل إلى الزهري، وهنالك نظرة عوز وتذلل في تلك الأعين الواسعة التي تشبه أعين الدمى. (من العجيب أن الأعين الواسعة كانت سمة بالفعل في رسم التلميذ للملاك من عام 1505: كان هذا جزء من الفكرة المبدئية.)

وثمة خلفية لهذا، لأنّه دائماً ما كان هنالك تيار من التصورات- مبتذلة كانت أو رمزية، بحسب طريقة عرضها- تشير إلى البشارة كنوع من التلقيح للسيدة العذراء بواسطة الملاك جبريل، الذي يجلب الروح القدس التي "تشعل" رحمها. التأويل الأيروسي لهذا موجود في أعمال جريئة مثل ملكة الشرق لبوتشي، والتي عرفها ليوناردو واقتبس منها، حيث يقال أنّ الملاك جبريل قدم لها عضواً تناسلياً عجائبياً لرجل شاب: فقالت " من أنّى لك ذلك الشيء يا حبيبي؟" فأجاب " الملاك جبريل أظهره لي بمشيئة الله". " لا عجب" (قالت) إنّه لجمال بديع إن هبط من السماء مباشرة."[[780]](#endnote-742) وكانت الفكرة التجديفية التي تقول بأنّ البشارة كانت اتصالاً جنسياً ليست بغريبة على الأسماع في إنجلترا في عهد الملكة اليزابيث. حيث كان إيرل اكسفورد الشاب الارستقراطي المراوغ، والذي سافر إلى إيطاليا كثيرا، يحب أن يغيظ ضيوفه على مائدة العشاء بقول ذلك. كان يوسف "ديوثاً" [قوّاداً على أهله]، وحيث قيل أنّ كريستوفر مارلو، مفسّر ميكافيللي في عهد الملكة إليزابيث، كان يقول: " لقد كان جبريل عشيقاً للروح القدس، لأنّه أقرأ مريم السلام."[[781]](#endnote-743)

" وقد تم التعبير عن "السلام" على مريم بدقة برفع اليد اليمنى في الرسم التمهيدي ورسومات الملاك المبشّر التي وجدناها منذ 1505، وفي تجسّد الملاك أُضفي على الإيماءة هذه النبرة المنحرفة للعهر الذي كان جزءاً من تقاليد القرن السادس عشر الإلحادية.

يبدو أنّ هذا كله يستدعي تلك المذكرة المشفّرة التي كتبها ليوناردو، ثم كشطها، على ورقة موجودة الآن في المخطوطة الاتلانتيكية. ويجوز تأريخ الورقة إلى حوالي عام 1505، حيث كان هنالك أيضاً حصان صغير من الانغياري على ظهر الورقة.

كانت الكلمات التي كتبها ليوناردو هي: " عندما رسمت المسيح الطفل أدخلتني السجن، والآن إن أظهرته بالغاً فسوف تفعل بي ماهو أنكأ." وقد تم تفسير الجزء الأول من العبارة على إنه إشارة إلى مساجلاته مع ضباط الليل في عام 1476، والتي ربما شملت لوحة أو تمثالاً طينيا يجسّد فيه جاكوبو سالتريللي دور المسيح في شبابه، والجزء الثاني يبدو أنّه يختص بعمل معروض على ليوناردو الذي يخشى أن يكون أكثر استفزازية من سابقه. أما ما لم يقال مباشرة فيها فهو التقارب المزعج للمثلية الجنسية والروحانية في تصوير الملائكة والمسحاء الصغار: كانت مُثُله من الشباب المرغوبين جنسياً، وثمة شحنة من الإثارة المثلية حاضرة في جميع ملائكته (البشارة، عذراء الصخور، تمثال سان جينارو الطيني)، وماهو متجسد بشكل أكبر في الصورة الأمامية بالحجم الكامل لتجسّد الملاك.

العلاقة بين هذا الملاك والقديس يوحنا الموجود باللوفر لها ما يوازيها في غيرها من الأعمال المتأخرة- التغيرات الإنشائية في موضوع واحد، كما في الوضعيات المختلفة لليدا، أو المجموعة المتغيرة لرفقة القديسة حنّة- ولكن في القديس يوحنا تعتبر التغيرات نوعاً من التورية، وتنقيحاً في الغالب. فلم تعد الذراع اليمنى ممتدة إلى الأمام، كاشفة جبين الملاك أو القديس، بل موضوعة عبر صدره، لإخفاء برعم النهد المراهق ذاك، وأيضاً لتستر تلك الأصابع الجميلة لليد اليمنى (بيد أنّها تظل هي تلك اليد اليسرى ذاتها في الجزء الظاهر). وهنالك المزيد من التغطية بفضل عباءة الفرو، وفي الحقيقة هي فضل وضع الحد الأسفل للوحة، والذي يقطع الجسد من فويق الردفين.

مظهر الملاك غائر العينين تم تحويله إلى وجه مشرق متألق تحفه حلقات من التجعيدات والالتفافات الكستنائية: وقد أضفيت الخنوثة على مظهر الشخصية دون تصريح واضح كما في الرسم. وعند الانسحاب من تحديد الجنس، فإنّ ليوناردو يخلق أزدواجية أكثر رسوخاً وأناقة. تحتفظ لوحة اللوفر بلمحة مثيرة للمشاعر من المثلية الجنسية هنا- وشبه الوجه بصورة نموذجية لسالاي تكرّس لعلاقة بين اللوحة وحياة ليوناردو الشخصية- ولكن تندرج في الألق الجليل للوحة. وقد كانت هذه "الزيوت والنباتات" المقطرة في البلفدير هي البلسم الشافي لأعراض المرض والفساد في لوحة تجسّد الملاك. رويداً رويداً، وبهدوء تام، ومرة بعد الأخرى كانت تضاف إلى اللوحة، وفوق كل طبقة طبقة أجمل حتى بدا أنّ الشخص الذي نراه هناك- شهوانياً وروحانياً، ذكورياً وأنثوياً، خاطيء وقديس في آن- هو الذي جمع أشتات حيواتنا المبعثرة والمتقلبة.

بيد أنّه مرتبط من حيث التصوير والإيمان بملاك البشارة، إلا أنّ لوحة تجسّد الملاك تشتمل على إشارة أخرى مغايرة تماماً، وربما تتعلق بالقدر نفسه بباخوس العليل "Bacco malato" وهو موتيفة معروفة في عمل كارافاجيو.[[782]](#endnote-744) وربما يشير هذا الشيء إلى نمذجة بين تعديل بين الأيقونات المسيحية والوثنية من النوع الذي نراه في لوحة ليدا. ليدا هي نسخة وثنية من السيدة العذراء، صورة لأمومة إعجازية لم تحبل من الروح القدس على هيئة حمامة ولكن من إله تقليدي صاخب سيء السمعة في جسد بجعة.

إن باخوس هو النسخة الرومانية من ديونيسوس- والاسم تحريف لاسم ياخوس، وهو كنية أطلقت على ديونيسوس بسبب صخبه (من الكلمة الأغريقية iache، الصرخة)- ومثل ديونيسوس، كان أكثر من مجرد إله للنبيذ والاحتفالات: إنّه أساس قديم للطبيعة التناسلية، وبالتالي فهو فحل كما صوره ليناردو هنا. لقد كان ابناً لجوبيتر، ويقال أنّه "انبثق من فخذ جوبيتر" (لأنّه بعد موت والدته، سميلي، وضعه جوبيتر في فخذه وخاطه ليرعاه)- وبلا شك في هذا مافيه من إضافة رمزية لفحولته. شخصية باخوس ذات شبه كبير بشخصية ليدا- رمز الخصوبة والتناسل الوثني- وسوف يبدو أنّ الرابط بينهما كان محدداً، مرة أخرى بالنسبة لإنتاج ليوناردو في عام 1505 لأنّ في ذلك الوقت بالتحديد كان دوق فيرارا يكتب الخطابات حول "باخوس ليوناردو"، وحتى ذلك الوقت أشارت الخطابات إلى شخص ما يمتلكه، ويبدو أنّ هذا العمل العبقري المفقود قد خرج من مرسم ليوناردو الفلورنسي، في الوقت ذاته الذي نفذت فيه دراسات ليدا الأولية. ربما كان لباخوس المفقود بعض وجه الشبه مع رسم ويندوسر لملاك البشارة والذي يعود أيضاً إلى عام 1505 في تأريخه.

مرض باخوس الذي يلمّح إليه الملاك الروماني الذي يأتي لاحقاً جزء من طبيعته كإله نباتي أو إله خصوبة: فهو يشير إلى ما وهن ما بعض الولادة أو ما بعد الجماع- إنّه إله خريفي، إله الانسحاب. وفي نسخة ليوناردو كان ما يزال متورماً بينما ما زال مريضاً- وحركة الزمن أو سيره واضحة في الرسم. لقد انتهى الحفل أو أوشك على ذلك، ولكن ليس تماماً.



القديس يوحنا في الصحراء، والذي صُنف مؤخراً على أنّه باخوس

موضوع باخوس هذا وثيق الصلة أيضاً بلوحة ليوناردو الأخرى للقديس يوحنا بالحجم الكامل، القديس يوحنا في الصحراء، والتي تحمل صفات باخوس بالتحديد. لقد تم التوثيق للوحة لأول مرة في المجموعة الملكية الفرنسية في فونتاينبلو عام 1625. وقد وصفت في كشّاف فاونتينبلو الأول باسم :"St. Jean au desert"، ولكن في كشاف عام 1695 تم تغيير العنوان بعد كشطه ب"Baccus dans un paysage". [[783]](#endnote-745) وقد أدى هذا إلى نشوء افتراض بأن سمات باخوس- جلد النمر، وتاج أوراق العنب، والأعناب والحاشية الباخوسية، أو الصولجان المصنوع من صليب المعمدان- والتي أضيفت فيما بعد في أواخر القرن السابع عشر.

ولم يدحض الاختبار التقني أو يؤيد هذه النظرية (لا يمكن للأشعة السينية المساعدة: فقد تمت معالجة اللوحة بالرصاص الأبيض عند نقلها إلى القماش في القرن التاسع عشر الشيء الذي يجعلها غير قابلة لاختراق الأشعة". ومن الجائز بالقدر نفسه أنّ هذه المزاوجة بين المعمدان وباخوس كانت جزءاً من الفكرة الأساسية، وربما لم تثر انتباه المصنفين الأوائل ببساطة. لقد تم تصوير المعمدان تقليدياً وهو يرتدي معطفاً من جلد الخروف، والذي أصبح جلد نمر بإضافة بعض النقاط أو البقع- كانت النمور في ذلك الوقت تعتبر مكافئة للفهود.[[784]](#endnote-746)

وهنالك تعديل سابق للوحة منسوب لسيزاري دا سيستو أحد تابعي ليوناردو وهو يشير إلى أنّ هذه المسحة الوثنية كانت خالصة لشخصية القديس يوحنا التي رسمها ليوناردو. كان سيزاري نفسه في روما في حوالي عام 1513، وربما كان على اتصال بليوناردو هناك. وكان رسمه للمعمدان متأثراً بشدة برسم ليوناردو، حتى أنّه نسخ عنه أصبع رجله اليسرى الكبير المفلطح.[[785]](#endnote-747) إنّه ليس باخوس- ليس هناك ثمة إكليل من أوراق العنب، ولا جلد نمر، ولا عناقيد من العنب- ولكن هنالك شيئين فاجآني بشدة. الأول أن وجه المعمدان في لوحة سيزاري كان يحمل شيئاً من الأعين المطفأة الغائرة في لوحة تجسّد الملاك، وأيضاً عباءته الرقيقة. الشيء الثاني هو صولجان عطارد. عطارد هو رسول أو منادي الآلهة، وهو موازٍ للقديس يوحنا المعمدان الذي بُعث "ليمهد طريق الرب"، وربما كان أيضاً ذو صلة بالرسول الآخر، الملاك جبريل. وعليه فإنّ سيزاري هو الآخر يلعب هنا لعبة السمات الوثنية والإعدادات، وهذه الشخصية الملونة والعنيدة من آخر سني ليوناردو تأخذ شكلاً آخر- الملاك، المعمدان، باخوس، عطارد: رسل عالم الأرواح، للحياة الجديدة التي تهتز وسط عالم من المرض والموت. " من هو ذا الذي يبعث هذا اللهب الذي يخبو دائماً؟".

**الطــــــوفان**

وعندها تحدث الرعد....

ت. اس. إليوت، الأرض المقفرة

هنالك ثلاث كلمات مكتوبة بخط ليوناردو على ظهر رسم تجسّد الملاك، وهي مكتوبة في الأصل بالطبشور الأحمر، ثم خط عليها بالطبشور الأسود أو الفحم الذي استخدمه على الرسم في الجهة الأخرى وهي:

Strapen

Bronten

Ceraunobolian

قائمة عجيبة عبارة عن كلمات إغريقية ثلاث تعني "إيماض البروق"، و"العواصف"، و"الصواعق". وهي تتعلق بوصف بليني للشجاعة الاسطورية التي كان يتحلى بها الرسام الأغريقي ابيليس، الذي استطاع "تصوير ما يستحيل تصويره"، وتحديداً مثل تلك الظواهر الجوية.[[786]](#endnote-748)

وكثيراً ما وضع ليوناردو في مقارنة مع ابيليس في القصائد المدح، وذكره بإعجاب كأحد من قاموا برسم "الخيال المحتشد بالمعاني العظيمة"،[[787]](#endnote-749) والآن وفي المراحل الأخيرة من مهنته كرسام، نجده يتأمل القوة السحرية للفنان، أو الرسام لالتقاط تأثيرات الطبيعة الشاردة والعصية على التعبير في إثارة عنيفة- العواصف والشدّة.

وكثيراً ما كان ليوناردو ينجذب لدراما العواصف. تلك الجزئية منذ أولى سنوات حياته حول المغارة تبدأ بالفعل بوصف عاصفة ما- " تهب رياح لولبية بسرعة من خلال وادٍ رملي عميق، تتسارع حركتها وهي تبتلع في جوفها كل ما يعترض طريقها الغاضب". وفي مفكرته التي تعود إلى أوائل تسعينيات القرن الخامس عشر هنالك قطعة حول "كيفية تصوير عاصفة".

ينبغي عليك في البداية رسم السحب مبعثرة ومقطعة، تسير مع الرياح، وتختلط بسحب الرمال التي تهب من ساحل البحر، وقد تطايرت الأوراق والأغصان في الهواء أيضاً وسط الأشياء الخفيفة الأخرى التي تتطاير هنا وهناك..وبينما ترمي الرياح بزخات من مياه البحر، ويتحول شكل الهواء العاصف إلى ضباب خانق وكثيف".

في هذه الأوصاف ثمة حس للقوى الموجهة والتيارات الداخلة في تشكيل الصورة، والمواد المختلفة التي تتحرك عبرها في مختلف الاتجاهات، وهي دلالات لقوى العاصفة الخفية. لقد لمحناه في ساحل بمبينو الذي جرفه المطر، يدرس الآلية المعقدة للكسارات الساحقة. وفي مرة أخرى بالقرب من فلورنسا، حيث شاهد تأثير إعصار ما وهو مذعور.

تضرب دوامات الهواء العائدة المياه وتزيحها فتصنع فجوة عظيمة، ثم ترفعها في الهواء على شكل عمود بلون السحاب. لقد رأيتها وأنا على الشاطيء الرملي لنهر آرنو. كان الرمل قد انجرف إلى عمق يفوق طول الإنسان، وقد ابتلعت الدوامة الرمل والحصى وقذفتهما كتلاً مبعثرة في مساحة واسعة. وقد بدت في الهواء على شكل برج جرس كبير، و تمددت قمتها مثل فروع شجرة صنوبر عملاقة.

وهنالك توثيق آخر لإعصار أو عاصفة في مذكرة تعود إلى عام 1508: " لقد رأيت حركات الهواء وهو يعصف حتى إنّها اقتلعت في هبوبها أسقف لقصور هائلة ورمت بها بعيداً."[[788]](#endnote-750)

والآن وهو في روما يعود بكثافة إلى "ضراوة" حركات التدويم هذه، ويخط سلسلة من الكتابات والرسومات حول موضوع "الطوفان". وهي جميعها تمثل إضافات لملف من نوع ما: فهي جزء من أطروحة التلوين التي كان ينوي كتابتها منذ البداية، أو ربما تمثل أفكاراً للوحة فعلية للطوفان المذكور في الإنجيل. فهنالك ما يقارب نصف دزينة من النصوص حول هذا الموضوع، تعود جميعها إلى حوالي عام 1515. كان أطولها الذي امتد على صفحتي إحدى أوراق ويندسور، وهو مفصّل في قسمين اثنين تحت عنوانيّ: " وصف الطوفان" و" كيف نصوره في لوحة". كان الأسلوب فخماً وبليغاً، كما كان دائماً في مثل هذا النوع من المواضيع. وهنالك فقرة بعنوان "الأقسام"، فيها خلاصة لمكونات العاصفة حسب أسلوب ليوناردو. فهي تبدأ بالطبيعة- الفيضانات، الحرائق، الزلازل، الدوامات،...الخ.- ثم يركز بعدها على الأبعاد الإنسانية للكارثة:

الأشجار المكسورة محملة بالناس. ركام السفن المحطمة يرتطم بالصخور. قطعان الخراف، وقطع البَرَد، والصواعق، ودوامات الهواء. الناس على الأشجار التي لم تعد قادرة على حمايتهم، احتشد الناس على كل مرتفع: الأشجار، الصخور، الأبراج، والتلال، القوارب والطاولات والسلال وكل وسائل الطفو. اكتست التلال بمناظر الرجال والنساء والحيوانات والبرق من بين السحب يضيء كل شيء.[[789]](#endnote-751)

هذه الصور الذهنية للاجئين، والزوارق المؤقتة، وقطعان الخراف في العاصفة الثلجية، تشير إلى تخطيط للوحة من مقاس كبير أو جدارية جصّية. وكذلك المذكرة الأخرى المعنونة ب"تصوير الطوفان" والتي تقول:" سوف يرى نبتون في وسط المياه برمحه ثلاثيّ الشعب، وايولو برياحه التي تهتز من شدتها الأشجار."[[790]](#endnote-752) ولكن إن كان هنالك مشروع مزعوم لتجسيد طوفان نوحٍ مروع يضاهي يوم الدينونة على حائط كنيسة سيستين لمايكل آنجلو فقد آل إلى العدم.

