

**PETER DREHMANN** ■ *Tegenwoordig verhinderen de drommen toeristen een ongehinderde blik op de raadselachtige schepping van Vicino Orsini: de tuinen van Bomarzo. Michiel Koolbergen ging alle interpretaties tot dusver na in 'Het laatste geheim van Bomarzo'. Maar het schitterendste uitzicht op het park der monsters als een verzinnebeelding van de zwarte achterkant van de Italiaanse (late) Renaissance geeft de Argentijnse schrijver Manuel Mujica Lainez. Diens historische roman verscheen al in 1962. Uitgeverij Menken Kasander & Wigman maakte er een prachtige uitgave van.*

**H**onderd kilometer ten noorden van Rome, vlak bij Viterbo en midden tussen de Etruskische dodensteden, rijst een kolosale bult van ruw gesteente op uit het landschap; daarbovenop troont het dorp Bomarzo en, als een kleine bult op de grote bult, een palazzo. Aan de voet van het dorp dringen nog meer bulten het gezichtsveld binnen. Een nadere inspectie leert dat het hier gaat om gargantueske beelden die zijn gehouwen uit rotsblokken van *peperino*, een zachte soort tufsteen. Onder een korst van roestkleurig mos schuilen onder meer sfinxen, een olifant, een draak, een reuzenschildpad, een hellehond, een gigant die zijn tegenstander aan stukken rijt, de wijd opengesperde muil van een monster. Dit fabelland is het Parco dei Mostri, een beeldenpark dat in de zestiende eeuw werd aangelegd door hertog Vicino Orsini, die het destijds 'het Heilige Bos' noemde. Vandaag de dag is het vanwege het opdringerig aanwezige toeristenvolk niet eenvoudig je nog te laten begoochelen door deze buitenissige schepping. Maar amper dertig jaar geleden was het park van Bomarzo nog geen 'maniëristische Efteling', zoals Hella Haasse opmerkt in een kort geleden gepubliceerd essay, het tweede dat zij aan dit bizarre fenomeen wijdde.

Haasse was een van de eersten die zich verdiepten in de ontstaansgeschiedenis en de betekenis van het Park van de Monsters. In haar essayroman *De tuinen van Bomarzo* (1968) vertelt ze dat ze bij een eerste bezoek vervuld werd 'van een gewaarwording alsof er een immense golf van mogelijkheden op mij toe kwam rollen'. Terwijl het onheilspellend schurende geluid van de onzichtbare cicaden haar omringde, kwam ze tot het besef dat ze deel uitmaakte van een 'erudiet gezelschapsspel' en dat ze uitgedaagd werd om deze 'rebus in steen' op te lossen. Sindsdien hebben nog vele Bomarzo-vorsers zich over de raadselachtige stenen gebogen, en zoals de meeste beelden momenteel niet meer overwoekerd zijn door weelderig loof, zo zijn ook de mysteries die ze aankleefden grotendeels afgepeld. Niet voor niets heet de nieuwste publicatie over het beroemde beeldenpark *Het laatste geheim van Bomarzo*. Dit uitvoerig geannoteerde en geïllustreerde boek van de kunsthistoricus Michiel Koolbergen zet de verschillende theorieën over de betekenis van de diverse beeldengroepen nog eens op een rijtje en presenteert bovendien een eigen hypothese die alle elementen van de curieuze tuin een plaats moet geven 'in één overkoepelend concept'. Die hypothese behelst dat 'de dichtertlijk aangelegde edelman' Vicino Orsini het gehele beeldenpark concipieerde als 'rouwwoord', als verholde ode aan zijn gestorven echtgenote Giulia Farnese. Koolbergen opteert voor deze stelling – en niet voor bijvoorbeeld de theorie dat Vicino Orsini een autobiografie in steen wilde scheppen – omdat deze volgens hem de enige is die geschraagd wordt door historische bronnen. Daarbij doelt hij voornamelijk op

een brief die Vicino aan een bevriende uitgever schreef en waarin 'hij aangaf dat (...) het gehele beeldenpark gecreëerd was ter nagedachtenis van Giulia Farnese'. Als bewijsstuk is dit erg magertjes. In de Renaissance was het gemeengoed zich retorisch uit te drukken: de waarheid werd sierlijk gepateneerd door vleierij en elegant geveins. Zelfs als Vicino's woorden ingegeven waren door een zekere oprechtheid, dan nog zou er sprake geweest kunnen zijn van een momentane gemoedsaandoening, van een sentimentele bevlieving die de (helaas niet geciteerde) formulering kleurde en vervormde. Koolbergen ondermijnt zelf ook (zij het onbewust) het fundament van zijn hypothese wanneer hij in een volgend hoofdstuk terloops vermeldt dat Vicino Orsini in geen enkele andere brief aan wie dan ook over zijn gestorven levensgezellin rept.

