

Monsterlijk geheimschrift; De beeldentuin van Bomarzo

door Ger Groot

NRC Handelsblad, 8 augustus 1997

Recensie van: [Manuel Mujica Lainez; Bomarzo](#) en [Michiel Koolbergen: Het laatste geheim van Bomarzo](#)

Wie de tuinen van Bomarzo niet kent uit het mooie essay dat Hella Haasse er in 1968 aan wijdde, kent ze wel van de schilderijen van Carel Willink ('Mathilde tussen de monsters') of van de wat subtielere manier waarop Dalí ze op sommige doeken ('De verzoeking van de heilige Antonius') verwerkte. De beelden in de tuin hebben sinds de jaren veertig, toen ze door de surrealisten werden herontdekt, schilders, schrijvers en fotografen gefascineerd met hun vaak monsterlijke en altijd raadselachtige gestalte. Dat ze in die tijd grotendeels door struikgewas waren overwoekerd maakte hen extra intrigerend, net als het feit dat niemand wist hoe ze precies tot stand waren gekomen en zelfs niet wie er opdracht toe gegeven had. Bomarzo werd een van de grote mysteries uit de kunstgeschiedenis, en mysteries vragen om opheldering.

Sinds die jaren veertig is er veel veranderd. De tuinen zijn van de ergste overwoekering ontdaan, de beelden zijn deels (maar niet altijd even gelukkig) gerestaureerd, commissies en werkgroepen hebben zich ontfermd over wat inmiddels geldt als een belangrijk Italiaans erfgoed en een van de topstukken uit de tuinarchitectuur, en meters wetenschappelijke literatuur hebben geprobeerd enig licht in de duisternis te werpen. Zonder resultaat is dat niet gebleven. In zijn interessante studie Het laatste geheim van Bomarzo doet de kunsthistoricus Michiel Koolbergen, die in 1984 al een boek schreef over de invloed van de tuinen op het werk van hedendaagse schrijvers en kunstenaars, een poging het 'geheimschrift' van de beeldengroepen te ontcijferen.

Dat de beeldentuin van Bomarzo werd aangelegd door Vicino Orsini (1523-1585), telg uit een van de oudste en beroemdste geslachten in Italië en gehuwd met de nauwelijks minder doorluchtige Giulia Farnese, staat volgens Koolbergen inmiddels wel vast. Hella Haasse was daar in haar essay nog minder zeker van, hoewel ook zij de invloed van Vicino niet kon ontkennen. Had de laatste aan de bouwsels in de tuin zeker bijgedragen, het eigenlijke initiatief daartoe kwam volgens haar van de een generatie oudere, eenogige Orsino Orsini, wiens vrouw, een andere Giulia Farnese, maar even beeldschoon als die van Vicino, de openlijke minnares van Borgia-paus Alexander VI was geweest. In zijn getourmenteerde beelden zou de verbitterde en geridiculiseerde Orsino zijn afschuw en haat jegens de wereld vorm hebben gegeven.

Koolbergen komt tot een heel andere conclusie. Met de beeldentuin zou Vicino Orsini juist de deugden hebben bezongen van zijn echtgenote, die hoogstwaarschijnlijk in 1557 maar in ieder geval jong overleed. Koolbergen 'leest' de sculpturen van Bomarzo in het licht van de iconografische cultuur die in de

Renaissance een hoge vlucht had genomen. Met grote inventiviteit verbindt hij de gebeeldhouwde voorstellingen met de vignetten, iconen, symbolische voorstellingen en literaire gemeenplaatsen - met een beetje goede wil - het 'programma' van Bomarzo als één aanhoudende lofzang op Giulia Farnese. Dat gaat niet zonder grote eruditie en een grote wendbaarheid in de interpretatiekunst. In beide opzichten is Koolbergens studie bewonderenswaardig, al veronderstellen de verborgen betekenissen en associaties die zijn verklaring nodig heeft wel een grondige kennis van de Renaissance-cultuur. Soms zo grondig dat men zich afvraagt of het publiek waarvoor deze beelden bedoeld waren en de man die er opdracht toe gaf daaraan zelf wel voldeden.

Een ernstig bezwaar tegen Koolbergens benadering lijkt me dat echter niet, eerder tegen diens poging alles in de tuinen te verklaren. Waar de uitleg te gecompliceerd wordt, zou men liefst op zoek gaan naar nieuw iconografisch vergelijkingsmateriaal dat wellicht een bevredigender licht werpt, zonder dat men daarmee direct de methode aan de dijk zet. Dat de zwakke plekken in de interpretatie mettertijd op overtuigender manier kunnen worden ingevuld lijkt me in ieder geval niet uitgesloten. Het aardige van Koolbergens studie is dat deze, volgens de beste wetenschappelijke traditie, ook aangeeft hoe zijn theorie empirisch zou kunnen worden getoetst. Klopt zijn interpretatie, dan zou Giulia begraven moeten liggen in een verborgen crypte in het tempeltje dat tot de tuinen behoort. Zo'n mooi voorbeeld van falsificeerbaarheid komt men in de interpreterende kunstgeschiedenis zelden tegen. Koolbergen lijkt er zelf een beetje van te schrikken. 'Een spade is snel gepakt, een uitkomst snel gevonden, maar wellicht is het mooier (én wellevender) om 'het laatste geheim van Bomarzo' in Vicino's dichtelijke tuin voorgoed te bewaren,' zo besluit hij zijn boek. Angst zijn theorie weerlegd te zien klinkt daarin minder door dan het eeuwige conflict tussen de gentleman die de menig alfa-wetenschapper graag zijn zou en de rücksichtlose ontsluitingswil waardoor deze zich volgens een moderner wetenschapsidee zou moeten laten leiden.