أو ربما تمخضت عنه "رسومات الطوفان" (لوح 27)، والتي في مجموعها تشكل تحفته الأخيرة. هنالك سلسلة من عشر رسومات بالطبشور الأسود في حجم موّحد على ورق أبيض (6×8 بوصات).[[791]](#endnote-753) وهي متفجرة، مختلجة، تتعرج فيها حركات القلم وتشتد لتعبر عن تدويمات متقلبة من الطاقة، والمياه المقذوفة بفعل الطرد المركزي، وانفجار الصخور المتطايرة. ما الذي يُعرض هنا تحديداً؟ ربما كنا ننظر إلى طوفان كارثي تفصله عنا مسافة زمنية فلكية في الماضي، أو إلى صاعقة انشطار نووي مستقبلي، بسحابته التي تحاكي فطر عيش الغراب، وتداعياته. إنّها علمية في أحد جوانبها: جزء من بحث ليوناردو في "أعمال الطبيعة الرائعة". إنّها اختبار له: ليصوّر بدقة- الشيء الذي يعني بالضرورة أن يفهمه بدقة- ميكانيكية الثورة، وأن يعتبرها نمطاً ما يتسم بالقوة والمرونة، مثل الأنماط الهندسية المتكررة لنظرية الفوضى.

ويجوز للمرء أن يقول إنّها محاولات لتشريح عاصفة ما. وهي أيضاً تخبرنا أنّ الفشل يحدق بالمحاولة. وتتحدث أيضاً عن تصنيفات مكنونة في تركيبات ذهنية خادعة، جُرفت في "طوفان" القوة المدمرة هذا.

وتبلغ الرسومات من القوة أن تتفجر من الورق تفجراً؛ فيمكنك استشعار الحدث الطبيعي من مكوناتها- الفجاءة، التوتر، عنف الإشارات، وأحياناً يكون من السهل أيضاً استشعار الأحداث الذهنية [accidenti mentali]، والتي تشبه اندفاع الاضطراب العقلي وفوضى الأفكار: عاصفة ذهنية. تتسم بعض الرسومات بقدرتها على إحداث الهلوسة، كما لو أنّه كان يمر بنوع من الابتلاءات الشامانية الباطنية. ولكن وبينما تواصل النظر إليها وفيها، يخال إليك أنّ فيها أيضاً نوعاً من السلام، فتصبح فاتنة، تتحلل مجالات قوتها منحنية الأضلاع إلى أشكال تشبه الماندالا[[792]](#footnote-39). ومرة أخرى يراودك شعور بسطح الرسومات: علامات من الطبشور الأسود على ورق أبيض خشن، تشابكات، حلم يستردُ من الهاوية مرة أخرى.

**المرض،الخيانة، المرايا**

**-----**

الغلام السقيم في لوحة تجسّد الملاك، والرؤى الكارثية في رسومات الطوفان: إشارات لا تدلل كثيراً على صحة ليوناردو وسعادته في ذلك الوقت، وبالفعل مرِض ليوناردو في صيف عام 1515، وفي مدينة روما شديدة الحرارة. تخبرنا عن ذلك مسودة لخطاب إلى جوليانو دي ميديتشي، الذي كان وقتها في فلورنسا، في شهر يوليو أو أغسطس عام 1515. وقد كان جوليانو هو الآخر مريضاً بالسل، ويبدأ ليوناردو خطابه بقوله: " لقد ابتهجت كثيرًا، سيدي الأعظم، بنبأ بلوغكم الصحة إلى حدٍ كدت أنْ أشفى أنا الآخر معه من مرضي."[[793]](#endnote-754)

ما كان هذا "المرض"؟ الدليل الخارجي الوحيد الذي بحوزتنا عن الحالة الجسدية لليوناردو المسن يعود إلى عام 1517، بحسب أنطونيو دي بياتيس فإنَّ يده اليمنى قد "شُلّت". ويقول بياتيس مستطردا، إنّ هذا الشلل قد منعه من الرسم، وقد أثير جدل بأنّه أخطأ وأنّ يد ليوناردو اليسرى هي التي أصيبت. هذا منطق خاسر. نحن قد نكون متأكدين جداً من أنّ بعض رسومات ليوناردو تعود إلى عامي 1517-1518، والتي ربما تضمنت لوحة تورين التي تحمل صورته، بالتالي لا يمكن أن تكون يده اليسرى قد أصيبت بالشلل. هذا يعني أنّ بياتيس كان على صواب، وربما يشير إلى أنّ الشلل لم يقتصر على اليد فقط- ربما كان شللاً عاماً في النصف الأيمن: وهي حالة قد تمنع ليوناردو من رسم اللوحات كبيرة الحجم، بيد أنّها لن تمنعه من الرسم. وقد يكون السبب الرئيسي لهذه الحالة هو الجلطة (أو كما يميلون إلى تسميتها في ذلك الوقت "السكتة الدماغية"). فقد يكون هذا هو مرضه الذي أشار إليه في صيف 1515 إن لم يكن إرهاصاً به.

هنالك قطعة مقفاة من التعليمات الطبية منسوخة بيد ليوناردو قد تعود في تأريخها إلى هذا الوقت تماماً، وربما تتعلق بعلّته. إنّها أهزوجة هزلية من ستة عشر بيتاً. الوصفة كالتالي:

إن كنت تريد الصحة اتبع هذه الطريقة

ليكن عشاؤك خفيفاً ولا تأكل دون شهية

أجد المضغ، ولا تأكل إلا ما كان مطبوخاً

حد الاستواء، ومن مقادير بسيطة

من يأخذ الدواء لم يُمحض النصيحة

انتبه لغضبك وتجنب الهواء الخانق

وعندما تقوم من طعامك قف لفترة

ولا تنم أبداً في منتصف النهار

ليكن نبيذك مخففاً "ممزوجاً بالماء"، ولتحتسِ القليل منه فقط، ودائماً،

ليس بين الوجبات ولا على معدة فارغة

ولا تؤخر الذهاب للحمام إن احتجت ذلك، ولا تظل هناك طويلاً

وإن كنت تتمرن فليكن دون مشقة مفرطة

لا تستلق وبطنك أعلى من رأسك

غطِّ نفسك جيداً أثناء الليل

وارح رأسك، وحافظ على بهجة أفكارك

ابتعد عن الفسوق وحافظ على هذه الحمية[[794]](#endnote-755)

يبدو هذا كملخص للفطرة السليمة: فالقصيدة بمعايير اليوم ترقى إلى أن تكون مقالاً في "نمط الحياة الصحي". لقد نسخها لأنّ صحته لم تكن على ما يرام. التقليل من شأن التمارين (" لا تجعله شاقاً للغاية) قد يشير إلى تمرينٍ للاستجمام. ربما تحمل إلينا أيضاً حساً أصيلاً من تلك السنوات الأخيرة- الاقتصاد، البساطة، الزهد. لقد كان بلا شك نباتياً في هذه الفترة، وقد كتب عن ذلك. في يناير عام 1516 قال الرحالة الفلورنسي اندريه كورسالي، وهو يكتب لجوليانو دي ميديتشي من كوتشي، ويذكر "أناساً لطفاء يدعون كوزاراتي [أي غوجاراتي] والذين لا يطعمون من ذوات الدم، أو يسمحون لأي شخص بإيذاء أي كائن حي، مثل ليوناردو دافنشي، إنّهم يعيشون على الأرز والحليب والأطعمة غير الحيوانية."[[795]](#endnote-756) ويمثل هذا الاقتصاد أحد جوانب غرابة ليوناردو بالنسبة لعقلية مدينة روما المولعة بالطيبات.

والجزء من القصيدة الخاص بالصحة مكرر في صفحة أخرى من مخطوطة اتلانتكس، أيضاً في عام 1515، مع بعض الرسومات التمهيدية المعمارية التي ربما تتعلق بالفاتيكان.[[796]](#endnote-757) إنّها تلك الصفحة التي تحتوي على اللغز أو التورية أو الحكمة : " li medici mi crearono e distrussono'، حيث يحتمل أن يكون موضوع العبارة هو ميديتشي أو مهنة الطب. المعنى المزدوج قد يكون حاضراً بالتأكيد في ذهن ليوناردو، وفي سياق المرض هذا من عام 1515 قد يكون متذبذباً بينهما دون شك، عليه فإنّ شيئاً مثل "صنعني آل ميديتشي ولكن أطبائي يقتلونني." في الجزء الأول منه قد يشير إلى رعاية جوليانو أكثر من علاقته الباردة والواهية بلورينزو في أوائل ثمانينيات القرن الخامس عشر. قد تح ملعبارة "صنعني" معنىً محدداً " أي جعلوني صنيعتهم": فكلمة creato المستخدمة هنا بهذا الأسلوب تحديداً تعني مولى أو خادماً. ربما يصف نفسه بخادم أو مولى جوليانو.

وكما تبين مسودة الخطاب، فإنَّ أعصاب ليوناردو كانت متوترة إلى حد لا يخفى في ذلك الوقت من خلال سلوك جيورجيو أو جورج المساعد الألماني الذي يصفه هو في إحدى المرات بـ"العامل الحديدي". (يكتب ليوناردو الاسم هكذا " Giorzio"، وهي تهجئة لومباردية.) يروي لنا قصته بإسهاب- نافذة رائعة نشرف منها على الحياة في البلفيدير، على الرغم من تباينها الحاد مع الرواية الأخرى التي تتناول جنحة التلميذ، الصبي سالاي قبل خمسة وعشرين عاماً. فهنا ليس ثمة ومضة للود، ولا سخط لعوب: مشاعر ليوناردو مضطربة من تأثير الغضب والانفعال حول الأمر برمته، لكنْ المسألة لم تخل من بعض الإشارات الفكاهية، إذ يقول:

إنّ ندمي لعظيم لعجزي عن تحقيق رغبات معاليكم بسبب وقاحة ذلك المخادع الألماني، الذي فعلت كل ما ظننت أنّه كافٍ لإسعاده. في البداية دعوته إلى السكن والإقامة معي، حتى يتسنى لي مراقبة عمله وتصحيح أخطائه بصورة أفضل، وأيضاً حتى يتمكن من تعلم الإيطالية، ويستطيع الحديث بسهولة أكبر دون الحاجة إلى مترجم. وكانت نفقته تصله منذ البداية قبل وقتها، وهو الشيء الذي قد ينكره بلا شك لولا أنّ الاتفاق الذي يحمل توقيعي وتوقيع المترجم بحوزتي.

(كانت هذه النفقة موضوع خلاف في نفسها- هنالك مستند دون تأريخ في سجلات الفاتيكان يبين أنّ جورجيو كان يتلقى نثرية مقدارها 7 دوكات في الشهر، ولكن بحسب ليوناردو فإنّه "ادَّعى أنّه وُعِد بثماني دوكات.)[[797]](#endnote-758)

ولكن سرعان ما كان هنالك شك في الخيانة والخداع:

لقد طلب مني في البداية عمل بعض النماذج بالخشب، تماماً كما لو أنّها مصنوعة من الحديد، قائلاً إنّه أراد أن يأخذها إلى بلده. ورفضت ذلك وقلت له إنني سأعطيه تصميماً يبين عرض وطول وارتفاع وهيئة ما ينبغي عليه صنعه. وعليه فقدنا الثقة ببعضنا البعض.

الشيء التالي أنّه جعل لنفسه ورشة أخرى في الغرفة التي ينام فيها، بكماشات وأدوات، وكان يعمل فيها لصالح آخرين. بعد العمل يعود ويأكل مع جنود الحرس السويسري، حيث هنالك الكثير من سفاسف الأمور بيد أنّه ليس منها ما يناسبه. وبعدها يذهب بصحبة اثنين أو ثلاثة آخرين بمسدساتهم لصيد الطيور بين الأنقاض، وهكذا يقضي يومه حتى المساء. وعندما بعثت لورينزو ليستعجله العمل، قال إنّه لا يريد أنّ يتلقى الأوامر من عدد من المعلمين، وإنّه كان يعمل في خزانة معاليكم. وهكذا مرّ شهران من الزمان، واستمر الحال على ما هو عليه، ثم في أحد الأيام، قابلت جيان نيكولو المسؤول عن الخزانة، وسألته إن كان الألماني قد أنهى عمله للعظيم، أخبرني أنّ هذا غير صحيح، وأنّه أعطاه فقط بضع مسدسات لينظفها.

وبما أنّه لم يكن موجوداً في الورشة إلا نادراً، وأنّه يستهلك كمية كبيرة من الطعام، فقد بعثت إليه بكلمة أنّه إن كان يريد فيمكننا وضع اتفاقية منفصلة على كل شيء قام بعمله، وأنني سأعطيه ما اتفقنا عليه كثمن مجزٍ. ولكنه تشاور مع زملائه، وسلّم غرفته هنا، وباع كل شيء.

التلميذ الهارب- ليس جورجيو بكل تأكيد، على أية حال، شرير القصة. ليوناردو يحتفظ بهذا التمييز لألماني آخر يدعوه جيوفاني ديجلي سبيتشي-جون (أو جوهان) صاحب المرايا.[[798]](#endnote-759) قد أثّر بشكل سيء على جورجيو:

ذلك الألماني- صانع المرايا، كان يأتي إلى الورشة يومياً، يريد أن يرى ويعرف كل شيء يتم عمله هناك ثم ينشره في كل مكان. وينتقد كل ما استعصى على فهمه..في النهاية وجدت أنَّ هذا المعلم جيوفاني صانع المرايا هو السبب وراء كل هذا [أي سلوك جورجيو]، لسببين الأول يتمثل في أنّه قال إنَّ حضوري إلى هنا قد حرمه من الحديث إلى سيادتكم والتقرب منكم، والآخر أنّه قال أن غرف العامل الحديدي [جورجيو] تناسبه للعمل على مراياه وقدم دليلاً على هذا، لأنّه بإضرامه نار العداوة بيننا سوف يجعله يبع كل ما يملك تاركاً له ورشته [جيوفاني]، حيث هو يعمل الآن مع عدد من الشركاء يصنعون الكثير من المرايا لإرسالها إلى المعارض خارجاً.

المرايا التي تظهر في هذه رواية الغيرة المهنية هذه قادتنا إلى مشروع طموح يجري تنفيذه الآن في مرسم ليوناردو. إنّه يعالج الآن موضوعاً أو حلماً جديداً: الطاقة الشمسية- وتحديداً إعادة توجيه الحرارة الشمسية باستخدام المرايا الإهليلجية:

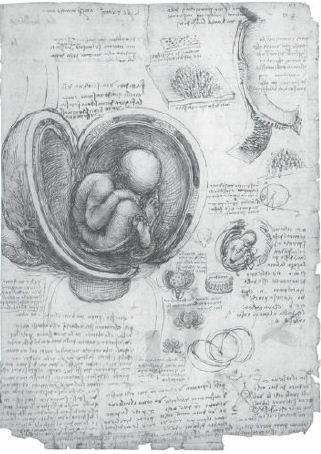
الأشعة المعكوسة بواسطة مرآة مقعرة ذات لمعان مكافيء للشمس في مكانها..وإن افترضت أنّ المرايا نفسها باردة ولا يمكن أن تعكس أشعة دافئة، فالإجابة أنّ الأشعة تأتي من الشمس ولا يجب أن تمثل مصدرها، وأنّ بإمكانها اختراق أي وسط يريدها المرء أن تمر عبره. وعندما يمر الشعاع الصادر عن مرآة مقعرة من خلال نوافذ الأفران المعدنية لا تزداد حرارته.[[799]](#endnote-760)

ذكر الأفران يبين التطبيق الصناعي لتجاربه. وهذه "المناظير الزرق" التي جلبها في طريقه عبر فلورنسا ربما كانت لها صلة بهذا العمل، لأنّ العين البشرية – كما يذكر هنا- لا تستطيع الثبات أمام إشعاع "الجرم الشمسي"، فأشعة الشمس "تضرب العين بصورة لا يمكنها تحملها". وكما في رسومات "الطوفان"، نستشعر هنا أيضاً مواجهة ليوناردو للقوى الأساسية للطبيعة، مقتحماً مصادر الطاقة المحضة بل الشديدة إلى حد الخطر. وكما كتب قبل عدة سنوات، " إن من يستطيع الشرب من النبع لا يرد البئر."[[800]](#endnote-761)

اهتمامه بتطويع الحرارة الشمسية بدأ قبل سبع سنوات خلت على الأقل- هنالك تصميمات لمرايا حارقة في مخطوطة آرونديل. يكتب تحت إحداها، " هذه هي مرآة النار."[[801]](#endnote-762) كان مبدأ المرايا الحارقة قديماً بالطبع: اشتهر باستخدام ارخميدس له ضد الجيش الروماني الذي كان يطوق مدينة سرقوسة، و دون ذلك كانت تستخدم لتوليد الحرارة اللازمة لعمليات اللحام. وربما استخدمت من قبل فيروكيو، لأنّ ليوناردو يكتب في مفكرته الرومانية قائلاً، " تذكر عمليات اللحام التي أجريت للحم الكرة على سانتا ماريا ديل فيوري،" مستحضراً يوم ذلك الدوار على مشكاة كاتدرائية فلورنسا قبل أكثر من أربعين سنة.[[802]](#endnote-763) ولكنّه يعمل في روما على شيء أكبر حجماً وأكثر تعقيداً، وربما كان وجود جيوفاني صانع المرايا المتلصص ذا صلة به. ففي سلسلة من الملاحظات المخربشة على ورقة زرقاء يصف ليوناردو بناءً "هرمياً" يصدر الكثير من الطاقة إلى نقطة معينة حتى يجعل الماء يغلي في حوض تسخين مثل ذاك المستخدم في المصابغ". (فهو يضيف أنّه يجوز استخدام ذلك الجهاز لتسخين مسْبَح، الشيء الذي يبدو مخيباً للآمال ولكنّه يذكرنا بأنّ لديه عملاء يسعى لإرضائهم). هنالك أيضاً استخدام فلكي لهذه الهياكل المرآتية متعددة الأوجه: " لرؤية الطبيعة الحقيقة للكواكب، افتح الغطاء وانظر إلى كوكب واحد على القاعدة، والحركة المعكوسة من القاعدة سوف تصف لك خصائص ذلك الكوكب." يبدو هذا استباقاً لمبدأ تلسكوب نيوتن العاكس، فالمفكرة مصحوبة برسم بياني يشبه التلسكوب إلى حدٍ كبير.[[803]](#endnote-764)

يتم تحضير معالجات كيميائية سرية في معملٍ في البيلفدير. هنالك وصفات للطلاء الملمع الذي يقي أسطح المرأيا من التغشية أو التلطخ، ولمادة كيميائية خفية تدعى "نار الجصّ" (ignea di gesso) و "المكونة من فينوس وعطارد" (أي النحاس والزئبق، بيد أنّ دلالة الزئبق قد تقتصر على "النار السرية" للخيميائيين ignis innaturalis.)[[804]](#endnote-765) ولمحة لمعمل زوروآسترو الروماني بعد ذلك ببضع سنين- مدفأة تتحول إلى فرن من الطوب " حيث كنا نقطر ونعزل عناصر كل شيء"، طاولة، " تحفل بالآنية والدوارق من جميع الأنواع، والمعاجين والصلصال والقار اليوناني، والزنجفر"- تساعدنا على تصوّر المنظر في البلفدير، ووضعه في نظارات زرقاء، وأداته الغريبة السرية لالتقاط ضوء الشمس.