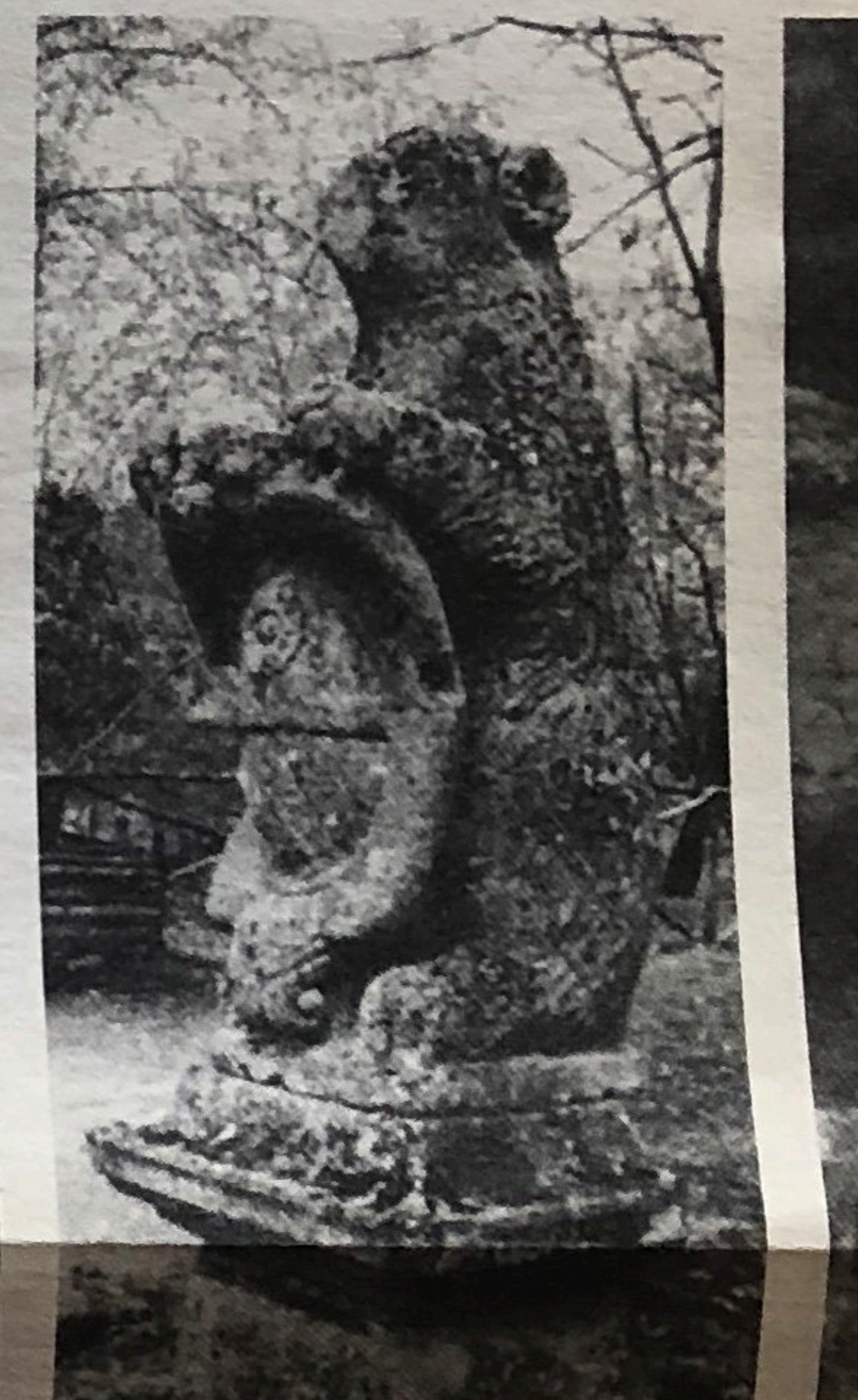
Desondanks blijkt de hypothese een vruchtbaar uitgangspunt te zijn wanneer Koolbergen vervolgens met die 'sleutel' de betekenissen van de beelden ontgrendelt. Als een zelfverzekerde cicerone leidt hij de lezer door het park en tijdens deze 'initiatieis vol op te lossen raadsels' onthult hij het 'iconografische programma' van het Heilige Bos. Daarbij stipuleert hij dat de flamboyante schepping van Vicino Orsini niet alleen een hommage aan de gestorven geliefde is, maar eveneens een complex eerbetoen aan de Italiaanse letteren van weleer. Dat laatste blijkt uit de talloze en verstrengelde verwijzingen naar literaire passages die de sculpturen, de inscripties en de architectuur van het park bevatten. Met name Ovidius' *Metamorphosen*, Ariosto's hoofse ridderroman *Orlando Furioso*, Petrarca en het met feeërieke houtsneden geïllustreerde boek *Hypnerotomachia Poliphili* dienden tot inspiratiebron. Koolbergen heeft zonder twijfel kundig speurderswerk verricht; maar sommige van zijn redenties hebben iets krampachtigs. Juist omdat alle sporen moeten convergeren in die nogal pretentieuze hypothese, hebben alle geciteerde verzen als gemeenschappelijk thema 'de rouw om een verloren geliefde, eeuwige trouw, liefdeswaanzin of verwijzingen naar nobele eigenschappen van de vrouw'.