Ook Haasse ziet de beelden van Bomarzo als een spel met bestaande gestalten, vormen en figuren. Ze zoekt de oorsprong daarvan echter niet in de hoofse iconografie en ridderliteratuur, maar in de volkstradities en oude, nog in de Etruskische cultuur wortelende gebruiken en archetypen van Latium, de streek waarin Bomarzo gelegen is. En, wat belangrijker is, het 'spel' dat daarmee gespeeld wordt is niet de formele, bijna grammaticale transformatie die Koolbergen er in ziet en die op haar beurt een nieuwe uitgewogen betekenis voortbrengt, maar een gewelddadige vervorming en destructie daarvan, die niets anders wil dan haat en verbittering uitschreeuwen.

Is Bomarzo voor Koolbergen een liefdestuin, voor Haasse is het een 'park van sex en geweld'. Even verschillend als het oogmerk van de schepping ervan zijn de figuren die aan de oorsprong ervan stonden. Bij Koolbergen is het de hoofse Vicino, in alle opzichten een toonbeeld van renaissancistisch adeldom, schoon van lijf en liefde; bij Haasse is het de mismaakte Orsino, in lichaam en geest even verwrongen als de beeldentuin die hij bedacht.

Halverwege tussen die twee schiep de Argentijnse schrijver Manuel Mujica Lainez zijn werkelijkheid over het ontstaan van de beeldentuin, die hij in 1958 voor het eerst bezocht. Het resultaat was de lijvige roman Bomarzo, die nu in het

Nederlands is vertaald. Dat werd tijd, want het boek dateert van 1962 en kan moeiteloos wedijveren met de grote historische romans uit de wereldliteratuur. Duitse, Italiaanse en Engelse vertalingen verschenen al veel eerder en in de jaren zestig werd het boek door de Argentijnse componist Alberto Ginestra zelfs tot een opera bewerkt. In 1964 deelde het de belangrijke John F. Kennedy-prijs van het Argentijnse ministerie van cultuur met Cortazars *Rayuela*, dat al lang tot de onbetwiste hoogten van de naoorlogse literatuur wordt gerekend. Er was zelfs even sprake van een gezamenlijke uitgave, *Ramarzo* of *Boyuela*, maar daar is het nooit van gekomen.

Net als Koolbergen wijst Mujica Lainez in dit boek Vicino Orsini als auctor intellectualis van de tuin van Bomarzo aan, maar net als Haasse houdt hij vast aan een 'monsterlijke' interpretatie, en ook hij zoekt de oorsprong daarvan in een lichamelijke misvorming van zijn hoofdpersoon. Vicino is geen éénoog maar een bochelaar, en daarmee van jongs af aan de risée van adellijk Italië en de schande van zijn familie. Mujica Lainez tovert zelfs een portret van deze Vicino te voorschijn: het schilderij van Lorenzo Lotto dat als 'Portret van een jongeman in zijn studeerkamer' nu in de Venetiaanse Gallerie dell'Accademia hangt. Weliswaar is daarop geen bochel te zien, maar - aldus Vicino, die in de roman als ik-persoon optreedt - dat vernederend gebrek is dan ook kunstig in de donkere schaduwen van de achtergrond weggewerkt. Het schoonheidsideaal van de Renaissance stond een onverbloemde afbeelding van dat lelijks nu eenmaal niet toe.

Of Mujica Lainez goede redenen heeft voor de identificatie van het anonieme portret als dat van Vicino is niet erg duidelijk, maar dat doet er in de roman niet zo veel toe. De schrijver veroorlooft zich wel meer vrijheden, zoals Vicino's aanwezigheid bij de slag van Lepanto, waar hij de nog volstrekt onbekende Cervantes ontmoet, en zijn tweede huwelijk op latere leeftijd met een bazige en ambitieuze, maar uiteindelijk nogal vulgaire Cleria Clementina. Bij de zeer zorgvuldige Koolbergen vindt men van beide gebeurtenissen in ieder geval niets terug.

