

LUDIG | We know
books

ARTĂ ȘI EPIFANIE.

CONSTRUCȚIE, DISCURS ȘI VIZIUNE

ÎN ADORAȚIA MAGILOR, DE LEONARDO DA VINCI

LUIGI BAMBULEA

Preliminarii

- 1.1. PREMISĂ 11
- 1.2. STRUCTURĂ ȘI OBIECTIVE 14

Geometria imaginii: spațiul

- 2.1. SITUARE 2.1.1. Conștiința spațiului în Renaștere 19
- 2.1.2. Premisele medievale ale unei fizici a spațiului
- 2.1.3. Continuitatea lui Leonardo cu această tradiție
- 2.2. PROIECTAREA SPAȚIULUI: PRECONDIȚII, METODĂ 2.2.1. Fondarea geometrică a picturii 27
- 2.2.2. Cultura de atelier florentin din *Quattrocento*. Sinteza *lege – experiență*
- 2.2.3. Perspectivă și viziune
- 2.3. ORDONANȚA SPAȚIULUI PICTURAL. DIALECTICA PLANURILOR 2.3.1. Lectură iconografică 39
- 2.3.2. Lectură iconologică
- 2.4. REVIZUIREA TIPULUI ICONOGRAFIC 47

Durata imaginii: timpul

- 3.1. TIMP ȘI ETERNITATE 59
- 3.2. VIZIBILITATEA ȘI VIZUALIZAREA TIMPULUI. STRATEGII, SOLUȚII 3.2.1. Timp și mișcare 65
- 3.2.2. Temporalitatea multiplă a picturii. *Durata amplă*
- 3.2.3. Temporalitate și istoricitate; agenții vizuali ai istoricității
- 3.3. TIMPUL RUINEL ANCHETĂ ASUPRA ELEMENTULUI ARHITECTURAL 3.3.1. Lectură iconografică 73
- 3.3.2. Ipoteza sursei apocrife: *Protoevanghelia lui Iacob*
- 3.3.3. Ipoteza sursei biblice: (1) David și pâinile punerii înainte (2) rezidirea Templului sub Ezdra (3) Templul profanat
- 3.3.4. Ipoteza sursei culturale: *Templum Pacis*
- 3.3.5. Ipoteza sursei istorice: Constantin cel Mare
- 3.3.6. Templul din Ierusalim
- 3.3.7. Teologia Templului
- 3.4. TIMPUL ȘI GESTUL. TEMPORALITATEA REPERTORIULUI GESTUAL 3.4.1. Gest și temporalitate 97
- 3.4.2. Epifania interiorității
- 3.4.3. Elocvența indexului

4.1. PROTOCOL DE LECTURĂ	4.1.1. Pictura vizualizează o lectură.	107
	4.1.2. „Imagina-obiect” și „era iluzionismului”	
	4.1.3. Specularitatea imaginii	
4.2. TENSIUNEA ELIBERATOARE		113
4.3. „ADORAȚIONE DEI MAGI” – „FESTA DEI MAGI”	4.3.1. Magii și teopolitica occidentală	119
	4.3.2. Sursele vizuale extraestetice: paraliturghie și festival	
	4.3.3. Corporația și festa Magilor în Florența Medicilor	
	4.3.4. Lectură rezumativă	
4.4. ÎNCHEIERE PROVIZORIE	4.4.1. Betleem – Ierusalim – Florența	131
	4.4.2. Adorația... ca o conciliere a opozițiilor	
	4.4.3. Adorația... ca ideal estetic	
	4.4.4. Adorația... ca o „teologie a picturii”	

Bibliografie

A. TITLURI CU CARACTER GENERAL	143
B. RENAȘTEREA	147
C. LEONARDO DA VINCI	148

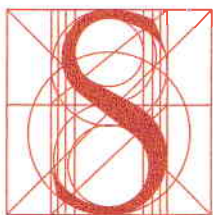
Legenda imaginilor

A. STUDII ȘI SCHIȚE PREGĂTITOARE ALE LUI LEONARDO DA VINCI PENTRU ADORAȚIA MAGILOR	155
B. TIPUL ICONOGRAFIC ADORAȚIA MAGILOR (ITALIA)	158
C. TIPUL ICONOGRAFIC ADORAȚIA PĂSTORILOR	162
D. TIPUL ICONOGRAFIC ÎNCHINAREA FECIOAREI LA TEMPLU	163
E. TIPUL ICONOGRAFIC ÎNVIEREA DOMNULUI	163
F. DOCUMENTE PROBATORII	163