في وسط كل هذه الامور لم ينقطع ليوناردو عن دراساته التشريحية، وقام بإجراء آخر عملياته التشريحية، وربما على الأرجح في المشفى الروماني الشهير في سانتو سبيريتو. ويبدو أنّه قد كان لخبث جيوفاني دور هنا أيضاً: لقد " عطلني في التشريح" يشكو ليوناردو، " باستنكاره أمام البابا وفي المشفى أيضاً".



دراسات في علم الأجنة، ربما أثارت الجدل في روما

التركيز على هذا الجدل تحديداً ربما كان بحث ليوناردو في علم الأجنة. هنالك ملاحظات ورسومات أخرى حول الدراسة الشهيرة بمتحف ويندسور عن الرحم، تعود إلى أواخر الحقبة الميلانية بشكل عام، أُنشئت لاحقاً في روما من شأنها المساس بالسؤال اللاهوتي المثير حول روح الجنين. يكتب ليوناردو أنّ الجنين هو "مخلوق يعتمد بشكل كليّ على روح أمّه، مثلما يعتمد على جسدها." الروح ذاتها تحكم الجسدين، وتتشارك مع هذا المخلوق رغباتها ومخاوفها وأحزانها، كما تفعل مع جميع الأعضاء الحيوانية الأخرى[للأم]."[[805]](#endnote-766) لذلك عندما تموت المرأة الحامل، لا يكون لجنينها روح لإنقاذها. شكل هذا الرأي صفعة قوية للمقولة الهرطقية الأرسطوتالية بأنّ الروح قد تكونت من مادة وماتت مع الجسد. وفي هذا الوقت تحديداً كان لاهوتيّ البابا يدافعون عن موقفهم ضد هذا وضد الهرطقات الأخرى- وقد حرقت اعمال بيترو بومبوناتزي الارسطوتالية عام 1516[[806]](#endnote-767)- وربما كان هذا هو "ثمرة" الشك الذي أُلقي به رجل المرايا على مسامع البابا، وبالتالي "مُنعت" دراسات ليوناردو.

ولقد وصلت فكرة عدم التزام ليوناردو الديني إلى فازاري: " لقد كانت له ذهنية هرطقية جداً. لم يستطع التصالح مع أي نوع من الأديان على الإطلاق، معتبراً نفسه فيلسوفاً في كل شيء أكثر منه مسيحياً"- هكذا كتب فازاري في طبعته الأولى لعام 1550، بيد أنّه أزال الفقرة من الطبعة الثانية، ربما استشعر شدتها في الحكم عليه.

**آخر الرحلات إلى فلورنسا**

طرفة البابا اللطيفة تلك حول عادات عمل ليوناردو خلفت مرارة في الحلق لم تزل: " comincia a pensare alla fine' لقد بدأ يفكر في النهاية.

في يوم 8 أكتوبر 1515 انخرط ليوناردو في أخوية القديس يوحنا للفلورنسيين، والتي لديها مقر في الضفة الأخرى لنهر التيبر من الفاتيكان. وربما فعل ذلك لعدة أسباب: عودة حسه بذاته كفلورنسي، لمسة دينية متأخرة، ورغبة لتأمين دفنه بصورة محترمة. كان الدفن واحدًا من مجالات عمل هذه الجمعيات أو الأخويات- لقد كانت "confranita della buona morte"، تقدم المساعدة المتبادلة في حالات المرض وتنظيم الجنائز في حالات الوفيات. وقد كان اختياره موثقاً في سجل الأخوية، وكالعادة لا يخلو من تلك السمات الغريبة إلى حد ما:

الراهب المبتديء ليوناردو دافشني، رسام ونحات، تم اختياره من قبل اللجنة بأغلبية ثلاث حبات فاصوليا سوداء، ثم تم التصويت على دخوله بالإجماع بأغلبية 41 حبة فاصوليا سوداء وحبتين بيضاوين. لقد قدمه إلينا المعلم جياكوبو الطبيب، والذي كان ضامناً له فيما يخص رسوم الدخول.

وفي ملاحظة أحدث وغير مؤرخة في سجل الحسابات اقترح رئيس الأخوية إلغاء عضوية ليوناردو "لمنحه يوماً طيباً" "mettere nel buondi" لأنّه لم يدفع رسوم الدخول في الوقت المحدد.[[807]](#endnote-768)

ربما كان عجز ليوناردو عن دفع رسومه يعزى إلى ظروفه أكثر منه إلى تغيير رأيه، لأنّه غادر في هذا الشهر – أكتوبر من عام 1515- روما كعضو في الحاشية البابوية، متجهاً صوب فلورنسا وبولونيا، حيث يُزمع انعقادُ لقاء تأريخي بين البابا والملك الفرنسي الجديد فرانسوا الأول ( الذي انتصر مؤخراً على ما تبقى من حكم آل سفورزا في ميلانو في معركة مارينيانو): لقاء القوى العظمى الذي ينبغي أن يضمن تحالفهم- وكذلك وصفه البابا ليو- بحقبة جديدة من "السلام للمسيحية". الطرفة المحرجة، الدراسات الممنوعة: كان لليوناردو علاقة طيبة مع البابا الذي كان يتميز بحدة القريحة وامتلاء الجسم بخلاف جوليانو المثالي. لكنه كان جزءاً من الحاشية في هذه الزيارة البابوية، وهو سعيد لحد كبير لتواجده خارج روما لفترة من الزمن.

لقد قصدوا أولاً ميناء سيفيتافيكيا القديم. وكان ليوناردو على الأرجح قد كتب بعض الملاحظات حول المرفأ العتيق في هذه المناسبة: " 4 أذرعة طولاً وذراعان ونصف عرضاً وذراعان وربع عمقاً: هذه هي الأحجار التي تقف في الأجزاء الأمامية من حاجز الأمواج في مرفأ سيفيتافيكيا."[[808]](#endnote-769) لم يخبُ وميض فضوله على الرغم من نكسات هذه السنة. لقد وصل سيرك البابا إلى فلورنسا في يوم 30 نوفمبر، في موكب نصرٍ للبابا الفلورنسي. وكان من بين من شهدوا تلك الاحتفالات الصيدلاني لوكا لاندوكشي: " خرج جميع أعيان المدينة في مسيرة لمقابلته، وكان من بين الآخرين حوالي خمسين شاباً، أغناهم وأنبلهم لا غير، يرتدون حلة من القماش القرمزي بياقات من الفرو، يسيرون على أقدامهم، وعلى معصم كل واحد منهم حلية فضية- ما أجمله من منظر."[[809]](#endnote-770) مرت المسيرة من خلال قوس نصر رباعي الواجهات، واحد من الهياكل المعمارية المؤقتة التي شيدت من أجل المناسبة. وقد قام ليوناردو بأعمال الرسم الخاصة بها، وعلى رأس الورقة ثلاث كلمات بخط ميلزي :"Illustrissimo signor magnifico" – أي جوليانو دي ميديتشي، الذي يلتقي به ليوناردو هنا.[[810]](#endnote-771)

ومن ضمن المشاريع الضخمة التي خطط لها المتحدثون الرسميون للبابا؛ كانت دعوة الفنانين والمعماريين لمناقشة التجديد الحضري لفلورنسا، وعلى وجه التحديد مقر آل ميديتشي- المنطقة المحيطة بقصر ميديتشي القديم في الشارع الكبير، وكنيسة القديس لورينزو وما تشتمل عليه من معابد لآل ميديتشي. وقد أُحيط الرسامون والنحاتون والمعماريون والحفارون على الخشب، ومهندسو الديكور، علماً بنوايا البابا. وقد نصبت واجهات كاذبة جديدة أمام كنيسة القديس لورينزو والكاتدرائية على هيئة نماذج خشبية بالحجم الكامل. وقد تم توثيق أفكار ليوناردو الخاصة بالواجهة الجديدة لكنيسة القديس لورينزو في رسم موجود بأكاديمية البندقية. ولكنه لم يكن سعيداً بعمل الواجهة فقط، ولكنه تخيل تحولاً كاملاً للمباني المحيطة، بزيادة في طول وحجم الساحة المجاورة كخلفية تصويرية للكنيسة التي تم تجديدها. وهنالك رسم تمهيدي لخطة أخرى تعتمد على هدم مربعات كاملة من المنازل أمام الكنيسة، وساحة طويلة تمتد إلى الشارع الكبير، حيث تم تحويل الجدار الجانبي لقصر ميديتشي إلى واجهة تقابل الساحة.[[811]](#endnote-772) عليه فإنَّ رسوم ليوناردو التمهيدية تبين مساحات واسعة من الدمار في الشوارع القديمة ومراتع صباه، وهي عبارة عن دراسات عملية ومعمارية. لكن قد يشعر المرء أنّ ليوناردو يستمتع أكثر بكونه أحد رواد العصرنة المديتشية: "معلم مدمّر" مثل صديقه برامانتي.

أثناء الاسبوع الذي أمضاه البلاط البابوي في فلورنسا، ترأس ليو العاشر مجلس الكرادلة الكنسي في قاعة المجلس في القصر القديم، حيث الجزئية الرائعة من معركة الانغياري بيد ليوناردو ما زالت تغازل الأعين. وقد كان ليوناردو حاضراً على الأرجح. وعقب ذلك بأربعين عاماً كلّف دوق آل ميديتشي العظيم كوزيمو الأول جورجيو فازاري برسم دائرة هائلة من الجصيات التي تغطي الحوائط اليوم- بيد أنّها مثيرة للجدل بسبب الوجود الشبحي لجصية الانغياري تحتها- وكان من ضمن المشاهد التي اشتملت عليها تلك اللحظة في حياة الأسرة الحاكمة عندما جلس البابا الذي ينتمي إلى عائلة ميديتشي في منصب في مركز فلورنسا السياسي. وفي خلفية المشهد قام فازاري بتضمين مجموعة من أربعة رجال وصفهم كالتالي:

لقد رسمت بالحجم الكامل حتى يتسنى التعرف عليهم هنالك في خلفية اللوحة تمييز لرتب المجلس، الدوق جوليانو دي ميديتشي، والدوق لورينزو حفيده مع اثنين من أعظم العباقرة في عصرهما، الرجل العجوز صاحب الغرة من الشعر الأبيض الملتف على هيئة حلقات هو ليوناردو دافنشي معلم الرسم والنحت الكبير، والذي يظهر وهو يتحدث إلى الدوق لورينزو واقفاً بالقرب منه، والآخر هو مايكل بوناروتي.[[812]](#endnote-773)

لقد قامت هذه المجموعة الصغيرة بالإصلاح بين الفنانين، تحديداً هنا في القصر القديم حيث بدأت منافستهما، واحتفي بهما كنجمين توأمين في الفن تحت رعاية آل ميديتشي. كانت لوحة وجه ليوناردو نمطية- وقامت على رسم ميلزي الجانبي لليوناردو الذي رآه فازاري في فابريو[[813]](#endnote-774)- ولكنه كان يحمل شيئاً من الذاكرة الشعبية لآخر زيارة لليوناردو لفلورنسا.

وفي حوالي يوم 7 ديسمبر عام 1515 كانت مسيرة البابا تحث الخطى صوب بولونيا. هنا تشاور البابا وفرانسوا الأول، وهنا التقى ليوناردو للمرة الأولى راعيه الأخير والأكثر إخلاصاً. كان الملك الجديد في الحادية والعشرين من العمر، طويل القامة إلى درجة واضحة، ذا شخصية ساحرة، بثقته التي ترتفع عالياً بعد أن أعاد توجيه مرتزقة سفورزا السويسريين صوب المارينيانو. لقد كانت له أنف هائلة الحجم، وسمعة أخلاقية تليق به -" لقد كان فاسقًا وكان يستمتع بدخول حدائق الآخرين لشرب مختلف أنواع المياه"، وبحسب تعبير انطونيو بياتيس كان شعاره "أنا من أوقد النار وأنا من أطفؤها". كان الملك يعرف ليوناردو العظيم بلا شك من خلال اللوحات التي ثُمنت غالياً من قبل صهره والد زوجته لويس الثاني عشر، والعشاء الأخير التي شوهدت بلا شك في ميلانو المستعادة، وذلك الأسد الآلي القوي الرائع الذي عُرض أمامه في احتفالات نصر يوليو بمدينة ليون. ووجد ليوناردو نفسه مرة أخرى ينجذب تجاه الفرنسيين، الأمر الذي قد يعني بالنسبة له رعاية تحت ظل حاكم سيادي ليس في مقدور إيطاليا التباهي بمثلها، وأيضاً نوعًا من التقدير الراقي الذي لم يحظ به من أسياده الإيطاليين. ومن بين الحاشية الفرنسية في بولونيا كان هنالك آرتوس بويسيف، وفي الرابع عشر من شهر ديسمبر رسم له ليوناردو صورة شخصية بالطبشور الأحمر، شرحها ميلزي قائلاً، " لوحة للسيد آرتوس حاجب الملك فرانسسكو الأول، في اجتماع مع البابا ليو العاشر."[[814]](#endnote-775)

غادر البابا بولونيا في السابع عشر من ديسمبر، منزعجاً إلى حدٍ ما من سلوك فرانسوا المستبد، وقد خفف من حدة شعوره منحة ملكية من الدوقية إلى جوليانو دي ميديتشي الذي أصبح دوقاً على نيمور. ولكن جوليانو لم يهنأ باللقب الجديد طويلاً، فقد توفي من أثر السل بعد ذلك بثلاثة أشهر، في السابع عشر من شهر مارس عام 1516 في عمر يقارب السابعة والثلاثين.[[815]](#endnote-776)

ثم لبث ليوناردو قليلاً في روما لبضعة أشهر، يكتنف الغموض والتكتم أعماله، تسير حياته مرة أخرى على ما يرام. تحمل بعض القياسات المتعلقة بكنيسة سان باولو فيوري تأريخ 1516: إنّها آخر ذكر لليوناردو في إيطاليا.[[816]](#endnote-777)

**المعلم لينارد**

من المؤكد أنّ ليوناردو كان قد اتخذ قراره بالسفر إلى فرنسا بحلول صيف عام 1516، بما أنّه قد خبر جيداً مغبة عبور الألب بعد الخريف. ليس هناك ضمن المستندات الناجية ثمة استدعاءات ولا التماسات: لا مراسلات دبلوماسية، ولا جواز سفر. لم يكن اللقاء مع الملك في بولونيا ووفاة جوليانو دي ميديتشي سوى إرهاص، ثم جاء القرار بين عشية وضحاها، في وقت ما من شهر أغسطس أو سبتمبر، في عمر الرابعة والستين انطلق ليوناردو في أطول رحلة في حياته.

ربما توقف في طريقه بمدينة ميلانو، فسالاي ما زال هناك، يعتني بالمنزل وحقل العنب الذي أصبح مقاطعته، والذي سوف يؤول إليه رسمياً بحسب وصية ليوناردو.[[817]](#endnote-778) ومن ميلانو وبرفقة مبعوثين من الملك، اتجه ليوناردو شمالاً صوب الجبال يصحبه ميلزي والخادم الميلاني المدعو باتيستا دي فيلانيز. وتقول إحدى الفقرات في مخطوطة اتلانتكس، والتي ربما كتبت أثناء الطريق: نهر آرنو في جنيفرا، حوالي ربع ميل باتجاه سافويا حيث يقام المعرض."[[818]](#endnote-779)

وبنهاية السنة كان قد استقر في وادي اللوار، بالقرب من قلعة امبواز الملكية، في خدمة الملك الفرنسي، و نفقة سخية تبلغ 1000 سكودي سنوياً. وهنالك تفويض أو سجل لسداد معاش عامين في السجل الوطني بباريس: " A Maistre Lyenard de Vince, painter ytalien, la somme de 2000 ecus soleil, pour sa pension di celles deux annees.'[[819]](#endnote-780)

في الوثيقة ذاتها عيّن ليوناردو "رساماً للملك"- paintre du Roy"".