Mujica Lainez had die speelruimte, want in de tijd dat hij het boek schreef was er van Vicino's leven nog niet veel bekend en de overweldigende indruk die het bij de lezer achterlaat wordt er bepaald niet minder door. Mujica Lainez is niet alleen een begenadigd verteller maar ook een kunstenaar van de sensualiteit, die zijn lezers de wereld die hij beschrijft laat smaken, voelen en ondergaan met een rijkdom van uitdrukking en vocabulaire die in de uitmuntende vertaling van Adri Boon niets aan plasticiteit verloren heeft. Zonder één inzinking laat Mujica Lainez de wederwaardigheden van Vicino op elkaar volgen, met een directheid alsof hij er zelf bij was geweest. En, zo wil de roman ons doen geloven, dat laatste was ook het geval. Mujica Lainez vertelt zijn geschiedenis vanuit het gezichtspunt van Vicino Orsini, maar tegelijk vanuit dat van Manuel Mujica Lainez, die - zo wil het verhaal - één en dezelfde persoon zijn. Op zoek naar het levenselixier dat hem een eeuwig bestaan moet verlenen, weet Vicino zich onsterfelijk te maken, maar de ironie van de Renaissance wil dat hij precies op hetzelfde moment vergiftigd wordt: volgens Mujica Lainez een bijna alledaagse zaak in die tijd. Het resultaat is een lange slaap die einigt in de incarnatie van Vicino in de Argentijnse schrijver, die op die manier alsnog zijn 'memoires' kan optekenen.

Of Mujica Lainez dat helemaal serieus bedoelde is, net als bij zijn identificatie van

het schilderij van Lorenzo Lotto, niet erg duidelijk. Ook buiten zijn boek om schijnt hij aan zijn veronderstelde afkomst wel te hebben vastgehouden, maar enige hang naar pose moet hem niet vreemd te zijn geweest. Literair heeft het in ieder geval het voordeel dat de anachronismen waardoor historische romans zo gemakkelijk worden geplaagd - vooral wanneer ze als auto-document geschreven zijn - op een sierlijke manier worden ontweken. Dat een zestiende-eeuwse edelman zich op zijn eigen leven zou bezinnen alsof hij een twintigste-eeuwer was, met gebruikmaking van psychologische inzichten en literaire vormen die in zijn eigen tijd nog ondenkbaar waren, is nu eenmaal weinig geloofwaardig. De oplossing van Mujica Lainez is even effectief als overtuigend, al eisen de onverwacht vooruitspringende verwijzingen naar figuren als Mussolini en Toulouse-Lautrec aanvankelijk wel enige gewenning.

Mujica Lainez zoekt de betekenis van de beelden van Bomarzo niet in een iconografische geheimtaal noch in de vernietigingsdrang van een rancuneuze psyche. Hij interpreteert ze als getuigenissen van de belangrijkste episoden uit Vicino's leven en neemt ze daarmee letterlijk voor wat ze zijn. De beelden zijn volgens hem de gestolde herinneringen van Vicino aan zijn eigen belevenissen, angsten, dromen en illusies - die door de romancier Mujica Lainez uiteraard, omgekeerd, vanuit de beeldentuin tot Vicino's biografie werden gereconstrueerd.

Het monsterlijke van de beeldentuin vormt ook voor hem weliswaar een pendant van het misvormde lichaam van de bedenker ervan, maar heeft tegelijk een meer directe en betekenisvoller oorzaak. Het wortelt in Vicino's behoefte zijn eigen adellijke legitimiteit veilig te stellen, en dat betekent: de directe band tussen zijn geslacht en de grond van Bomarzo te benadrukken. Daarom laat Vicino de beelden uithakken uit de formaties die al eeuwen tot de rots van Bomarzo behoren, en waarin hij de half-vertrouwde, half-unheimliche krachten van de oeroude bodem bespeurt.

Wees Haasse al op de archaïsche gebruiken en rituelen van het Etruskische Latium, Mujica Lainez geeft ook een verklaring voor Vicino's gehechtheid aan de bodem met zijn onheuglijke geheimen. Die band is de laatste verdedigingslinie van een adel die zijn overwicht steeds verder ziet afbrokkelen tegenover dat van nieuwe geslachten, zoals de Borgia en zelfs de Farnese. Mujica Lainez heeft dan ook geen andere keuze dan van Vicino, ondanks diens belangstelling voor wetenschap en kunst, een door en door behoudzuchtig man te maken zodra het op de standenverhoudingen aan komt. Hoe nauw de genealogie luisterde laat hij - bijvoorbeeld bij Vicino's huwelijk met de net iets minder oud-adellijke Giulia Farnese - overtuigend zien. Erger nog was uiteraard de opkomst van een kaste die wel geld maar geen enkele adelbrief bezat en die via huwelijkspolitiek alsnog probeerde te krijgen. Hoe pijnlijk dat kon zijn, maakt Vicino's tweede huwelijk duidelijk, dat er misschien om die reden door Mujica Lainez werd bij verzonnen.

Of het biografisch en iconografisch allemaal klopt wat Mujica Lainez vertelt is uiteindelijk niet erg belangrijk. Bomarzo is een in alle opzichten fantastische roman, die de wereld van de Renaissance op volstrekt overtuigende en onweerstaanbare manier werkelijkheid maakt.

[**Naar de MKW-beginpagina**](#)