Dosar iconografic

168

1.1. PREMISĂ



ubscriind aprecierii unanime, potrivit căreia *Adorația Magilor* anunța, la 1481, cea mai complexă construcție picturală dintre cele care ne-au parvenit de la Leonardo da Vinci², am convingerea că ea poate constitui un suport de analiză foarte generos, din mai multe puncte de vedere. (a) Înainte de toate (la nivelul

¹ Prezentul studiu reprezintă versiunea revizuită și mult extinsă a lucrării de licență în Istoria și teoria artei, susținută de autor la Universitatea Națională de Arte, din București, în 3 iulie 2014. Coordonatorul a fost Prof. univ. dr. Anca Oroveanu; autorul îi este îndatorat pentru admirabila introducere în arta Renașterii (realizată în cadrul cursului omonim, respectiv al celui de Teoria artei), pentru bibliografia fundamentală (cu care au debutat primele mele anchete), pentru sugestiile de metodologie cercetării științifice, ca și pentru coordonarea extrem de eficientă și de delicată. Deplină grațitudine!

² În 1967, deja, K. Clark considera această operă „*tabloul cel mai revoluționar și cel mai anticonformist al secolului al XV-lea*” [CLARK 1967: 69]. Mai mult decât „*«Nașterea» cea mai ambițioasă și cea mai complexă care fusese vreodată concepută*”, A. Chastel vede în *Adorația Magilor* „*manifestul unui nou stil*” și „*manifestul stilului matur*” al lui Leonardo [CHASTEL 1981a: 427, 425, 1981b: 238]. Paul Barolsky folosește termeni deopotrivă de entuziaști: „... este o operă de-o atât de mare importanță și forță, de-o atât de mare nouitate stilistică”, încât a stârnit „*cea mai mare atenție a istoricilor de artă*” [BAROLSKY 1991: 18]. David Summers confirmă această evaluare, considerând opera „*începutul stilului Renașterii mature*” [SUMMERS 1977: 342]; aprecierea e confirmată de Daniel Arasse: „*Cu a sa «Adorație a Magilor», Leonardo dezvăluie un nou stil al picturii*” [ARASSE 1998: 359]. De curând, Antonio Natali evidențiază „*înclinația sa profetică pentru expresia figurativă*” și afirmă că „*o decisivă, dacă nu bruscă mutație*” provocată de această

aparenței, deși nu imediat sesizabil), această operă evidențiază un moment de mutație în istoria tipului iconografic căruia i se integrează [BAROLSKY 2002: 13]. (b) Ea oferă, totodată, informații importante cu privire la prima etapă florentină de creație a lui da Vinci³. (c) Pe de altă parte, ea evidențiază profilul intelectual leonardesc, unul foarte complex, în care pot fi identificate atât o viziune personală asupra cunoașterii și asupra statutului științei, cât și o concepție estetică și o practică artistică realmente originale⁴, de prim interes în câmpul disciplinar în care se înscrie prezenta cercetare (al istoriei și teoriei artei vizuale, respectiv al esteticii și al studiilor culturale). (d) Ceea ce contează, într-o egală măsură, este că această operă angajează o viziune plastică ce inaugurează, alături de puține alte lucrări contemporane, modernitatea picturii europene⁵ (prin ingeniozitatea tehnică și prin libertatea hermeneutică, pe care le voi discuta, proba și analiza în cercetarea care urmează); ea este deci relevantă și prin aceea că servește la identifica-

Adorație... rezidă în „invențiunea dramei și în conceptul întregului sistem vizual” [GALLUZZI 2006: 63, 69]. Maurizio Seracini subscrie părerilor mai sus citate, afirmând despre desenul perspectival pregătit al Adorației... că reprezintă, dintre toate operele mobile ale pictorului florentin, „cel mai eclectic moment al creativității sale, atât în ceea ce privește dimensiunea operei, cât și în ceea ce privește numărul subiectelor și al temelor prezentate în ea” [ibidem: 96]. Recent (2011), parcă citându-l pe Summers, Larry Feinberg vede în Adorația... lui Leonardo „începutul și sinteza Renașterii mature” [FEINBERG 2011: 129].