فرانسوا الأول ملك فرنسا 1515-1520



المنزل الصغير في كلوز (الآن كلو لوسي)

كانت علاقته بالملك فرانسوا وطيدة. كان الملك الشاب مبهوراً، ومفتوناً وبالغ السخاء. وبعد سنوات عدة، نقل النحات الفلورنسي بينفينوتو سيلليني هذه الذكريات عن فرانسوا نفسه، والذي كان هو أيضاً في خدمته:

لأنّه كان رجلاً ذا مواهب عظيمة ومتعددة، ولديه معرفة باللغات اللاتينية والإغريقية، كان الملك فرانسوا مفتوناً بالكامل [inamorato gagliardissimamente] بفضائل ليوناردو الرائعة هذه، وقد كان يستمتع أيما استمتاع بالاستماع إليه حتى إنّه لم يكن يفارقه سوى بضعة أيام في السنة، الشيء الذي لم يستطع معه ليوناردو إكمال دراساته الإعجازية للنهاية مع هذا الالتزام. ولا أستطيع دفع رغبتي في إعادة الكلمات التي سمعت الملك يقولها في حقه. لقد قال إنّه لا يستطيع تخيل أنّ هنالك رجلًا غير ليوناردو في هذا العالم قد نال من العلم ما ناله ليوناردو، وليس فقط في النحت والتلوين والمعمار بل إنّه كان فيلسوفاً عظيماً أيضاً."[[820]](#endnote-781)

ربما لم تكن المنحة السخية هي أهم هدايا الملك، ولكن المكان الذي يقيم فيه. كان آخر عناوين ليوناردو هو قصر مالك عزبة كلوز (الآن كلو لوسي)، يبعد نصف ميل جنوبي سرايا امبواز الكبرى. وقد كان جديداً آنذاك، شيّد في أواخر القرن الخامس عشر على يد إستين ليلو، حاجب الملك لويس الحادي عشر. ومن بين من عاشوا فيه كان الكونت ليغني الذي عرفه ليوناردو في ميلانو عام 1499. وقد بني هذا المنزل من الطوب الأحمر وحجر التوفا المسامي الرمادي. وهو يقف على أرض لطيفة الانحدار، وراء جدار حامٍ به برج مراقبة ومنصة مدفع صغيرة ظلت من أيامه كمنزل محصّن. وفي داخل الجدار الواقي بهو علوي طويل على هيئة عريشة. وإلى الشمال من المنزل اسطبلات تصطف على شكل حرف L اللاتيني، وورش تحيط بالفناء من الجهة الثالثة. وعلى الجانب الرابع إلى الغرب تنحدر الأرض بحدة. هنا يقع المطبخ والحديقة، وأسفلها بركة مكسوة باللون الأخضر.

كان المنزل أصغر مما هو عليه الآن- الغرف إلى جهة الغرب من البرج المركزي ذي الراس المدبب تعود إلى القرن الثامن عشر- ولكن تخطيط الجزء الأوسط منه لم يتغير على الأرجح منذ أيام ليوناردو. الباب الأمامي الرئيسي بمواجهة الجنوب يؤدي إلى كنيسة صغيرة، بنيت من أجل آن دي بريتانج، زوجة تشارلز الثامن.[[821]](#endnote-782) وفي الطابق السفلي نجد قاعة واسعة، حيث يتناول أهل المنزل طعامهم، ويتم استقبال الزوار، وبجانبها المطبخ، بأرضه المكسوة بالتراكوتا، ومجموعة الطبخ والحلقات الحديدية في العارضة الخشبية لتعليق اللحوم والطرائد. إلى اليمين من الباب الرئيسي درج واسع. وقد خصص الطابق الأعلى لبناء غرفتين كبيرتين. يقال إنّ مرسم ليوناردو في الغرفة التي تعلو قاعة الطعام. والنافذة التي تواجه الشمال الغربي، تشرف على منظر أبراج وقباب القصر، والأشجار وحس الفراغ عند النهر- يمكن رؤية المنظر ذاته في رسم لطيف بالطبشور الأسود في ويندسور- بيد ميلزي على الأرجح.[[822]](#endnote-783) ويقال إنَّ الغرفة العليا المحاذية للمطبخ كانت حجرة نوم ليوناردو، ويحتمل أنّها الغرفة التي شهدت وفاته.

كان المنزل مريحاً ومنعشاً وحسن الموقع. وما في سعته من بهجة يفوق ما له من فخامة ومهابة. حتى أبراجه ذات القمم المدببة كانت لا تخلو من حس لعوب، تحاكي في نقوشها منظر القصر في نهاية الطريق. المدفأة الهائلة الحجم، وكتل الصنوبر، وضوء تورين الرقيق على النوافذ، الهالة الخافتة للدخان الخشبي القديم- يقتنع المرء أنَّ ليوناردو شعر بالراحة والسكينة في هذه السنوات الأخيرة. مع المنزل جاءت ماتورين ربما كطباخة أو كمدبرة. وقد كانت تدعى ماتورينا، في الإشارة الوحيدة لها، في وصية ليوناردو: لكنْ النسخة الناجية من الوصية كانت باللغة الإيطالية، والتي تمت فيها طلينة الأسماء الفرنسية، وهي على الأرجح من مواطني المدينة وليست إيطالية( بالطبع مالم تتحول الكريمونا مع تقدم السن إلى لا ماتورينا). وفي الكتب الفرنسية عن ليوناردو- والتي يوجد منها إرث طويل ومشرّف- كانت تدعى ماثورين، وقد كان الطعام في السنوات الأخيرة من عمر ليوناردو بلا شك فرنسياً.

وهنا يشرع مرة أخرى لتنظيم مخطوطاته ورسوماته، وينتج المزيد منها، على الرغم من أنَّ بياتيس يخبرنا أنّه لم يعد يرسم. وكما هو الحال دائماً هنالك الكتب التي يريدها منسوخة بخط ميلزي: "Egidius Romanus, De informatione corporis humani in utero matris [حول تشكل الجسم الإنساني في الرحم]"، والذي تم نشره في باريس عام 1515، و"Rugieri Bacon in a في إصدارة مطبوعة".[[823]](#endnote-784)- تحدث عالم الاجتماع الإنجليزي العظيم روجر باكون، شخصية ليوناردية من أكسفورد القرن الثالث عشر، عن إمكانية الطيران البشري. كان يُرى في الأيام الصافية في المدينة، أو عند النهر، يرسم تيارات اللوار- أو- كما يكتبها "Era" بينما تعبر إلى امبوزا".[[824]](#endnote-785) لم تكن تهجئاته سليمة. فالمغترب، كما قيل، هو أجنبي في بلدين: الأول الذي يعيش فيه والثاني الذي تركه وراءه.

**دعوات الكاردينال**

إنّه الخريف في وادي اللوار، أنسب وقت للزيارة. يصل في بدايات شهر اكتوبر من عام 1517 وفد متميز من السُّواح الإيطاليين إلى الامبواز. لقد كان الكاردينال لويجي الآراجوني حفيداً لملك نابولي، ونسيباً لإيزابيلا الآراجونية وجارة ليوناردو السابقة في المحكمة القديمة في ميلانو. لقد كان رجلاً ذا وجه رقيق، في بداية الأربعينيات: ربما كان له بورتريه بريشة رفائيل في البرادو في مدريد. لقد ناور للوصول إلى كرسي البابوية بعد وفاة يوليوس الثاني في 1513، ورغم أنَّ آماله تبددت بانتخاب ليو العاشر، إلا أنّه ظلّ قريباً من ليو- شجعه في الغالب ظنّه بأنّ البابا سيجعله ملكاً على نابولي. وربما قابله ليوناردو في روما، حيث كان يعرف بالمبالغة في إكرام ضيوفه، وجمال عشيقته، المومس جوليا كامبانا، والتي أنجب منها ابنته، توليا.

وهنالك تهمة أكبر خطراً تلوح حوله: أنّه أمرّ بقتل صهره انطونيو دا بولونيا، وربما أخته جيوفانا أيضاً، دوقة أمالفي، التي اختفت بصورة غامضة في بدايات عام 1513. وليس من المستبعد أن يكون ليوناردو على علم بشيء ما من هذا الأمر أيضاً، إذ أنَّ أنطونيو دا بولونيا كان في ميلانو في عام 1512، وقد قتل هناك في السنة التالية. وقد أعيدت الرواية على نطاق واسع من خلال مآساة جون ويبستر اليعقوبية دوقة مالفي. والتي يظهر فيها لويجي " الكاردينال" في دور شرير، وقد كتب ويبستر مسرحيته بناءً على النسخة الإنجليزية من رواية لماتيو بانديلو، الصبي الذي راقب ليوناردو يعمل على لوحة العشاء الأخير.[[825]](#endnote-786)

كان الكاردينال في طريق عودته إلى الديار بعد رحلة أوربية مطولة، وفي باله أن يبعد نفسه من مؤامرة أحيكت ضد البابا ليو السنة الماضية، كما كان أيضاً يود مقابلة ملك اسبانيا الجديد تشارلز الخامس، وفعل ذلك في ميدلبيرغ، على ساحل هولندا. وقد راقب العملاء الإنجليز عن كثب وبلغوا الكاردينال ولسي عن وصول مختال أراجون إلى بلاط تشارلز في حاشية من أربعين خيال، وعباءته تلتف حول كتفيه بإهمال، وسيفه مشدود إلى جانبه: " أيها المنّعم لك أن تخمن أي نوع من الرجال هو.. فمهنة الكاردينال المذكورة هي أقرب لسيد علماني منها إلى الروحانية."[[826]](#endnote-787) عليه فقد توجه الكاردينال جنوباً عبر الأراضي الفرنسية. ومن بين الوفد المسافر معه كاهنه وأمين سره أنطونيو دي باتيس، والذي صارت مفكرة سفره الحافلة مرجعاً لما سيأتي.[[827]](#endnote-788)



بورتريه رفائيل لكاردينال، يرجح أنّه لويجي الآراجوني

في التاسع من شهر أكتوبر كانو في تور(Turso)، ومنها – بعد غداء باكر، استأنفوا المسير إلى امبواز، " مسافة سبعة فراسخ". ويجدها بياتيس "بلدة صغيرة حسنة الإدارة ذات موقع ممتاز". وأُنزلوا في القصر على "ربوته"، إنها "ليست محكمة التأمين، لكن الغرف مريحة والمنظر رائع". في اليوم التالي، العاشر من أكتوبر، ذهبوا إلى "واحدة من ضواحي" البلدة "لرؤية السيد ليوناردو فينشي الفلورنسي". ونكاد نشعر بأنّ ليوناردو كان مصدر جذب سياحي آخر ليقصده الكاردينال.

وشهادة بياتيس المفعمة بالحياة رغم اقتضابها عن زيارتهم إلى كلو لوسي؛ هي آخر لقطاتنا عن ليوناردو. وتبدأ بخطأ: فقد وصف ليوناردو بأنّه "رجل مسن تجاوز السبعين من عمره"، الشيء الذي قد يبدو سياحياً للوهلة الأولى- مبالغة قد تجعله أكثر مهابة حتى على الصعيد الشكلي- بيد أنّها يمكن أيضاً أن تعتبر شهادة عيان بأنّ ليوناردو كان يبدو أكبر مما هو عليه فقد كان (في الخامسة والستين). وتستمر الرواية:

لقد عرض على سيادته ثلاث لوحات، واحدة منها لسيدة فلورنسية، رسمت لها مباشرة بإيعاز من الراحل الرائع جوليانو دي ميديتشي، وأخرى ليوحنا المعمدان في صباه، والأخرى للسيدة العذراء والطفل في حجر القديسة حنّا، وجميعها كاملة جداً، وهي عبارة قد تعني أنّها ]"مكتملة تماماً"]. على أية حال لا يمكننا توقع عمل آخر عظيم منه، إذ أنّه الآن مصاب بنوع ما من الشلل في يده اليمنى. ولقد قام بتدريب تلميذ ميلانيّ يتقن عمله. وبينما لم يعد المعلم يستطيع التلوين بتلك العذوبة التي عهدناها، فإنّه قادر على إنشاء الرسومات وتعليم الآخرين. لقد كتب هذا السيد الكثير حول التشريح، برسومات إيضاحية لأجزاء الجسم، مثل العضلات والأعصاب والأوردة والتفاف الأمعاء، وقد سهّل بذلك فهم أجساد كل من الرجال والنساء بطريقة لم يسبقه إليها أحد. جميع هذا رأينّاه بأمّ أعيننا، وقد أخبرنا أنّه قام بالفعل بتشريح أكثر من ثلاثين جسداً من الرجال والنساء في جميع الأعمار. وقد كتب أيضاً بحسب كلماته هو كتباً لا حصر لها عن طبيعة المياه، ومختلف أنواع الآلات، وأشياء أخرى، جميعها باللغة الدارجة، وإن خرجت للنور فسوف تكون مفيدة ومبهجة في آن. بجانب نفقاته وإقامته فهو يحصل من ملك فرنسا على معاش يبلغ 1000 سكودي في العام، بينما يحصل تلميذه على ثلاثمائة.

ويحدّق المرء في هذه الصفحة، كما لو أنّه يراها عبر عدسة مكبرة، محاولاً التقاط آثار الحقيقة التوثيقية، إنّها نشوة الحضور. الجانب الآخر لهذا النص هو أولئك الأشخاص الذي كانوا معه بالفعل- " لقد رأينا جميع هذا بأمّ أعيننا": حكمة.

بعد الترحيب في الصالة أسفل الدرج، قدمت ماثورين المرطبات، وتلا ذلك فاصل ديني قصير في الكنيسة الصغيرة- لأنَّ هؤلاء الزائرين العلمانيين جداً هم رجال الدين- وقد صعدوا الدرج إلى قدس الأقداس الداخلي لمرسم ليوناردو، حيث الضوء الخريفي الذي تقويه الشموع، وهاهم يصغون إليه الآن بينما يصف لهم ويشرح، مستخدماً ما قد يعتبره المرء مزيجاً من اللطف الفطري والفظاظة الرزينة. وبينما ينظرون إلى الموناليزا يخبرهم شيئاً ما، ليس بكثير. إنّها سيدة فلورنسية، لقد رسمها بطلب من – لا بإلحاح: instantia- من الراحل جوليانو الرائع. ونظروا إلى العذراء والطفل والقديسة حنّا وما يكتنفها من مزاج رقيق، والقديس يوحنا الشّبِق، ثم خرجت الصفحات العظيمة من رسومات التشريح، قُلبت الصفحات بيد ميلزي المساعد الذي لا غنى عنه، وللحظة ما شعروا برعشة تسري في أجسادهم إذ يقتربون من هذا الرجل العجوز ذي الملامح الودودة الذي قطعت يداه الجثث وانتزعت الأمعاء- " أكثر من ثلاثين جسداً لرجال ونساء في جميع الأعمار": لحظة بوح. حظيت هذه الأعمال الفنية التشريحية بأهمية خاصة لدى بياتيس باعتبارها شيئاً فريداً، " لم يسبقه عليها أي شخص من قبل"، وربما كان هذا تعبيراً عن التقدير أو مما أوحى به ليوناردو على أية حال بينما كان يتحدث إلى الضيوف.

هنالك كتب أخرى- حول المياه، والآلات. يذكر بياتيس أنّ هذه الكتب "بالعامية"، ويجب أن "تخرج إلى النور" ويفترض أنّه يعني أن تُنشر- ولكنه لم يذكر السمة الأكثر غرابة فيها. هذا نقص عجيب: كتابة ليوناردو المرآتية لم تكن شيئاً معروفاً على نطاق واسع، وبالتالي فهي شيء يجدر ذكره، عليه فلابد أن يتساءل المرء هنا إن كان بياتيس قد رأى بالفعل أي شئٍ منها.[[828]](#endnote-789) ربما عرُضت أوراق وصفحات معينة على الزوار: الأعمال المنفذة بإتقان؛ فليوناردو رجل مخضرم: لقد استقبل مرسمه مئات الزيارات. إنّه يثير درجة من عدم الرضا، لكنه يُري الناس ما يريدهم أن يروه فقط، وما تبقى يظل نوعاً من أرض العجائب البعيدة المنال، تشير إليها موجة سميكة عريضة من خطه الجميل: المخطوطات والمفكرات، والكتب والكتيبات المبعثرة على طاولات وأرفف مرسمه- " كما عبر عنها هو نفسه، كتب لا حصر لها". ويسمع المرء مزيجًا منسجماً من الاعتداد بالنفس والسخرية منها، التعبير الذي وصل إليه، ممتع في توريته، تكاد تكون هي الجملة الرئيسية، بينما يتأمل هو حمولة الأوراق والحبر التي اكتنزها، والعدد الذي لا يحصى من الأبحاث والاستقصاءات والمساحات المستحيلة التي ينبغي على العقل الطيران ليحيط بها. "عدد لا حصر له من الكتب"

وميلزي الشاب الذي سيعبر عن حبه لليوناردو من خلال مهنة تنظيمية على مدى نصف قرن من الزمان أو يزيد، ويبتسم بأسى لسماعه هذه الكلمات.

لقد أمضى الزوار وقتهم، وابتهجوا، وظل بياتيس الشكلاني يكتب مذكراته ذلك المساء(أو يفترض المرء ذلك: المخطوطة التي تنجو وتصبح النسخة أو المخلص، الذي كتب في وقت ما بعد تأريخ آخر إدراج، 31 أغسطس 1521). ويتقدمون في اليوم التالي باتجاه قلعة ملكية أخرى، بلوا [Bles]، ورؤية "بروتريه من الطبيعة بألوان الزيت لسيدة من اللومباردي، وهي جميلة جداً لكنها في رأي ليست أجمل من السينيورا غوالاندا". من الجائز أنَّ هذه اللوحة هي بورتريه بريشة ليوناردو لوكريزيا كريفيللي، وهي معلقة الآن في اللوفر، وربما نُقلت إلى قصر لويس الثاني عشر في بلوا في وقت ما بعد استيلاء الفرنسيين على ميلانو عام 1499. وربما لم تكن بعد قد اكتسبت لقبها المضلل "La Belle Ferronniere". كانت إيزابيلا غوالاندا جميلة نابولية شهيرة، وصديقة للشاعرة كوستنازا دافالوس، فهي ليست النموذج "الحقيقي" للموناليزا، وإلا لكان بياتيس قد قال ذلك عندما رأى اللوحة في اليوم السابق.

بالطبع يود المرء أن يهزّ أنطونيو من كتفيه ليعرف المزيد منه: كل ما رآه وشعر به وعرفه وعجز عن ذكره. هل كان ليوناردو ما زال طويلاً أم "تقلص" طوله؟ هل كان صوته ذلك الصوت الرخيم الذي غنى ذات مرة على أنغام القيثارة- هل كان جهورياً أم مرتعشاً؟ يريد المرء أن يسأل لماذا يجب أن يكون المقصود بالعبارة أنَّ المعلم الأعسر قد لا يرسم مرة أخرى. هل هنالك أي نقص عام مشار إليه في الجملة التالية- أنّه لا يستطيع "التلوين بتلك العذوبة التي عهدها"- ينطوي على قصور في الأسلوب أكثر منه على إعاقة جسدية؟

ما الشيء الذي عجز بياتيس عن ذكره ويمكن معرفته بالنظر مرة أخرى إلى الصورة الشخصية بالطبشور الأحمر الموجودة في بيبليوتيكا ريالي في تورين، والتي ينبغي أن تكون صورة لليوناردو حوالي ذلك الوقت- رجل في أواسط الستينيات- ولكنه يبدو، كما يقول بياتيس أشبه "برجل عجوز تجاوز السبعين". إنّه في نظر المخيلة الشعبية صورة ذاتية تعريفية لليوناردو، وأنّها رسخته في ذلك المزاج الكهنوتي في أذهاننا. هنالك شكوك بين بعض مؤرخي الفن، الذين يشعرون أنَّ الأسلوب والبيئة يشيران إلى تأريخ أقدم. هل يحتمل أن يكون رسماً لوالده، ليس بوقت طويل قبل وفاة سير بيرو في 1504، أو إلهاً قديماً أو فيلسوفاً من زمن دراسات ليدا، أو ببساطة رجلًا عجوزًا ما "ذا مظهر رائع"، أحد تلك الوجوه التي فتنته، والتي - وفقاً لفازاري- " قد يتبعها طوال اليوم ليرسمها"؟ حتى الوصفة الإيطالية أسفل الرسم مثيرة للجدل، فهي باهتة لحد الطمس، فهل تصفه كصورة شخصية له في عمر متقدم؟ أم مجرد رسم "أنشأه في سن متقدمة"؟ ولكن مثل الكثيرين غيري، أظل مؤمناً بها كصورة قوية وراسخة له في أواخر حياته – النظرة "التقليدية": مثل الرأي القائل بأنّ الموناليزا هي السيدة ليزا. الصفحة رقيقة وطويلة بشكل غير عادي، والرسم ربما كان مقتطعاً من الجانبين، يكاد يفقد شكل الكتفين.[[829]](#endnote-790) وفي الحقيقة هما واضحان تماماً، في خطوط أفقية الزوايا على جانبي الرأس، تكاد تكون في مستوى الفم، عند رؤيتها يدرك المرء أنّ الصورة الساخرة لرسم تورين ليست هي الشخصية الواقفة الآمرة التي يبدو عليها الآن، ولكن الرجل المسن محدودب الظهر، قد حناه ثقل السنوات: ما زال جليلًا لكنه ضعيف أيضاً. لقد كاد يصبح ذلك الشخص صاحب الانحناء المتدرج المرسوم في فيلا ميلزي قبل خمس سنوات، جالساً على صخرة، يراقب لعب النهر في جريانه ماراً به.

جاء معاصراً لبورتريه تورين الذاتي الرسم المسكون بالطبشور الأسود في ويندسور والمعروف بالسيدة المشيرة [the Pointing Lady] (صفحة 501)، والذي ارتبط في بعض الأحيان بماتيلدا في مسرحية المَطْهَر لدانتي- وهي شخصية ناعمة رومانسية تعصف بها الرياح في أحد الشواطيء، محاطة بالزهور الطويلة. يدعو مارتن كيمب "الديباجة العاطفية لرسومات الطوفان"، "تحولاً" موعوداً " إلى عالم السكينة التي توصف أكثر منها انبعاثاً في عالم الدمار الطبيعي".[[830]](#endnote-791) لقد التفتت إلى الوراء ناحية المتفرج- تستدير، بحسب تعبير دانتي، " مثل امرأة ترقص"- لكن يدها اليسرى تشير بعيداً عنّا في أعماق الصورة، مشيرة إلى شيء ما لا نستطيع رؤيته.

**مطاردة الليل**

**-----**

التقى ليوناردو بفرانسو في نهاية عام 1517 في رومورانتين، باتجاه أعلى النهر من امبواز، حيث كان يخطط بعزمٍ لبناء مجمع قصر جديد أوسع، مشتملاً على شبكة من القنوات الواصلة بين اللوار والساون. وقد وجدت تصميماته لهذا المبنى في مخطوطة اتلانتكس، وهنالك قصاصة من مناظر المدينة اليوتوبية هذه تعود إلى ثلاثين سنة خلت.[[831]](#endnote-792) ولم يبارح مشروع رومورانتين لوح الرسم أبداً، بيد أنّ المؤرخين المعماريين أشاروا إلى أثر تصميمات ليوناردو على تطور تصميم القصر في اللوار، فقد ظل هناك حتى 16 يناير من عام 1518: " في ليلة القديس انطوني عدت من رومورانتينو إلى امبوسا." وما يزال ضمن أوراقه طلب لخيول من اسطبلات الملك – "Pour envoyer a Maistre Lyonard florentin painter du Roy pour les affers du dit seigneur'-".[[832]](#endnote-793)

وبحلول الربيع يأتي موسم الأقنعة والكرنفالات والحفلات، والتي لا تخبو حماسته لها أبداً. كان هناك في الامبواز في اليوم الثالث من شهر مايو عام 1518؛ حفلٌ مزدوجٌ بنكهة فلورنسية، احتفالًا بتعميد ابن الملك، الدوفين هنري، وزواج قريبته ماديلين دي لا تور من اوفرن. كان زوجها لورينزو دي بيرو دي ميديتشي ابن اخ البابا، وهو الآن دوق أوربينو (الدوقية التي رفضها عمه الراحل جوليانو بكل تهذيب). ربما كان هنالك من يعرف ليوناردو من بين المدعوين الفلورنسيين، وغيرهم الكثير، وهكذا انتقلت أخباره إلى فلورنسا. لم يدم الزواج طويلاً، فقد توفي كلا الزوجين في غضون سنة، لكنْ ذلك لم يتم قبل أن تخرج ثمرته للحياة، ابنتهما كاترينا، التي أصبحت لاحقاً ملكة فرنسا- "السيدة الأفعى" الشهيرة بقسوتها. كاثرين دي ميديتشي.

كان الحفل من إعداد ليوناردو كما ورد في النشرة المبعوثة إلى غونزاغا في مانتوفا: كانت الماركيزة ما تزال من على البعد تراقب ليوناردو – الذي أفلت من قبضتها.[[833]](#endnote-794) تم نصب قوس نصر في البرج القائم شمال القصر. ويقف عليه جسم عارٍ يحمل أزهار الياسمين في يد وفي الأخرى تمثال دولفين (كناية عن الدوفين). وعلى أحد جوانب القوس هنالك عظاءة خرافية تحمل شعار الملك "المضرِم والمطفيء"، وعلى الجانب الآخر فاقم وشعاره"potius more quam foedari" أي (" الموت ولا العار".)- وهو تأييد لدوق أوربينو، وبالنسبة ليوناردو فهو إحياء لذكرى أيام ميلانو الجميلة، والفاتنة سيسيليا غاليراني. وقد كتب أحد مبعوثي الغونزاغا عن الروح العالية التي تمتع بها ليوناردو بصحبة الملك فرانسوا. كان الملك تواقاً لتوظيف المزيد من الفنانين الإيطاليين، ويكتب أيضاً عن ذكر اسم لورينزو كوستا، فنان البلاط في مانتوفا.

عقب ذلك بأسبوعين، وفي 15 مايو كان هنالك احتفال آخر، وهو من تنظيم ليوناردو أيضاً في الغالب. تم فيه تجسيد محاصرة القلعة ودخولها، إحياء لذكرى معركة مارينيانو قبل ثلاث سنوات. وقد أطلق البازيون صواريخ من الأوراق والأقمشة عبر كوى أبراج القلعة، بينما أبتهج الحضور عندما أمطرتهم المدافع العملاقة بوابل من "البالونات المنفوخة التي كانت تتقافز عند هبوطها في أرض الساحة، لإدخال السرور على الجميع دون التسبب في أي أذىً لأي شخص: اختراع جديد، وأداء جميل".[[834]](#endnote-795) فقدرة ليوناردو الباهرة على المفاجأة، ومهاراته المسرحية لم تخذله قط.





مقنع على ظهر حصان، ومنظر لسجين بائس

ثمة بعض الرسومات لأشخاص يرتدون أقنعة بين أعمال ليوناردو الأخيرة، نفذت بالطبشور الأسود مثل السيدة المشيرة- كانت هذه هي المادة المفضلة في آخر رسوماته، الخط دقيق ومحدد، بيد أنّه يميل أيضاً إلى النعومة واللمعان الخفيف. نرى رجلاً على فرس يرتدي قبعة داعرة، شاب لرداءه أكمام رقيقة ومسدلة، وقرن صيد في وسطه، إمرأة أجادت التخفي، تشير ساقيها القويتين إلى أنّها في الحقيقة رجل- شخصيات مجنونة يبدو أنّها جزء من صناعة الترفيه بعصر النهضة، وفي وجهها الآخر سحراً أثيرياً. السجين المتسول ذو الأسمال البالية في الأغلال، يحمل طبق غداءه، وطاقم رجاله الأشرار، إنّه يبدو كممثل في زيه التنكري وليس سجيناً بالفعل.[[835]](#endnote-796) لوهلة يرى المرء- في التفافات شعره، وفي وجهه وراء اللحية الصغيرة الكثيفة- ذكرى لسالاي. ولكن لا يُعرف إلى أي مدىً كان سالاي جزءًا من أفراد منزله الفرنسي. لقد ورد اسمه في الحسابات الفرنسية التي تغطي عامي 1517-1518 باعتباره يتلقى 100 إيكو- مبلغ لا بأس به، ولكنه يعادل فقط ثمن المبلغ الذي يتقاضاه ميلزي، ويفسر غيابه لبعض الوقت وجود مثل هذا التفاوت. ومن المؤكد أنّه عاد إلى ميلانو في ربيع عام 1518: فقد ورد اسمه هناك في 13 أبريل، مقرضاً مبلغاً من المال.[[836]](#endnote-797) وليس له ذكر بين شهود وصية ليوناردو بعد ذلك بعام.

19 يونيو 1518: شكر عظيم لملك فرنسا- حفل على شرفه، أقيم في حدائق ليوناردو في كلوز. كان العمال مشغولون طوال الأسبوع في بناء سقالة خشبية عالية. سوف يتم نصب مظلة من القماش الأزرق تلمع فيها نجمات، فتصبح مثل جناح أو سرداق، على مساحة 30 × 60 ذراعاً (60×120 قدماً). بداخلها منصة مرتفعة للضيوف الملكيين. وقد ازدانت أعمدة المظلة بالأقمشة الملونة وأكاليل اللبلاب. الإضاءة والموسيقى، وعلى المرء أن يتخيل أُرُج أمسية منتصف الصيف.

كان الحفل إعادة لعرض ما كان –حسب علمنا- بأول انتاج لليوناردو، البراديسو، التي أديت في قلعة سفورزا عام 1490 من أجل دوق ميلانو التعس وزوجته إيزابيلا الآراجونية. وصادف هذا أوان الاحتفال الأخير، بعد ثلاثين سنة تقريباً، وقد شاهده شاب ميلانيّ آخر هو غالياتسو فيسكونتي، ورواه في خطاب إلى غونزاغا المتعطش للأخبار.

كان الفناء بكامله مظلل بملاءات من قماش في زرقة السماء، والذي رُّصع بنجوم ذهبية ليشبه السماوات، وثم وضعت الكواكب الرئيسية، مع الشمس على جانب والقمر على الآخر. لقد كان مشهداً عجيباً. كانت كواكب المريخ والمشتري وزحل بترتيبها الصحيح، والأبراج الفلكية الأثني عشر..لابد أنّ هنالك المئات من المصابيح المضاءة، حتى يبدو أنّ عتمة الليل قد غادرته."[[837]](#endnote-798)

انتهى العرض، وتلقى المجاملات الملكية، تفرق الحفل. وعاد إلى حدائق كلوز هدوءها مرة أخرى. هنالك فوضى من ركام الاحتفال، ورائحة العشب المدهوس بالأقدام، وما كان قبل دقائق قليلة وجهاً من وجوه الجنة أصبح مجرد خيمة زرقاء كبيرة ستتم إزالتها صباحاً. كان هذا الاحتفال هو آخر أعمال ليوناردو المعروفة، بناء مؤقت سرعان ما يزول دون أن يخلف أثراً عدا في ذاكرة من كانوا هنا وشاهدوا بأمّ أعينهم كيف تمت مطاردة عتمة الليل. Pareva fusse cacciata la note…..

عقب ذلك بأيام قليلة، كتب ليوناردو آخر هذه المفكرات الصغيرة المؤرخة: الكتابات المنمنمة التي تكاد لا تخبر إلا عن وجوده هناك في ذلك اليوم في ذلك المكان:" في اليوم 24 من شهر يونيو، عيد القديس يوحنا 1518، في امبواز قصر كلو." لحظة موسومة، ربما متذكراً موكب عيد القديس يوحنا والاحتفالات في فلورنسا. حوالي هذا الوقت، وفي ذات المزاج المترع بالحنين، رسم خريطة صغيرة ووضع عليها ديباجات، " بيت الأسد في فلورنسا".[[838]](#endnote-799) ربما كان المقصود منها فكرة تتعلق بمشروع رومورانتين، ولكنها ظلت على الصفحة كوسم على رجل عجوز في المنفى، نهباً لما تقدمه له الذاكرة عشوائياً. تذكر الأسد الذي رآه هناك، يسلخ جلد حملٍ، ربما كان هو الذي استخدمه في رسم لوحة القديس إرميا. Leone…Leonardo. كان هو الأسد دائماً، ربما منذ طفولته، وفي الحقيقة قد لا نخطيء القول إن وصفناه في بورتريه تورين الذاتي بأنّه بدا مثل أسد عجوز أرقط، بعرفه الأبيض وعينيه الضاريتين: ناجٍ وحيدٍ.

كان يجلس حوالي هذا الوقت على طاولة في مرسمه في كلوز، يعمل على بعض الأوراق الهندسية- نظرية أخرى صغيرة، قطعة أخرى من الأحجية- عندما يسمع صوتاً يناديه، ويعرف أنّ عليه وضع قلمه، ويترك أسئلته جانباً لأنّه يجب أن يعيش معنا جميعاً في هذا العالم المادي من الشهوات والواجبات، المتمثلة في هذه اللحظة، ليست سيئة بالضرورة- في طبق من حساء خضروات ماثورين الساخن، والذي في الغالب لا يقل في طيب مذاقه عن حساء مينسترون التوسكاني ( بيد أنّه لن يخبرها مطلقاً أنّه "ليس دائماً كذلك")

إذن يكتب على ظهر الورقة، "إلخ، لأنّ الحساء بارد"- "إلخ" مجرد صيغة للتحايل، رمز لعدم الاكتمال.



المنظر الذي يشرف عليه منزل كلوز لوسي، في رسم يُنسب لميلزي

**البحر الكبير**

عندما ظننت أنّي أتعلم لأعيش، كنت أيضاً أتعلم لأموت.

                           مخطوطة أتلانتكس، ص252-أ

في منزل كلوز لوسي وفي يوم السبت 23 أبريل 1519، قبل يوم من عيد الفصح، كتب ليوناردو دا فينشي "رسام الملك" وصيته في حضور كاتب العدل الملكي، غيوم بوريان، وسبعة شهود هم: فرانسسكو ميلزي، باتيستا دي فيلانيز، وكاهنان فرنسيان، وثلاثة رهبان فرنسسكان.[[839]](#endnote-800) ومن الواضح أنّ قائمة الشهود أغفلت ذكر سالاي. غيابه من امبواز أكدته وثائق أخرى، وهي التي أثبتت وجوده في باريس في 5 مارس ومرة أخرى في 16 مايو. وفي كلا التاريخين، قابل جيوفاني باتيستا الغونفالونيري، وكيل ماسيميليانو سفورزا، دوق ميلانو. وفي المناسبة الثانية قبض مبلغ 100 سكولدي، دُفعت له إنابة عن الدوق، وقد وعد بمبلغ 500 سكولدي أخرى خلال السنوات الأربع التالية. تُرى من أي نوعٍ كانت هذه الخدمات التي يقدمها سالاي في المقابل؟ هنالك احتمال أنّه كان يتلقى المال لتقديم معلومات سياسية استقاها بفضل قربه من الملك فرانسوا في الامبواز- هي في النهاية شيء مخزٍ بالنسبة لعلاقته الطويلة والودية على الدوام مع ليوناردو[[840]](#endnote-801).