3 Gerolamo Calvi vede Adorația..., „deși neterminată” („*benchè incompiuta*”), ca pe o „operă rezumativă a progreselor lui Leonardo în prima sa perioadă florentină” [CALVI 1919: 8]. Afirmatia este reformulată, recent, de Carmen Bambach: „Opera lui Leonardo ca pictor independent în Florența culminează cu altarul «Adorației Magilor».” [BAMBACH 2003: 12].

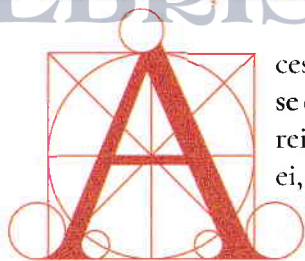
4 „Sarcina dificilă rămâne aceea de a-i pătrunde temperamentul [lui Leonardo, n.n.] și, de aici, de a-i pătrunde în minte, folosind orice aspect al operei, cunoașterii, viziunilor și chiar al spiritului său privitor la această perioadă.” [GALLUZZI 2006: 25].

5 „«Adorația Magilor» este una dintre primele, dacă nu prima operă pictată în «maniera modernă».” [CAMEROTA – SERACINI – NATALI 2006: 26; GALLUZZI 2006: 63, 84]. O dezbatere cuprinzătoare consacrată „refrenului” cultural al valorii inaugurale a operei lui Leonardo pentru modernitate [TURNER 1994] demonstrează larga circulație, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (*faza eroică a redescoperirii pictorului* [GALLUZZI 2006: 16]), a ideii pe care o poartă cu sine acest refren, precizată și argumentată (nu o dată, plecând de la Adorația Magilor) de istoricii și criticii de artă în secolul al XX-lea.

rea judicioasă a câtorva dintre direcțiile și modalitățile de maturizare ale Renașterii (occidentale), în a doua jumătate a secolului al XV-lea, devenind un *relevator* al istoriei picturii europene (și, mai mult, al unei intersecții decisive a acesteia). (e) În fine, nu poate fi lipsit de interes nici faptul că, prin bogăția de soluții la problemele plastice comune *Quattrocento*-ului, prin multitudinea de perspective de interpretare vizuală, pe care le suportă (sau le solicită), și prin elementele compoziționale / constructive pe care le conține, *Adorația Magilor* este suportul optim de exersare a unor metode și instrumente de investigație sau analiză; acest fapt îi acordă o considerabilă utilitate epistemologică, permițând sublinierea virtuților – sau a limitelor – pe care le comportă diferitele concepte și instrumente ale istoriei și teoriei artei, respectiv ale esteticii.