يكتب ليوناردو توجيهاته من أجل دفنه في كنيسة القديس فلورنتين في الامبواز، والموكب الذي سيرافق جنازته " من المكان المذكور إلى الكنيسة المذكورة"، وإقامة ثلاثة قدّاسات عليا وثلاثين قدّاساً أدنى لذكراه، وتقسيم 40 رطلاً من الشمس لصنع شمعات سميكة توضع في الكنائس حيث تقام الصلوات: وللجنازة نفسها " 60 شمعة رفيعة ليحملها 60 مسكيناً ويُدفع لهم المال لحملها".

وبنود الوصية كانت كالتالي:

      للسيد فرانسسكو دا ميلزو، سيد من ميلانو، كل وجميع الكتب التي في حوزة كاتب الوصية حالياً، والأدوات واللوحات المتعلقة بفنه، وتسميته رساماً..وبقية معاشه، وجميع مبالغ المال المدان بها إليه من قبل وحتى يوم وفاته، وأي من وكل ملابسه التي يمتلكها الآن في المكان المذكور كلوز.

      لباتيستا دي فيلانيز خادمه، نصف حديقته الواقعة خارج أسوار ميلانو.. وحق المياه الذي منحه الملك لويس الثاني عشر طيب الذكر للمذكور دا فنشي، والتي أصبحت نهر قناة القديس كريستفورو، وأي من وجميع الأثاثات والأواني في منزله في المكان المذكور كلوز.

      لسالاي خادمه، النصف الثاني من الحديقة نفسها، التي بنى فيها سالاي وشيد منزلاً والذي سيكون ويظل من الآن فصاعداً ملكاً لسالاي.

      لماتورينا خادمته، معطف من القماش الأسود الفاخر، مبطنة بالفرو، وقطعة من القماش، ومبلغ اثنين دوكات لمرة واحدة.

      لأخوته الذين يعيشون الآن في فلورنسا مبلغ أربعمائة سكولدي والتي قد أودعها في  خزانة سانتا ماريا نوفا في مدينة فلورنسا، مع كل الفوائد والانتفاعات التي قد تكون مستحقة حتى الآن.

القسمة كانت أنيقة نوعاً ما: بالنسبة لميلزي إرث فكري لا نظير له من كتاباته ولوحاته، ولسالاي وباتيستا الملكية، ومعطف الفرو لماتورينا، والنقد لإخوة دافنشي.[[841]](#endnote-802)

يطلق عليه الفلورنسيون "دخول البحر الكبير". هل انطلق ليوناردو في هذه الرحلة الأخيرة فلسفياً، في رباطة جأش التقاعد النبيل؟ لا تشير كتاباته إلى ذلك:

أيها الغافي، ماهو النوم؟ النوم هو ظاهر الموت. أوه لم إذن لا تقم بأعمال تجعلك تبدو حياً بعد الموت بالدرجة نفسها من الكمال، بدلاً عن النوم بينما أنت حي، راسماً على نفسك سيماء الموتى الحزانى..

كل جرح يترك حزناً في الذاكرة، عدا الجرح الأكبر، الذي هو الموت، إذ يقتل الذاكرة هي والحياة معاً.

ترغب الروح أن تظل مع الجسد، لأنّها بدون أداة الجسد المادية تلك، لا تستطيع فعل شيء ولا تشعر بشي.[[842]](#endnote-803)

النوم، النسيان، عدم الشعور: هذه هي صور الموت الثابتة مع المادية الارسطوتالية لعالم عصر النهضة. ولا نسمع شيئاً عن القيامة والحياة بعد الموت. وعندما يكتب ليوناردو عن لاهوت الروح لا يفتأ يتشبث بأنّ عليها أن "تستقر في أعماله"- مادة العالم- الجسد- حتى "تستريح": " مهما تكن هذه الروح، إنّها أمر إلهي، لذلك اتركوها تسكن في أعماله، وتجد الراحة فيها..لأنّها تخرج من الجسد دون إرادتها، وفعلا أؤمن بأنّ حزنها وألمها ليسا دون سبب." هذا من صفحة من صفحات التشريح تعود لعام 1510، حيث يكتب بإجلال عن التشريح باعتباره "عملي هذا" حيث يتسنى إدراك "أعمال الطبيعة الرائعة".[[843]](#endnote-804) الحياة المادية هي مسكن الروح، والموت هو إجلاؤها، مغادرتها "قسراً"، ولا يبدو عندئذٍ أنها تتجه إلى وطن في السماء. يهندس فازاري لليوناردو توبةً على فراش الموت، الشيء الذي لا يبدو مقنعاً: " بالشعور بقربه من الموت قرر بإخلاص أن يتعلم مذاهب الإيمان الكاثوليكي، وعن الدين الكاثوليكي القويم والمقدس، ثم يتباكى بمرارة، لقد اعترف وتاب، وعلى الرغم من عدم قدرته على الوقوف، تناول السر المقدس المبارك معتمداً على أصدقائه وخدمه في سريره." ربما كان صحيحاً، بيد أنّ هذا التحول المتأخر للإيمان يبدو مثل شيء ما يتمناه فازاري أكثر من ليوناردو. الشيء الأكثر إقناعاً هو تعليق فازاري التالي بأنَّ ليوناردو "احتج على أنّه أساء لله وللإنسان بعدم الاجتهاد أكثر في فنه كما كان ينبغي عليه". إنّه ليس ذنباً وجحيما ما يخشى، ولكنه العبء الثقيل لتلك الـ "ألخ.."، والورقة الرمادية الخالية تحتها- جميع ما لم يُنهَ من الأعمال.

لقد توفي في الثاني من مايو 1519، في عمر يناهز السابعة والستين. وبحسب فازاري فإنّ مرجعنا الوحيد، كان الملك فرانسوا حاضراً، واحتضنه بين ذراعيه. بينما أتى هادم اللذات- "شهقة، ملاك الموت"- الملك "رفع رأسه ليساعده ويهدئه من روعه". إنّها صورة مؤثرة- إن فصلها المرء من اثنتين من اللوحات الفرنسية التي رُسمت بإلحاح شديد في الموضوع ذاته، في بدايات القرن التاسع عشر- لكنها منذ اكتشاف ذلك في الثالث من مايو، اليوم التالي لوفاة ليوناردو، صدر مرسوم ملكي في سانت جيرماين ان لاي؛ إذ أنّ الأمر يتطلب يومين على ظهر الحصان للسفر من امبواز. لا يمكن لملك فرانسوا أن يكون بجانب ليوناردو في الثاني من مايو وفي سانت جيرماين في الثالث. تتوقف مصداقية شهادة فازاري الآن على السؤال المطروح حول ما إذا كان هذا المرسوم- والمنقوش عليه بالخط العريض "Par le Roy"، ولكن ليس ممهوراً بتوقيعه فعليا- يتطلب حضور الملك في سانت جيرماين.[[844]](#endnote-805) بيد أنّه " مع إيلاء الاعتبار الواجب للوفاة المؤكدة"، إذ كتابته لوصيته تؤكد ذلك فإنَّ ليوناردو يغادر بهذه الملاحظة غير المسبوقة عن المجهول، و في غياب العلم بأية كلمات أخيرة له، تظل غرابة المرسوم الملكي المثير للانزعاج تذكرنا عن قناعته الراسخة بضرورة التشكيك في كل شيء وتمحيصه قبل اعتباره صحيحاً.



السيدة المشيرة

ويختم فازاري بقوله، " جميع أولئك الذين عرفوه حزنوا للغاية على فقد ليوناردو،" هنا نسيت كل شيء عن الملك، ورأيت فرانسسكو ميلزي بجانب الفراش في دموعه. ولم يكتب ميلزي إلى إخوته غير الأشقاء في فلورنسا عن خبر الموت قبل الأول من يونيو. " لقد كان لي كأفضل أب،" يقول. " سأحزن حتى آخر نفس، وإلى الابد. لقد كان يقدم لي كل يوم الأدلة على مودته المفعمة بالشغف والعاطفة"[[845]](#endnote-806). ميلزي هذا الرجل الشاب الذي نعرف القليل عنه، بادله تلك المحبة: بصفته البستانيّ والناسخ لكل ذلك الكم اللانهائي" من الكتابات والرسومات التي – ربما كانت حتى أكثر من اللوحات- يأخذنا مباشرة إلى حياة ليوناردو، كما لو لوكانا هما نفسهما نوعاً من الذكرى، محتشدة بالسجلات المقتطعة لأحداث أيامه، وأسرار أحلامه، وتهويمات عقله في الفضاء.

إنَّ ما تبقى من جسده أقل كثيراً من تلك الشحنة الميتافيزيقية من الذكريات والأحلام والتأملات. لا شك أنّه كان هنالك دفن مؤقت في مايو، لأنَّ مراسم الجنازة المادية المبينة في الوصية لم تنفذ قبل ما يزيد على ثلاثة أشهر، فشهادة الدفن في سجل كنيسة الجماعة الملكية في سانت فلورنتين مؤرخة في 12 أغسطس 1519.   لقد عانت الكنيسة أثناء الثورة الفرنسية، وفي 1802 كان على ما يبدو أنّها مرت بفترة تقشف. لقد هدمت، والحجارة والأبواب بما في ذلك تلك التي في المقبرة- استخدمت لإعادة ترميم القصر. لقد قيل إنّ بستانيّ الكنيسة غوجون، أخذ جميع العظام المبعثرة ودفنها في ركن من الفناء، وربما كانت رفات ليوناردو بينها.

في عام 1863 حفر الشاعر المعجب بليوناردو، أرسين هوساي، موقع كنيسة فلورنتين، ووجد بين الشظايا أجزاء من شاهد قبر نقش عليه ("EO […] DUS VINC')، وهيكلاً عظمياً حجم جمجمته الكبير جعله يعتقد أنّه قد وجد رفات ليوناردو. " لم نرَ قط رأسأ مصمماً بعبقرية رائعة أو من أجلها،" كاتباً. " بعد ثلاث عقود ونصف، لم يستطع الموت أن يمس كبرياء هذا الرأس الجليل."[[846]](#endnote-807) وتوجد هذه العظام الآن مدفونة في كنيسة القديس هوبرت، ضمن منطقة القصر، تحت صحيفة معدنية نصبها كونت باريس. صلتها الوحيدة بليوناردو، على أية حال، هي استدلال هوساي بعلم فراسة الدماغ. إنّه من الممكن أنَّ الجمجمة الرحيبة المدفونة بسان هوبير قد احتضنت يوماً ما عقل ليوناردو دافنشي، ولكن اليقين الوحيد على الأقل أنّها لم تعد كذلك. القفص خالٍ الآن، والعقل قد طار.