LECTURA AUTORULUI



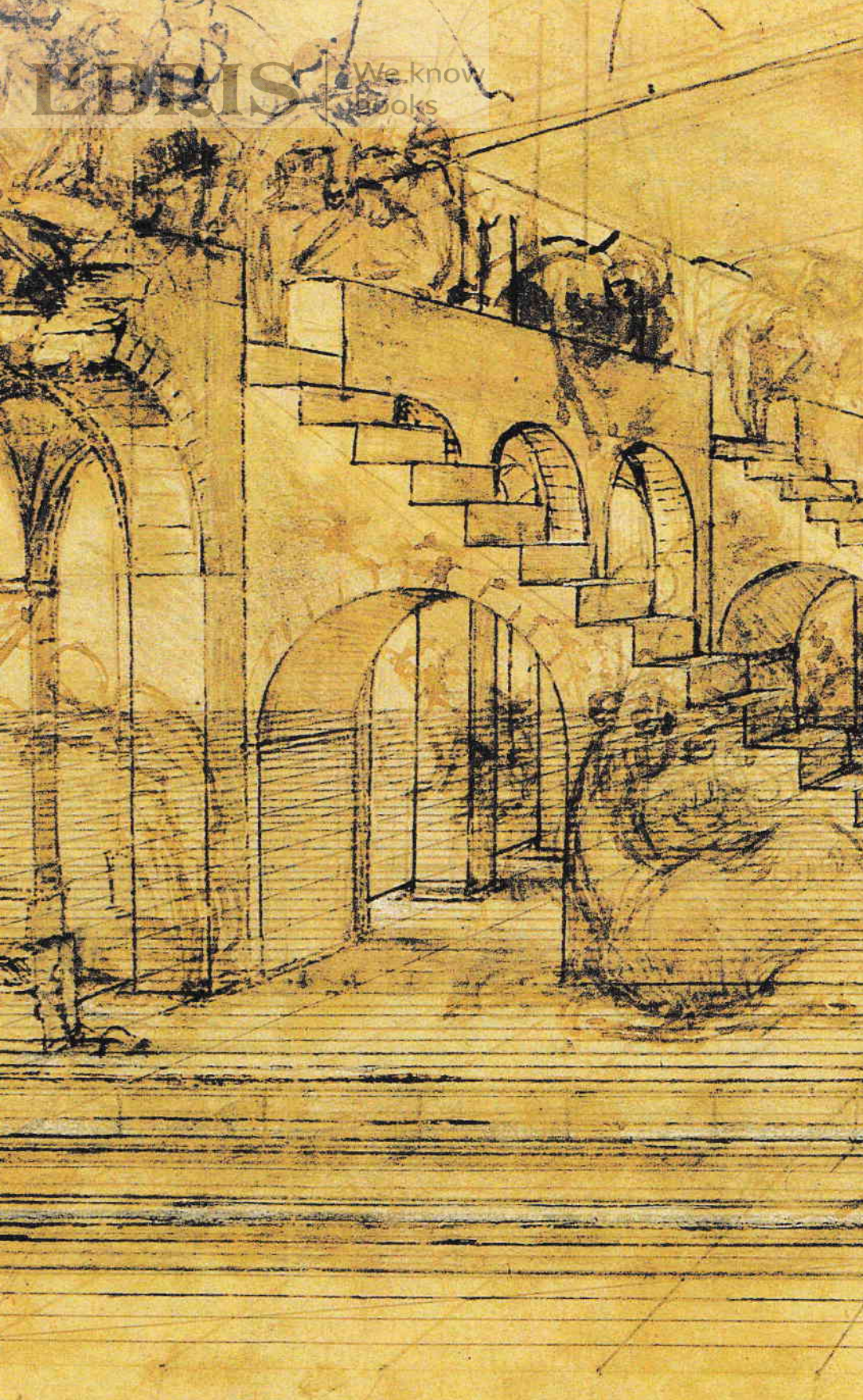
cestea odată spuse, direcțiile unei vaste cercetări abia se deschid; nu doar datorită aspectului *non-finit* al operei, ci și datorită concepției speciale care stă la baza ei, istoricii și criticii de artă continuă să ridice probleme și să formuleze întrebări (unele dintre ele, suscitade și rezolvate abia în ultimii ani)⁶. Incertitudinile care marchează istoria receptării ei – ca, de altfel, a majorității picturilor lui da Vinci – se referă la aspecte și la elemente dintre cele mai variate (multe dintre acestea, supuse reflecției în prezenta lucrare). Cele mai relevante sunt: (a) sensul alăturării prim-planului și a planului îndepărtat, (b) scopul reordonării spațiale și narrative a tipologiei picturale tradiționale a Magilor, (c) simbolistica ansamblului arhitectural reprezentat în planul stâng al imaginii, (d) semnificația cavalcadei din planul îndepărtat, (e) identitatea / funcția personajelor care delimitează lateral scena adorației, (f) funcția vocabularului gestual în construirea operei, respectiv semnificația unor refrene gestuale, (g) caracterul devoțional, narativ, anagogic etc. al imaginii înseși sau (h) problema abandonului operei (gest definitoriu pentru comportamentul artistic al lui Leonardo) și implicațiile unei eventuale estetici a *non-finito*-ului. Acestea – deja intens discutate în bibliografie – le putem adăuga altele, asupra cărora voi insista (aducând propria contribuție la această energică dezbatere): (i) imaginea Magilor în mentalitatea medievală târzie a Occidentului și ritualizarea ei, cu funcții atât civice / politice, cât și devoționale, (j) raportul dintre pictură și desen în arta leonardescă și proveniența florentină a practicii de atelier a pictorului, (k) condițiile, „protocolul” și consecințele procesului de „exegeză vizuală” la care artistul supune un text literar, (l) relația lui Leonardo cu cultura umanistă și rezultatele unei „anatomii” intelectuale (deja întreprinsă, cu succes, de unii specialiști, în ultimele două decenii), relevante pentru analiza de față.

Convingerea mea este așadar că, având ca obiect de investigație această *Adorație a Magilor*, cercetarea se situează la intersecția unor aspecte ale artei renascentiste elocvente, definitorii chiar, pentru particularitățile ei de ordin estetic, plastic, cultural, social; dar înțelegerea acestora – prin

6 Cea mai pregnantă formulare a incertitudinii resimțite de istoricii de artă în fața acestei opere îi aparține Marthei Hale Shackford, care crede că *Adorația...* leonardescă rămâne „a haunting suggestive question”, cu un „inner meaning” greu de pătruns [SHACKFORD 1923: 387, 386]. „Este o alegorie – exclamă K. Clark – și are ambiguitățile alegoriei.” [CLARK 1967: 76].

recurs la o atentă interdisciplinaritate – implică răspunsuri care interesează (și care angajează) nu doar arta lui da Vinci sau arta renașteristă italiană. Fie că este vorba de observații teoretice, fie că este vorba de excursuri de istoria ideilor sau de analize de semantică și de retorică a imaginii, achizițiile vor avea o valabilitate mai largă, care se întinde (evitând, cu prudență, generalizările) asupra întregii paradigme culturale și artistice a Renașterii (mature), din care Leonardo face parte. De altfel, cercetarea mea anunță ambiția de a conjuga analiza, riguros orientată, a *Adorației*... cu o reflecție, mai generală, consacrată artei vizuale a Renașterii italiene. *Adorația*... leonardescă este, aici, obiectul, suportul și pretextul unui „eseu” dedicat fenomenului cultural și artistic care a marcat, într-un mod decisiv, prima Modernitate europeană.

Încercând să sintetizez și să restituie „colocviul” analitic și hermeneutic în care s-au implicat, cu privire la această operă, numeroși specialiști, de-a lungul unui secol, propun, prin propria intervenție, soluții și răspunsuri pentru aspecte încă insuficient clarificate sau, în continuare, dilematice, oferind, în cele din urmă, o lectură originală și, cred, adecvată. În acest sens, interdisciplinaritatea, unghiul privilegiat al esteticii și depășirea analizei de specialitate, prin integrarea ei într-o analiză „multispectrală”, *speculativă*, constituie aporturile mele la „colocviul” leonardesc menționat. În mod punctual, contribuția mea poate fi sintetizată în câteva aspecte, definatorii pentru artist și pentru opera discutată: (a) dependența lui Leonardo de practica de atelier florentin din a doua jumătate a secolului al XV-lea și relația cu pictura toscană, (b) studiul genetic al imaginii, (c) utilizarea în analiză a observațiilor rezultate din cercetări foarte recente ale operei (cu instrumente de spectroscopie), (d) urmărirea relației dintre operă și istoria tipului iconografic căruia i se integrează, (e) exploatarea unor instrumente de fenomenologie și de semiotică a vizualului în explicarea mecanismului care structurează imaginea, (f) identificarea riguroasă a sensului unora dintre „obiectele” picturale, (g) caracterul anagoric al imaginii, (h) descifrarea semnificațiilor teologice de profunzime ale acesteia, (i) stabilirea unei relații între compoziția leonardescă și cultura vizuală a Europei tardiv medievală, respectiv a societății toscane renașteriste. Nu în ultimul rând, este utilă, în acest context, precizarea că, dacă autorul a păstrat, în cuprinsul prezentei demonstrații, variante concurente sau divergente de identificare sau de interpretare a unor elemente particulare ale operei este pentru că ele evidențiază bogăția semantică a acesteia, precum și eficiența epistemologică crescută a metodei interdisciplinare exploatate, respectiv calitatea de relevator cultural pe care o are arta vizuală (sau, în genere, *vizualitatea*).