1. آر مجلد 245، مؤرخة بالمقارنة مع CA673r/249r-b, مكتوبة في 24 يونيو 1518؛ إنظر إلى بيدريتي 1975. [↑](#footnote-ref-1)
2. [↑](#footnote-ref-2)
3. [↑](#endnote-ref-1)
4. [↑](#footnote-ref-3)
5. بن جونسون، تيمبر، أو الاكتشافات (لندن 1640) في قصائد كاملة، إد، جي. بارفيت (هارموندسورث 1975)، 394. [↑](#footnote-ref-4)
6. تشارلز روجرز، مجموعة من الرسومات المقلدة المطبوعة (جزئين، لندن، 1778)، 1.5 حول مصدر المجموعة (ربما جلبت من اسبانيا على يد إيرل أرونديل وبيعت لتشارلز في 1641 للميلاد) انظر كلارك وبيدريتي 1968، 1.10-13. [↑](#footnote-ref-5)
7. جيامباتيستا جيرالدي تشنزيو، ديسكورسي (فينيس، 1554)، 193-6، مستشهداً بذكريات والده، كريستوفورو جيرالدي، دبلوماسي فيراريّ في ميلانو. [↑](#footnote-ref-6)
8. مخطوطة باريس ل 77و [↑](#footnote-ref-7)
9. - مخطوطة أتلانتكس 534ظ/199ظ. [↑](#footnote-ref-8)
10. المكتبة الملكية 12665و. أضيفت السطور إلى "وصف الطوفان" في عام 1515، ولكنه حتماً قد دون ملاحظات سابقة لهذه على شاطيء بيومبينو في خريف 1504 على الأرجح. [↑](#footnote-ref-9)
11. مخطوطة باريس ك. 1. الصفحة باهتة جداً، والقراءة الصحيحة للسطر الثاني تم تأكيدها بفحص الأشعة تحت الحمراء في 1979. [↑](#footnote-ref-10)
12. [↑](#footnote-ref-11)
13. [↑](#footnote-ref-12)
14. [↑](#footnote-ref-13)
15. [↑](#footnote-ref-14)
16. لمزيد من المعلومات حول امبروجو وعائلته انظر شيل 2000، 123-30. [↑](#footnote-ref-15)
17. بيلترامي 1919. وثائق 23-4. حول التأريخ المعقد لهذه اللوحة، أنظر ديفيس 1947، سيروني 1981، ماراني 2003، زولنر، مجلة بيرلنغتون 143 (2001)، 35-7، زولنر 2003، 223-4. [↑](#footnote-ref-16)
18. كلارك 1988، 90-91. أحدى نقاط ضعف هذه الحجة أن اللوحة كانت لتتناسب مع إطار تم صنعه في 1482 (كان ماينو قد دفع ثمنه في 7 أغسطس 1482). وقد كانت الرسوم الأولية للوحة الطفل يسوع ( المتحف البريطاني 253a) على ورقة زرقاء من نوع استخدمه ليوناردو في فلورنسا، ولكن الصفحات الأخرى من نفس نوع الورق (المكتبة الملكية 12652و، مخطوطة أتلانتكس 1094و/394و-ب) عليها رسومات ربما نُفذت في السنوات الاولى في ميلان. أنظر كارلو بيدريتي 2.312. [↑](#footnote-ref-17)
19. سجل الدولة بمدينة ميلانو، لوحة لصورة شخصية 102/34، 10، غلاسر 1977، 345-6. مستند يوضح على ما يبدو سداد مبلغ 730 ليرة لليوناردو ودي بريديس في 28 ديسمبر 1484 قد تشير إلى تأريخ إكمال لوحة اللوفر (شيل وسيروني 2000)، ولكن يشك ماراني بقراءة التأريخ، وهو يعتقد أنه 1489 (ماراني 2003،7). [↑](#footnote-ref-18)
20. لبعض العلاقات في هذه السلسلة من التخمينات، انظر أوتينو ديلا تشيزا 1967، 93-95، ماروني 2001، 140-142، غولد 1975. حول وجود امبروجيو في إنسبرك، انظر شيل 1998أ، 124، مالاغوتشي-فاليري 1913-1923، 3.7-8. [↑](#footnote-ref-19)
21. المكتبة الملكية 12519. CF كلارك وبيدريتي 1968، 1.92، كلايتون 2002، 55. [↑](#footnote-ref-20)
22. بخصوص هذا الوضع، انظر ر. بابا، "سر المنشأIl Misterio dell' origine)" )، فن وملف 159(2000) [↑](#footnote-ref-21)
23. إمبولدين 1987، 125-132. [↑](#footnote-ref-22)
24. [↑](#endnote-ref-2)
25. [↑](#endnote-ref-3)
26. [↑](#endnote-ref-4)
27. [↑](#endnote-ref-5)
28. [↑](#endnote-ref-6)
29. [↑](#endnote-ref-7)
30. [↑](#endnote-ref-8)
31. [↑](#endnote-ref-9)
32. [↑](#endnote-ref-10)
33. [↑](#endnote-ref-11)
34. [↑](#endnote-ref-12)
35. [↑](#endnote-ref-13)
36. [↑](#endnote-ref-14)
37. [↑](#endnote-ref-15)
38. [↑](#endnote-ref-16)
39. [↑](#endnote-ref-17)
40. [↑](#endnote-ref-18)
41. [↑](#endnote-ref-19)
42. [↑](#endnote-ref-20)
43. [↑](#endnote-ref-21)
44. [↑](#endnote-ref-22)
45. [↑](#endnote-ref-23)
46. [↑](#endnote-ref-24)
47. [↑](#endnote-ref-25)
48. [↑](#endnote-ref-26)
49. [↑](#endnote-ref-27)
50. [↑](#endnote-ref-28)
51. [↑](#endnote-ref-29)
52. [↑](#endnote-ref-30)
53. [↑](#endnote-ref-31)
54. [↑](#endnote-ref-32)
55. [↑](#endnote-ref-33)
56. [↑](#endnote-ref-34)
57. [↑](#endnote-ref-35)
58. [↑](#endnote-ref-36)
59. [↑](#endnote-ref-37)
60. [↑](#endnote-ref-38)
61. [↑](#endnote-ref-39)
62. [↑](#endnote-ref-40)
63. [↑](#endnote-ref-41)
64. [↑](#endnote-ref-42)
65. [↑](#endnote-ref-43)
66. [↑](#endnote-ref-44)
67. [↑](#endnote-ref-45)
68. [↑](#endnote-ref-46)
69. [↑](#endnote-ref-47)
70. [↑](#endnote-ref-48)
71. [↑](#endnote-ref-49)
72. [↑](#endnote-ref-50)
73. [↑](#endnote-ref-51)
74. [↑](#endnote-ref-52)
75. [↑](#endnote-ref-53)
76. [↑](#endnote-ref-54)
77. [↑](#endnote-ref-55)
78. [↑](#endnote-ref-56)
79. [↑](#endnote-ref-57)
80. [↑](#endnote-ref-58)
81. [↑](#endnote-ref-59)
82. [↑](#endnote-ref-60)
83. [↑](#endnote-ref-61)
84. [↑](#endnote-ref-62)
85. [↑](#endnote-ref-63)
86. [↑](#endnote-ref-64)
87. [↑](#endnote-ref-65)
88. [↑](#endnote-ref-66)
89. [↑](#endnote-ref-67)
90. [↑](#endnote-ref-68)
91. [↑](#endnote-ref-69)
92. [↑](#endnote-ref-70)
93. [↑](#endnote-ref-71)
94. [↑](#endnote-ref-72)
95. [↑](#endnote-ref-73)
96. [↑](#endnote-ref-74)
97. [↑](#endnote-ref-75)
98. [↑](#endnote-ref-76)
99. [↑](#endnote-ref-77)
100. [↑](#endnote-ref-78)
101. [↑](#endnote-ref-79)
102. [↑](#endnote-ref-80)
103. [↑](#endnote-ref-81)
104. [↑](#endnote-ref-82)
105. [↑](#endnote-ref-83)
106. [↑](#endnote-ref-84)
107. [↑](#endnote-ref-85)
108. [↑](#endnote-ref-86)
109. [↑](#endnote-ref-87)
110. [↑](#endnote-ref-88)
111. [↑](#endnote-ref-89)
112. [↑](#endnote-ref-90)
113. [↑](#endnote-ref-91)
114. [↑](#endnote-ref-92)
115. [↑](#endnote-ref-93)
116. [↑](#endnote-ref-94)
117. [↑](#endnote-ref-95)
118. [↑](#endnote-ref-96)
119. [↑](#endnote-ref-97)
120. [↑](#endnote-ref-98)
121. [↑](#endnote-ref-99)
122. [↑](#endnote-ref-100)
123. [↑](#endnote-ref-101)
124. [↑](#endnote-ref-102)
125. [↑](#endnote-ref-103)
126. [↑](#endnote-ref-104)
127. [↑](#endnote-ref-105)
128. [↑](#endnote-ref-106)
129. [↑](#endnote-ref-107)
130. [↑](#endnote-ref-108)
131. [↑](#endnote-ref-109)
132. [↑](#endnote-ref-110)
133. [↑](#endnote-ref-111)
134. [↑](#endnote-ref-112)
135. [↑](#endnote-ref-113)
136. [↑](#endnote-ref-114)
137. [↑](#endnote-ref-115)
138. [↑](#endnote-ref-116)
139. [↑](#endnote-ref-117)
140. [↑](#endnote-ref-118)
141. [↑](#endnote-ref-119)
142. [↑](#endnote-ref-120)
143. [↑](#endnote-ref-121)
144. هي ترجمة حرفية لعبارة aqua vitae، والمقصود بها نوع من الكحول الخام القوي يستخدم للأغراض الكيميائية. ويضاف إلى الويسكي والبراندي وغيرها من أنواع المشروبات الكحولية بالإضافة إلى الاستخدامات الأخرى. [↑](#footnote-ref-23)
145. [↑](#endnote-ref-122)
146. [↑](#endnote-ref-123)
147. اسم ايطالي لمزيج الصبغات السوداء، والصفراء، والبيضاء الناتج عنها لوناً رمادياً، أو مصفراً أو بنياً مخضراً رقيقاً (على حسب النسب المكونة للمزيج). [↑](#footnote-ref-24)
148. [↑](#endnote-ref-124)
149. [↑](#endnote-ref-125)
150. [↑](#endnote-ref-126)
151. [↑](#endnote-ref-127)
152. [↑](#endnote-ref-128)
153. [↑](#endnote-ref-129)
154. [↑](#endnote-ref-130)
155. [↑](#endnote-ref-131)
156. [↑](#endnote-ref-132)
157. [↑](#endnote-ref-133)
158. [↑](#endnote-ref-134)
159. \* احتفال قديم لشعوب النصف الشمالي من الكرة الأرضية بالربيع. [↑](#footnote-ref-25)
160. [↑](#endnote-ref-135)
161. [↑](#endnote-ref-136)
162. [↑](#endnote-ref-137)
163. [↑](#endnote-ref-138)
164. [↑](#endnote-ref-139)
165. [↑](#endnote-ref-140)
166. [↑](#endnote-ref-141)
167. [↑](#endnote-ref-142)
168. [↑](#endnote-ref-143)
169. [↑](#endnote-ref-144)
170. [↑](#endnote-ref-145)
171. [↑](#endnote-ref-146)
172. [↑](#endnote-ref-147)
173. [↑](#endnote-ref-148)
174. [↑](#endnote-ref-149)
175. [↑](#endnote-ref-150)
176. [↑](#endnote-ref-151)
177. [↑](#endnote-ref-152)
178. [↑](#endnote-ref-153)
179. [↑](#endnote-ref-154)
180. [↑](#endnote-ref-155)
181. [↑](#endnote-ref-156)
182. [↑](#endnote-ref-157)
183. [↑](#endnote-ref-158)
184. [↑](#endnote-ref-159)
185. [↑](#endnote-ref-160)
186. [↑](#endnote-ref-161)
187. [↑](#endnote-ref-162)
188. [↑](#endnote-ref-163)
189. [↑](#endnote-ref-164)
190. [↑](#endnote-ref-165)
191. [↑](#endnote-ref-166)
192. [↑](#endnote-ref-167)
193. [↑](#endnote-ref-168)
194. [↑](#endnote-ref-169)
195. [↑](#endnote-ref-170)
196. [↑](#endnote-ref-171)
197. [↑](#endnote-ref-172)
198. [↑](#endnote-ref-173)
199. [↑](#endnote-ref-174)
200. **سونيتة (في الإنجليزية** : (Sonnet الأهزوجة أو الأغنية القصيرة، مشتقة من الكلمة الإيطالية( sonetto)، وهي إحدى أهم أشكال الشعر الغنائي الذي انتشر في أوروبا في العصور الوسطى وكتب فيها كبار الشعراء .تتألف من أربعة عشر بيتًا بأوزان وقواف معروفة وتركيب منطقي. اهتمت السونيتة بمعالجة بعض الموضوعات مثل الحب العفيف. وتتميز هذه القصيدة بلغتها المكثفة وصورها البلاغية المؤثرة والتطلع إلى الكمال في صنعتها الشعرية، إضافة إلى إظهارها قدرة الشعر على التعبير عن دخائل النفس البشرية. [↑](#footnote-ref-26)
201. [↑](#endnote-ref-175)
202. [↑](#endnote-ref-176)
203. [↑](#endnote-ref-177)
204. [↑](#endnote-ref-178)
205. [↑](#endnote-ref-179)
206. [↑](#endnote-ref-180)
207. [↑](#endnote-ref-181)
208. [↑](#endnote-ref-182)
209. [↑](#endnote-ref-183)
210. [↑](#endnote-ref-184)
211. [↑](#endnote-ref-185)
212. [↑](#endnote-ref-186)
213. [↑](#endnote-ref-187)
214. [↑](#endnote-ref-188)
215. [↑](#endnote-ref-189)
216. [↑](#endnote-ref-190)
217. [↑](#endnote-ref-191)
218. [↑](#endnote-ref-192)
219. [↑](#endnote-ref-193)
220. [↑](#endnote-ref-194)
221. [↑](#endnote-ref-195)
222. [↑](#endnote-ref-196)
223. [↑](#endnote-ref-197)
224. [↑](#endnote-ref-198)
225. [↑](#endnote-ref-199)
226. [↑](#endnote-ref-200)
227. [↑](#endnote-ref-201)
228. [↑](#endnote-ref-202)
229. [↑](#endnote-ref-203)
230. [↑](#endnote-ref-204)
231. [↑](#endnote-ref-205)
232. [↑](#endnote-ref-206)
233. [↑](#endnote-ref-207)
234. \* يعني المثالان على التوالي: أنيس وانسجام باللغة العربية. [↑](#footnote-ref-27)
235. [↑](#endnote-ref-208)
236. [↑](#endnote-ref-209)
237. [↑](#endnote-ref-210)
238. [↑](#endnote-ref-211)
239. [↑](#endnote-ref-212)
240. [↑](#endnote-ref-213)
241. [↑](#endnote-ref-214)
242. [↑](#endnote-ref-215)
243. [↑](#endnote-ref-216)
244. [↑](#endnote-ref-217)
245. [↑](#endnote-ref-218)
246. [↑](#endnote-ref-219)
247. [↑](#endnote-ref-220)
248. [↑](#endnote-ref-221)
249. [↑](#endnote-ref-222)
250. [↑](#endnote-ref-223)
251. [↑](#endnote-ref-224)
252. [↑](#endnote-ref-225)
253. [↑](#endnote-ref-226)
254. [↑](#endnote-ref-227)
255. [↑](#endnote-ref-228)
256. [↑](#endnote-ref-229)
257. [↑](#endnote-ref-230)
258. [↑](#endnote-ref-231)
259. [↑](#endnote-ref-232)
260. [↑](#endnote-ref-233)
261. [↑](#endnote-ref-234)
262. [↑](#endnote-ref-235)
263. [↑](#endnote-ref-236)
264. [↑](#endnote-ref-237)
265. [↑](#endnote-ref-238)
266. [↑](#endnote-ref-239)
267. [↑](#endnote-ref-240)
268. [↑](#endnote-ref-241)
269. واحد من أقدم أنواع الشعر الإيطالي، مكون من قصيدة واحدة من ستة أو ثمانية أبيات. وقد كان شائعاً بشكل خاص في إقليمي صقلية وتوسكان في عصر النهضة، أما منشأه فهو غير معروف في أي من الإقليمين. [↑](#footnote-ref-28)
270. [↑](#endnote-ref-242)
271. [↑](#endnote-ref-243)
272. [↑](#endnote-ref-244)
273. [↑](#endnote-ref-245)
274. [↑](#endnote-ref-246)
275. [↑](#endnote-ref-247)
276. - [↑](#endnote-ref-248)
277. [↑](#endnote-ref-249)
278. [↑](#endnote-ref-250)
279. [↑](#endnote-ref-251)
280. [↑](#endnote-ref-252)
281. [↑](#endnote-ref-253)
282. [↑](#endnote-ref-254)
283. بحسب المثيولوجيا الإغريقية هو كلب مشوه شرس يحرس بوابة العالم السفلي. [↑](#footnote-ref-29)
284. [↑](#endnote-ref-255)
285. [↑](#endnote-ref-256)
286. [↑](#endnote-ref-257)
287. [↑](#endnote-ref-258)
288. [↑](#endnote-ref-259)
289. [↑](#endnote-ref-260)
290. [↑](#endnote-ref-261)
291. [↑](#endnote-ref-262)
292. [↑](#endnote-ref-263)
293. [↑](#endnote-ref-264)
294. [↑](#endnote-ref-265)
295. عرفت هذه اللوحة في المصادر العربية بعشق المجوس، وهي ترجمة شائعة للكلمة الإنجليزية Adoration بينما ترى المترجمة أن استخدام كلمة تبجيل أوفق في الدلالة على معنى اللوحة وهو تبجيل المجوس للمسيح عقب ولادته (القصة المعروفة). [↑](#footnote-ref-30)
296. [↑](#endnote-ref-266)
297. [↑](#endnote-ref-267)
298. [↑](#endnote-ref-268)
299. [↑](#endnote-ref-269)
300. [↑](#endnote-ref-270)
301. [↑](#endnote-ref-271)
302. [↑](#endnote-ref-272)
303. [↑](#endnote-ref-273)
304. [↑](#endnote-ref-274)
305. [↑](#endnote-ref-275)
306. المترجم: Caltrop- Galtrop: ثلاثة مسامير تثبت مع بعضها بحيث إن وضعت على الأرض يتجه أحدها إلى الأعلى على الدوام. وتستخدم كفخ لخيول الفرسان، أو لافراغ عجلات السيارات عند الحرب. [↑](#footnote-ref-31)
307. [↑](#endnote-ref-276)
308. [↑](#endnote-ref-277)
309. [↑](#endnote-ref-278)
310. [↑](#endnote-ref-279)
311. [↑](#endnote-ref-280)
312. [↑](#endnote-ref-281)
313. [↑](#endnote-ref-282)
314. [↑](#endnote-ref-283)
315. [↑](#endnote-ref-284)
316. [↑](#endnote-ref-285)
317. [↑](#endnote-ref-286)
318. [↑](#endnote-ref-287)
319. [↑](#endnote-ref-288)
320. [↑](#endnote-ref-289)
321. الإضاءة باستخدام ألوان مشرقة أو ماء الذهب أو ماء الفضة في النقش على الكتب وزخرفتها. [↑](#footnote-ref-32)
322. كتاب الساعات: كتاب مسيحي، يسمى أيضاً كتاب الصلوات السبع أو كتاب الأجبية أو كتاب السواعي وهو كتاب يحتوي على سبع صلوات تقام على مدار اليوم وهذه الصلوات مرتبة زمنياً وكل صلاة تعبر عن مرحلة من حياة السيد المسيح على الأرض. [↑](#footnote-ref-33)
323. [↑](#endnote-ref-290)
324. [↑](#endnote-ref-291)
325. [↑](#endnote-ref-292)
326. [↑](#endnote-ref-293)
327. [↑](#endnote-ref-294)
328. [↑](#endnote-ref-295)
329. [↑](#endnote-ref-296)
330. [↑](#endnote-ref-297)
331. [↑](#endnote-ref-298)
332. [↑](#endnote-ref-299)
333. [↑](#endnote-ref-300)
334. [↑](#endnote-ref-301)
335. [↑](#endnote-ref-302)
336. [↑](#endnote-ref-303)
337. [↑](#endnote-ref-304)
338. [↑](#endnote-ref-305)
339. [↑](#endnote-ref-306)
340. [↑](#endnote-ref-307)
341. [↑](#endnote-ref-308)
342. [↑](#endnote-ref-309)
343. [↑](#endnote-ref-310)
344. [↑](#endnote-ref-311)
345. [↑](#endnote-ref-312)
346. [↑](#endnote-ref-313)
347. [↑](#endnote-ref-314)
348. [↑](#endnote-ref-315)
349. [↑](#endnote-ref-316)
350. [↑](#endnote-ref-317)
351. [↑](#endnote-ref-318)
352. [↑](#endnote-ref-319)
353. [↑](#endnote-ref-320)
354. [↑](#endnote-ref-321)
355. [↑](#endnote-ref-322)
356. [↑](#endnote-ref-323)
357. [↑](#endnote-ref-324)
358. [↑](#endnote-ref-325)
359. [↑](#endnote-ref-326)
360. [↑](#endnote-ref-327)
361. [↑](#endnote-ref-328)
362. [↑](#endnote-ref-329)
363. [↑](#endnote-ref-330)
364. [↑](#endnote-ref-331)
365. [↑](#endnote-ref-332)
366. يعرف أيضًا ب:**آنتايوس** أو **آنتي** في [الميثولوجيا الإغريقية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7_%D8%A5%D8%BA%D8%B1%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9)) هو بطل من [الميثولوجيا](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7) [الأمازيغية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%BA)، بحيث كان هذا الأخير حامي أرض الأمازيغ ضد الأجانب الذين حاولوا إيذاء الأمازيغ، كما ارتبط [بالميثولوجيا الإغريقية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7_%D8%A5%D8%BA%D8%B1%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9).-المصدر:ويكيبيديا:الموضوع:انتايس [↑](#footnote-ref-34)
367. [↑](#endnote-ref-333)
368. [↑](#endnote-ref-334)
369. [↑](#endnote-ref-335)
370. [↑](#endnote-ref-336)
371. [↑](#endnote-ref-337)
372. [↑](#endnote-ref-338)
373. [↑](#endnote-ref-339)
374. [↑](#endnote-ref-340)
375. [↑](#endnote-ref-341)
376. [↑](#endnote-ref-342)
377. [↑](#endnote-ref-343)
378. [↑](#endnote-ref-344)
379. [↑](#endnote-ref-345)
380. [↑](#endnote-ref-346)
381. [↑](#endnote-ref-347)
382. [↑](#endnote-ref-348)
383. [↑](#endnote-ref-349)
384. [↑](#endnote-ref-350)
385. [↑](#endnote-ref-351)
386. [↑](#endnote-ref-352)
387. [↑](#endnote-ref-353)
388. [↑](#endnote-ref-354)
389. [↑](#endnote-ref-355)
390. [↑](#endnote-ref-356)
391. [↑](#endnote-ref-357)
392. [↑](#endnote-ref-358)
393. [↑](#endnote-ref-359)
394. [↑](#endnote-ref-360)
395. [↑](#endnote-ref-361)
396. [↑](#endnote-ref-362)
397. [↑](#endnote-ref-363)
398. [↑](#endnote-ref-364)
399. [↑](#endnote-ref-365)
400. [↑](#endnote-ref-366)
401. [↑](#endnote-ref-367)
402. [↑](#endnote-ref-368)
403. [↑](#endnote-ref-369)
404. [↑](#endnote-ref-370)
405. [↑](#endnote-ref-371)
406. [↑](#endnote-ref-372)
407. [↑](#endnote-ref-373)
408. [↑](#endnote-ref-374)
409. [↑](#endnote-ref-375)
410. [↑](#endnote-ref-376)
411. [↑](#endnote-ref-377)
412. [↑](#endnote-ref-378)
413. [↑](#endnote-ref-379)
414. [↑](#endnote-ref-380)
415. [↑](#endnote-ref-381)
416. [↑](#endnote-ref-382)
417. [↑](#endnote-ref-383)
418. [↑](#endnote-ref-384)
419. [↑](#endnote-ref-385)
420. [↑](#endnote-ref-386)
421. [↑](#endnote-ref-387)
422. [↑](#endnote-ref-388)
423. [↑](#endnote-ref-389)
424. [↑](#endnote-ref-390)
425. [↑](#endnote-ref-391)
426. [↑](#endnote-ref-392)
427. [↑](#endnote-ref-393)
428. [↑](#endnote-ref-394)
429. [↑](#endnote-ref-395)
430. [↑](#endnote-ref-396)
431. [↑](#endnote-ref-397)
432. [↑](#endnote-ref-398)
433. [↑](#endnote-ref-399)
434. [↑](#endnote-ref-400)
435. [↑](#endnote-ref-401)
436. [↑](#endnote-ref-402)
437. [↑](#endnote-ref-403)
438. [↑](#endnote-ref-404)
439. [↑](#endnote-ref-405)
440. [↑](#endnote-ref-406)
441. بالإنجليزية Pugdog وهو نوع من الكلاب يتميز بالوجه العريض المفلطح، وقصير ومجعّد، وجسد ممتليء بقوائم قصيرة. وقد صنعت بعض الدمى الأمريكية على هيئته. [↑](#footnote-ref-35)
442. [↑](#endnote-ref-407)
443. [↑](#endnote-ref-408)
444. [↑](#endnote-ref-409)
445. [↑](#endnote-ref-410)
446. [↑](#endnote-ref-411)
447. [↑](#endnote-ref-412)
448. [↑](#endnote-ref-413)
449. [↑](#endnote-ref-414)
450. [↑](#endnote-ref-415)
451. [↑](#endnote-ref-416)
452. [↑](#endnote-ref-417)
453. [↑](#endnote-ref-418)
454. [↑](#endnote-ref-419)
455. [↑](#endnote-ref-420)
456. [↑](#endnote-ref-421)
457. [↑](#endnote-ref-422)
458. [↑](#endnote-ref-423)
459. [↑](#endnote-ref-424)
460. [↑](#endnote-ref-425)
461. [↑](#endnote-ref-426)
462. [↑](#endnote-ref-427)
463. [↑](#endnote-ref-428)
464. [↑](#endnote-ref-429)
465. [↑](#endnote-ref-430)
466. [↑](#endnote-ref-431)
467. [↑](#endnote-ref-432)
468. [↑](#endnote-ref-433)
469. [↑](#endnote-ref-434)
470. خلو الفم من الأسنان، والصفة أدْرَد ودرداء. [↑](#footnote-ref-36)
471. [↑](#endnote-ref-435)
472. [↑](#endnote-ref-436)
473. [↑](#endnote-ref-437)
474. [↑](#endnote-ref-438)
475. [↑](#endnote-ref-439)
476. [↑](#endnote-ref-440)
477. [↑](#endnote-ref-441)
478. [↑](#endnote-ref-442)
479. [↑](#endnote-ref-443)
480. [↑](#endnote-ref-444)
481. [↑](#endnote-ref-445)
482. [↑](#endnote-ref-446)
483. [↑](#endnote-ref-447)
484. [↑](#endnote-ref-448)
485. [↑](#endnote-ref-449)
486. [↑](#endnote-ref-450)
487. [↑](#endnote-ref-451)
488. [↑](#endnote-ref-452)
489. [↑](#endnote-ref-453)
490. [↑](#endnote-ref-454)
491. [↑](#endnote-ref-455)
492. [↑](#endnote-ref-456)
493. [↑](#endnote-ref-457)
494. [↑](#endnote-ref-458)
495. [↑](#endnote-ref-459)
496. [↑](#endnote-ref-460)
497. [↑](#endnote-ref-461)
498. [↑](#endnote-ref-462)
499. [↑](#endnote-ref-463)
500. [↑](#endnote-ref-464)
501. [↑](#endnote-ref-465)
502. [↑](#endnote-ref-466)
503. [↑](#endnote-ref-467)
504. [↑](#endnote-ref-468)
505. [↑](#endnote-ref-469)
506. [↑](#endnote-ref-470)
507. [↑](#endnote-ref-471)
508. [↑](#endnote-ref-472)
509. [↑](#endnote-ref-473)
510. [↑](#endnote-ref-474)
511. [↑](#endnote-ref-475)
512. [↑](#endnote-ref-476)
513. [↑](#endnote-ref-477)
514. [↑](#endnote-ref-478)
515. [↑](#endnote-ref-479)
516. [↑](#endnote-ref-480)
517. [↑](#endnote-ref-481)
518. [↑](#endnote-ref-482)
519. [↑](#endnote-ref-483)
520. [↑](#endnote-ref-484)
521. [↑](#endnote-ref-485)
522. [↑](#endnote-ref-486)
523. [↑](#endnote-ref-487)
524. [↑](#endnote-ref-488)
525. [↑](#endnote-ref-489)
526. [↑](#endnote-ref-490)
527. [↑](#endnote-ref-491)
528. [↑](#endnote-ref-492)
529. [↑](#endnote-ref-493)
530. [↑](#endnote-ref-494)
531. [↑](#endnote-ref-495)
532. [↑](#endnote-ref-496)
533. [↑](#endnote-ref-497)
534. [↑](#endnote-ref-498)
535. [↑](#endnote-ref-499)
536. [↑](#endnote-ref-500)
537. [↑](#endnote-ref-501)
538. [↑](#endnote-ref-502)
539. [↑](#endnote-ref-503)
540. [↑](#endnote-ref-504)
541. [↑](#endnote-ref-505)
542. [↑](#endnote-ref-506)
543. [↑](#endnote-ref-507)
544. [↑](#endnote-ref-508)
545. [↑](#endnote-ref-509)
546. [↑](#endnote-ref-510)
547. [↑](#endnote-ref-511)
548. [↑](#endnote-ref-512)
549. [↑](#endnote-ref-513)
550. [↑](#endnote-ref-514)
551. [↑](#endnote-ref-515)
552. [↑](#endnote-ref-516)
553. [↑](#endnote-ref-517)
554. [↑](#endnote-ref-518)
555. [↑](#endnote-ref-519)
556. [↑](#endnote-ref-520)
557. [↑](#endnote-ref-521)
558. [↑](#endnote-ref-522)
559. [↑](#endnote-ref-523)
560. [↑](#endnote-ref-524)
561. [↑](#endnote-ref-525)
562. [↑](#endnote-ref-526)
563. [↑](#endnote-ref-527)
564. [↑](#endnote-ref-528)
565. [↑](#endnote-ref-529)
566. [↑](#endnote-ref-530)
567. [↑](#endnote-ref-531)
568. [↑](#endnote-ref-532)
569. [↑](#endnote-ref-533)
570. [↑](#endnote-ref-534)
571. [↑](#endnote-ref-535)
572. [↑](#endnote-ref-536)
573. [↑](#endnote-ref-537)
574. [↑](#endnote-ref-538)
575. [↑](#endnote-ref-539)
576. [↑](#endnote-ref-540)
577. [↑](#endnote-ref-541)
578. [↑](#endnote-ref-542)
579. [↑](#endnote-ref-543)
580. [↑](#endnote-ref-544)
581. [↑](#endnote-ref-545)
582. [↑](#endnote-ref-546)
583. [↑](#endnote-ref-547)
584. [↑](#endnote-ref-548)
585. [↑](#endnote-ref-549)
586. [↑](#endnote-ref-550)
587. [↑](#endnote-ref-551)
588. [↑](#endnote-ref-552)
589. [↑](#endnote-ref-553)
590. [↑](#endnote-ref-554)
591. [↑](#endnote-ref-555)
592. [↑](#endnote-ref-556)
593. [↑](#endnote-ref-557)
594. [↑](#endnote-ref-558)
595. [↑](#endnote-ref-559)
596. [↑](#endnote-ref-560)
597. [↑](#endnote-ref-561)
598. [↑](#endnote-ref-562)
599. [↑](#endnote-ref-563)
600. [↑](#endnote-ref-564)
601. [↑](#endnote-ref-565)
602. [↑](#endnote-ref-566)
603. [↑](#endnote-ref-567)
604. [↑](#endnote-ref-568)
605. [↑](#endnote-ref-569)
606. [↑](#endnote-ref-570)
607. [↑](#endnote-ref-571)
608. [↑](#endnote-ref-572)
609. [↑](#endnote-ref-573)
610. [↑](#endnote-ref-574)
611. [↑](#endnote-ref-575)
612. [↑](#endnote-ref-576)
613. [↑](#endnote-ref-577)
614. [↑](#endnote-ref-578)
615. [↑](#endnote-ref-579)
616. [↑](#endnote-ref-580)
617. [↑](#endnote-ref-581)
618. [↑](#endnote-ref-582)
619. [↑](#endnote-ref-583)
620. [↑](#endnote-ref-584)
621. [↑](#endnote-ref-585)
622. [↑](#endnote-ref-586)
623. [↑](#endnote-ref-587)
624. [↑](#endnote-ref-588)
625. [↑](#endnote-ref-589)
626. [↑](#endnote-ref-590)
627. [↑](#endnote-ref-591)
628. [↑](#endnote-ref-592)
629. [↑](#endnote-ref-593)
630. [↑](#endnote-ref-594)
631. [↑](#endnote-ref-595)
632. [↑](#endnote-ref-596)
633. [↑](#endnote-ref-597)
634. [↑](#endnote-ref-598)
635. استخدمت عدة أدوات في الإعدام بالخنق في القرون الوسطى والعصر الحديث منها السلك، والحبل والأجهزة المختلفة في درجة تعقيدها والمتعارف عليها جميعاً باسم "Garrot" [↑](#footnote-ref-37)
636. [↑](#endnote-ref-599)
637. [↑](#endnote-ref-600)
638. [↑](#endnote-ref-601)
639. [↑](#endnote-ref-602)
640. [↑](#endnote-ref-603)
641. [↑](#endnote-ref-604)
642. [↑](#endnote-ref-605)
643. [↑](#endnote-ref-606)
644. [↑](#endnote-ref-607)
645. [↑](#endnote-ref-608)
646. [↑](#endnote-ref-609)
647. [↑](#endnote-ref-610)
648. [↑](#endnote-ref-611)
649. [↑](#endnote-ref-612)
650. [↑](#endnote-ref-613)
651. [↑](#endnote-ref-614)
652. [↑](#endnote-ref-615)
653. [↑](#endnote-ref-616)
654. [↑](#endnote-ref-617)
655. [↑](#endnote-ref-618)
656. [↑](#endnote-ref-619)
657. [↑](#endnote-ref-620)
658. [↑](#endnote-ref-621)
659. [↑](#endnote-ref-622)
660. [↑](#endnote-ref-623)
661. [↑](#endnote-ref-624)
662. [↑](#endnote-ref-625)
663. [↑](#endnote-ref-626)
664. [↑](#endnote-ref-627)
665. [↑](#endnote-ref-628)
666. [↑](#endnote-ref-629)
667. [↑](#endnote-ref-630)
668. [↑](#endnote-ref-631)
669. [↑](#endnote-ref-632)
670. [↑](#endnote-ref-633)
671. [↑](#endnote-ref-634)
672. [↑](#endnote-ref-635)
673. [↑](#endnote-ref-636)
674. [↑](#endnote-ref-637)
675. [↑](#endnote-ref-638)
676. [↑](#endnote-ref-639)
677. [↑](#endnote-ref-640)
678. [↑](#endnote-ref-641)
679. [↑](#endnote-ref-642)
680. [↑](#endnote-ref-643)
681. [↑](#endnote-ref-644)
682. [↑](#endnote-ref-645)
683. [↑](#endnote-ref-646)
684. [↑](#endnote-ref-647)
685. [↑](#endnote-ref-648)
686. [↑](#endnote-ref-649)
687. [↑](#endnote-ref-650)
688. [↑](#endnote-ref-651)
689. [↑](#endnote-ref-652)
690. [↑](#endnote-ref-653)
691. [↑](#endnote-ref-654)
692. [↑](#endnote-ref-655)
693. [↑](#endnote-ref-656)
694. [↑](#endnote-ref-657)
695. [↑](#endnote-ref-658)
696. [↑](#endnote-ref-659)
697. [↑](#endnote-ref-660)
698. [↑](#endnote-ref-661)
699. [↑](#endnote-ref-662)
700. [↑](#endnote-ref-663)
701. [↑](#endnote-ref-664)
702. [↑](#endnote-ref-665)
703. [↑](#endnote-ref-666)
704. [↑](#endnote-ref-667)
705. [↑](#endnote-ref-668)
706. [↑](#endnote-ref-669)
707. [↑](#endnote-ref-670)
708. [↑](#endnote-ref-671)
709. [↑](#endnote-ref-672)
710. [↑](#endnote-ref-673)
711. [↑](#endnote-ref-674)
712. [↑](#endnote-ref-675)
713. [↑](#endnote-ref-676)
714. [↑](#endnote-ref-677)
715. [↑](#endnote-ref-678)
716. [↑](#endnote-ref-679)
717. [↑](#endnote-ref-680)
718. [↑](#endnote-ref-681)
719. [↑](#endnote-ref-682)
720. [↑](#endnote-ref-683)
721. [↑](#endnote-ref-684)
722. صبغ أزرق هو عبارة عن أكسيد الكوبالت. [↑](#footnote-ref-38)
723. [↑](#endnote-ref-685)
724. [↑](#endnote-ref-686)
725. [↑](#endnote-ref-687)
726. [↑](#endnote-ref-688)
727. [↑](#endnote-ref-689)
728. [↑](#endnote-ref-690)
729. [↑](#endnote-ref-691)
730. [↑](#endnote-ref-692)
731. [↑](#endnote-ref-693)
732. [↑](#endnote-ref-694)
733. [↑](#endnote-ref-695)
734. [↑](#endnote-ref-696)
735. [↑](#endnote-ref-697)
736. [↑](#endnote-ref-698)
737. [↑](#endnote-ref-699)
738. [↑](#endnote-ref-700)
739. [↑](#endnote-ref-701)
740. [↑](#endnote-ref-702)
741. [↑](#endnote-ref-703)
742. [↑](#endnote-ref-704)
743. [↑](#endnote-ref-705)
744. [↑](#endnote-ref-706)
745. [↑](#endnote-ref-707)
746. [↑](#endnote-ref-708)
747. [↑](#endnote-ref-709)
748. [↑](#endnote-ref-710)
749. [↑](#endnote-ref-711)
750. [↑](#endnote-ref-712)
751. [↑](#endnote-ref-713)
752. [↑](#endnote-ref-714)
753. [↑](#endnote-ref-715)
754. [↑](#endnote-ref-716)
755. [↑](#endnote-ref-717)
756. [↑](#endnote-ref-718)
757. [↑](#endnote-ref-719)
758. [↑](#endnote-ref-720)
759. [↑](#endnote-ref-721)
760. [↑](#endnote-ref-722)
761. [↑](#endnote-ref-723)
762. [↑](#endnote-ref-724)
763. [↑](#endnote-ref-725)
764. [↑](#endnote-ref-726)
765. [↑](#endnote-ref-727)
766. [↑](#endnote-ref-728)
767. [↑](#endnote-ref-729)
768. [↑](#endnote-ref-730)
769. [↑](#endnote-ref-731)
770. [↑](#endnote-ref-732)
771. [↑](#endnote-ref-733)
772. [↑](#endnote-ref-734)
773. [↑](#endnote-ref-735)
774. [↑](#endnote-ref-736)
775. [↑](#endnote-ref-737)
776. [↑](#endnote-ref-738)
777. [↑](#endnote-ref-739)
778. [↑](#endnote-ref-740)
779. [↑](#endnote-ref-741)
780. [↑](#endnote-ref-742)
781. [↑](#endnote-ref-743)
782. [↑](#endnote-ref-744)
783. [↑](#endnote-ref-745)
784. [↑](#endnote-ref-746)
785. [↑](#endnote-ref-747)
786. [↑](#endnote-ref-748)
787. [↑](#endnote-ref-749)
788. [↑](#endnote-ref-750)
789. [↑](#endnote-ref-751)
790. [↑](#endnote-ref-752)
791. [↑](#endnote-ref-753)
792. "المترجمة": كلمة "ماندالا" في اللغة "السنسكريتية" تعني الدائرة أو القرص. و الشائع الآن أنّ "ماندالا"أصبحت مصطلح عام لأي تخطيط ، جدول او نمط هندسي الَّذي يقدم الكون عن طريق"المتافيزيقيا "او "الرموز" (ويكيبيديا) [↑](#footnote-ref-39)
793. [↑](#endnote-ref-754)
794. [↑](#endnote-ref-755)
795. [↑](#endnote-ref-756)
796. [↑](#endnote-ref-757)
797. [↑](#endnote-ref-758)
798. [↑](#endnote-ref-759)
799. [↑](#endnote-ref-760)
800. [↑](#endnote-ref-761)
801. [↑](#endnote-ref-762)
802. [↑](#endnote-ref-763)
803. [↑](#endnote-ref-764)
804. [↑](#endnote-ref-765)
805. [↑](#endnote-ref-766)
806. ==========