LIBRIS

We know
books

2.1. SITUARE

- 2.1.1. Conștiința spațiului în Renaștere
- 2.1.2. Premisele medievale ale unei fizici a spațiului
- 2.1.3. Continuitatea lui Leonardo cu această tradiție

2.2. PROIECTAREA SPAȚIULUI: PRECONDIȚII, METODĂ

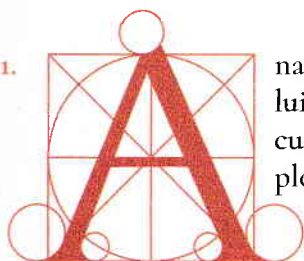
- 2.2.1. Fondarea geometrică a picturii
- 2.2.2. Cultura de atelier florentin din *Quattrocento*. Sinteza *lege – experiență*
- 2.2.3. Perspectivă și viziune

2.3. ORDONANȚA SPAȚIULUI PICTURAL. DIALECTICA PLANURILOR

- 2.3.1. Lectură iconografică
- 2.3.2. Lectură iconologică

2.4. REVIZUIREA TIPULUI ICONOGRAFIC

1.1.



naliza de față se deschide cu o încercare de situare a lui Leonardo într-un fenomen cu o evoluție lentă și cu o largă cuprindere (manifestat în câmpuri multiple ale cunoașterii), având ca rezultat depășirea gno-seologiei medievale (prin efortul de soluționare a blocajelor sau a incertitudinilor ei). Rețin, rezumativ, patru aspecte importante:

(1) da Vinci profită de o concepție asupra naturii cu rădăcini adânci în Evul Mediu; (2) el profită totodată de un „aparat” tehnic de traducere a vizibilului în reprezentare picturală, intens exersat în practica de atelier florentin din *Quattrocento*; (3) mutația leonardescă se produce pe verticală, în „adâncimea” artei renascentiste, la nivelul cel mai profund al acestui „aparat” reprezentational; (4) modernitatea artei lui da Vinci provine, în special, din modernitatea atitudinii sale în fața tradiției, în fața realității, în procesul cunoașterii și în raport cu imaginarul (eliberat, pentru el, de rigorile doctrinei religioase sau de inerția convențiilor picturale).

Construcția spațiului în *Adorația Magilor* reprezintă unul dintre exemplele maturizării artei renascentiste, în acest caz, prin sinteza realizată de Leonardo între un concept geometric al *substratum*-ului spațial și o realizare plastică adecvată. Intuiția privitoare la dimensiunea cantitativă a spațiului și, mai precis, la consecințele populării lui cu obiecte sau corpuri poate fi întâlnită, în arta vizuală europeană, deja în secolul al XIV-lea (și, firește, în prima jumătate a secolului al XV-lea); diferite soluții și strategii – mai mult sau mai puțin sistematice⁷ – probează această conștiință, a existenței unui substrat spațial

7 Dintre acestea, rețin aici, cu exemple pentru *Trecento* (valabile și pentru *Quattrocento*, nu, însă, pentru *Duecento*): continuumul spațiu – narațiune; „pla-

(universal), de care construcția picturală – începând cu Duccio și cu artiștii giotteschi, în Italia – nu mai poate face abstracție. Dar încercarea de a-i conferi acestuia, în planul bidimensional al imaginii, calitățile pe care el le manifestă în lumea i-mediată (dar potrivit legilor geometriei) este, în secolul lui Giotto – și până relativ târziu, în *Quattrocento* –, prematură și realizată intuitiv. John White demonstrează că abia Ucello – al cărui nume este „sinonim al noii științe” [WHITE 1987: 202] – și, cu virtuți specifice, Leonardo reușesc să câștige coerența și corectitudinea (relativă a) construcției spațiale. Succesul lor este o consecință a efortului susținut de a converti perspectiva naturală în artă, de a transfera aparențele obiective ale lumii reale pe suprafața picturală, cu ajutorul perspectivei sintetice, și, spre finele *Quattrocento*-ului, de a sistematiza un repertoriu vizual capabil de traducerea în structuri figurative a subiectivității. Ei se situează, cu ambitusul și cu limitele lor, la intersecția a două momente diferite ale aceleiași lente revoluții – manifestate (și) în pictură –, revoluție produsă în modul de a organiza cunoașterea realității, de a formaliza această cunoaștere și, în speță, de a o aplica la câmpul, mai restrâns, al reprezentării picturale. Cucerirea spațiului se realizează, prin ei, ca o convertire a legilor fizice, ale naturii, în legi geometrice, ale reprezentării (picturale). *Natura naturans* este, acum, restituită plastic ca *natura figurata*, prin intermediul unui aparat teoretic și tehnic tot mai acurat (care, conform specialiștilor [WHITE 1987; KEMP 1977], rafinează instrumentele perspective familiare, în prima jumătate a *Quattrocento*-ului, generației lui Alberti, Brunelleschi, della Francesca).

2.1.2.

Dar cucerirea spațiului în pictura din *Quattrocento* este precedată de o realizare similară, produsă în câmpul disciplinelor din *quadrivium* (în ramuri ale matematicii, precum geometria sau optica, cu care Leonardo ajunge într-o oarecare familiaritate), discipline care, deși în continuitate cu o anumită tradiție epistemologică, obțin, la finele Evului Mediu, unele rezultate, semnificative inclusiv pentru evoluția artelor vizuale. Evocarea insistentă a obligatoriilor competențe matematice ale artistului în critica și teoria artei renascentiste este un simptom al întâlnirii, care nu se produsese înainte (decât în mod izolat și fără consecințe sistemice), între principiile rațiunii și modalitățile sensibilității (sau cele ale reprezentării artistice). Acestea sunt conjugate, nul transparent”, care permite „permearea” imaginii; folosirea „operatorilor” spațiali; aplicarea abilă a sistemului oblicelor (prin ceea ce s-a numit, ocazional, „metoda bifocală”); recesiunea lateralelor corpurilor; proiectarea unor planuri multiple suprapuse; sugerarea volumetriei unor obiecte (între altele, prin utilizarea „construcțiilor oblice”).

acum, pentru a defini un nou „gestalt” vizual (pe care Thomas Kuhn îl consideră cauza necesară a oricărei mutații paradigmatică, a oricărei „revoluții științifice” [KUHN 2008: 176]⁸). Înainte de a fi primită în rândul artelor reprezentative, arhitectura se confruntase, deja, prin forța împrejurărilor, cu rigorile științelor matematice; nu este, prin urmare, deloc întâmplător că geneza fenomenului artistic al Renașterii trebuie căutată (și) în câmpul realizărilor arhitecturale ale secolelor XII-XIV [TOMAN 2008: 12, 15] (la rândul lor, produse printr-o complicată serie causală, localizată la o și mai mare „adâncime” a „revelațiilor” culturale, a realizărilor științifice, a mentalităților, a obiceiurilor, a reflexelor și a necesităților culturii și civilizației europene medievale).

Două exemple, selectate din zone diferite (divergente, chiar) ale spectrului epistemologic medieval, probează existența anterioară a unui concept coerent și a unor elemente incipiente pentru o teorie a spațiului în Occidentul prerenașcentist. Pe de o parte, amintesc definițiile și speculațiile tomiste privitoare la categoriile fundamentale, fondate, în mare parte, pe *Fizica* și pe *Metafizica* lui Aristotel [D'AQUINO 2009: 464-465, 470-471]. Pe de altă parte, un caz emblematic al științei medievale (de orientare empiristă) – care, deși nu a servit direct proiectelor leonardești, în orice caz, le premerge – este cel al oxonianului Roger Bacon (1214-1294). Acesta ceruse, cu insistență, renovarea sistemului imagistic al omileticii catolice și militase, în plan științific, pentru caracterul empiric al cunoașterii. Din acest punct de vedere, deși cu valori și cu mize diferite, el este un precedent ilustru al lui Leonardo; „punerea în practică a propunerii lui Bacon a avut consecințe extraordinare pentru istoria artei occidentale în epoca postclasică. Reforma a beneficiat de o renaștere a mijloacelor obiective de evaluare a «corectitudinii» interne a unei picturi.” [TOMAN 2008: 51]. Potrivit concluziei anchetei lui Émil Charles, „Bacon are aproape toate ideile ce triumfă în Renaștere” [CHARLES 1861: XII].

Ca atare, trebuie să subliniem, o dată în plus, faptul că realizarea decisivă a artiștilor din *Quattrocento* este nu descoperirea sau organizarea unei științe a spațiului, ci adecvarea reprezentării picturale la exigențele fizicii, ale geometriei și ale opticii (adecvare ce se produce în cadrul unui fenomen mai larg, al desectorializării științei și al formulării unor ambițioase – deși nu încă sistematice – proiecte de interconectare a disciplinelor cunoașterii). Astfel, geometrica proiectare a spațiului din

8 Teoria, citată și folosită de Thomas Kuhn în *Structura revoluțiilor științifice* [1962], îi aparține epistemologului și istoricului științei Nerwood Russel Hanson și este discutată în *Patterns of Discovery*, Cambridge U.P., 1958, pp. 93-105.