     - عليه فإنّ شيئاً مثل "صنعني آل ميديتشي ولكن أطبائي يقتلونني."

     - **. " " عبارة صنعني"**

     **- قد حلامه** [↑](#endnote-ref-767)
807. [↑](#endnote-ref-768)
808. [↑](#endnote-ref-769)
809. [↑](#endnote-ref-770)
810. [↑](#endnote-ref-771)
811. [↑](#endnote-ref-772)
812. [↑](#endnote-ref-773)
813. [↑](#endnote-ref-774)
814. [↑](#endnote-ref-775)
815. [↑](#endnote-ref-776)
816. [↑](#endnote-ref-777)
817. [↑](#endnote-ref-778)
818. [↑](#endnote-ref-779)
819. [↑](#endnote-ref-780)
820. [↑](#endnote-ref-781)
821. [↑](#endnote-ref-782)
822. [↑](#endnote-ref-783)
823. [↑](#endnote-ref-784)
824. [↑](#endnote-ref-785)
825. [↑](#endnote-ref-786)
826. [↑](#endnote-ref-787)
827. [↑](#endnote-ref-788)
828. [↑](#endnote-ref-789)
829. [↑](#endnote-ref-790)
830. [↑](#endnote-ref-791)
831. [↑](#endnote-ref-792)
832. [↑](#endnote-ref-793)
833. [↑](#endnote-ref-794)
834. [↑](#endnote-ref-795)
835. [↑](#endnote-ref-796)
836. [↑](#endnote-ref-797)
837. [↑](#endnote-ref-798)
838. [↑](#endnote-ref-799)
839. [↑](#endnote-ref-800)
840. [↑](#endnote-ref-801)
841. [↑](#endnote-ref-802)
842. [↑](#endnote-ref-803)
843. [↑](#endnote-ref-804)
844. [↑](#endnote-ref-805)
845. [↑](#endnote-ref-806)
846. [↑](#endnote-ref-807)