Koolbergens overtuiging dat Vicino een 'leerdicht in tufsteen' wilde vervaardigen, 'waarvan iedere regel tot eer van zijn echtgenote strekte', mist een wetenschappelijk pantser. Die vaststelling doet evenwel geen enkele afbreuk aan de waarde van Koolbergens exegese, die trouwens ongetwijfeld op vele punten de 'waarheid' dient. Interessanter dan het waarheidsgehalte van de theorie die *Het laatste geheim van Bomarzo* ontvouwt, is de constatering van de schrijver dat de beeldenpark een 'ideeënwereld' belichaamt 'waarvan het geschreven woord de drempel' vormt en waar niets 'gelijk is aan wat het op het eerste gezicht leek'. Bomarzo als 'open' boek dus, als multi-interpretabel kunstwerk waarbij de lezer/bezoeker geconfronteerd wordt met een bijzondere 'gelaagdheid van betekenissen'. Omdat Koolbergen Bomarzo eerder ziet als 'materiaal' dat hij als wetenschapper te lijf wil gaan, bijvert hij zich om de exacte be-

## Een fantastische flirt met



Beelden uit de tuinen van Bomarzo, foto's uit *Het laatste geheim van Bomarzo*



weegredenen van de maker te achterhalen en om elk beeld te determineren, door welke operatie hij het raadsel in wezen steriliseert en het park van zijn suggestieve kracht berooft. Vermoedelijk realiseerde hij zich dat ook aan het einde van zijn onderzoek, want de laatste regels van het boek luiden: 'Nog één raadsel bevat het beeldenpark van Bomarzo. Ligt Giulia Farnese wél of niet in de aan haar gewijde tuin begraven? (...). Een spade is snel gepakt (...) maar wellicht is het mooier (...) om het "laatste geheim van Bomarzo" in Vicino's dichtertlijke tuin voorgoed te bewaren.'

**D**e metaforische kracht en ambiguïteit van Bomarzo blijken ook uit de aantrekkingskracht die het beeldenpark uitoefende op kunstenaars (onder anderen Dali, Willink en Niki de Saint-Phalle), componisten en schrijvers. In het laatste hoofdstuk van zijn boek traceert Koolbergen keurig alle invloeden nadat hij in de voorafgaande bladzijden de 'oorzaken' heeft blootgelegd. Als zodanig vertegenwoordigt Bomarzo een bijzonder rijk intertekstueel weefsel, terugverwijzend naar klassieke literatuur en vooruitwijzend naar de creaties van surrealisten en schrijvers als Hella Haasse en – bovenal – Manuel Mujica Lainez.

Toen de Argentijn Mujica Lainez (1910-1984) in 1958 Bomarzo voor het eerst be-

zoucht, beleefde hij een waarlijk déjà vu en verbaasde hij zijn metgezellen door hen feilloos wegwijst te maken in het park. Het resultaat van deze overweldigende ervaring is een overweldigend boek dat zelfs in zijn fysieke verschijningsvorm aan Bomarzo herinnert: het is even buitenproportioneel (bijna 800 pagina's) als de bewerkte rotsblokken van het beeldenpark. Niet voor niets heet het, tout court, *Bomarzo*. Voor Mujica Lainez fungeerde de geheimzinnige beeldenpark niet zozeer als statisch artefact (zoals bij Koolbergen) als wel als katalysator die (zo lezen we in zijn roman) hem in staat stelde 'het lang vervlogen leven van Vicino Orsini in mijn geheugen terug te vinden' en hem 'en masse de teloorgegangene beelden en emoties terugbezorgde'. Mujica Lainez' vereenzelviging met de zestiende-eeuwse Italiaanse edelman en de invulling van diens leven werd vergemakkelijkt – zo merkt Koolbergen terecht op – door de omstandigheid dat er in de tijd dat hij zijn in 1962 gepubliceerde (en nu pas vertaalde) roman schreef nog maar weinig bekend was over het leven van zijn hoofdpersoon. Of Mujica Lainez met zijn bewering dat hij een reïncarnatie was van Vicino Orsini nu een persoaaans spel bedreef of niet, het blijft een briljante vondst om een verteller-held op te voeren die dankzij een alchemistisch brouwsel waarin stiekem vergif was gemengd zowel onsterfelijk als sterfelijk is en



VAN BOMARZO

# de Vorst der Duisternis



daardoor als het ware met één been in de twintigste eeuw en met het andere in de late Renaissance staat. Dankzij dit merkwaardige dubbelperspectief is er sprake van de memoires van een in onze tijd terechtgekomen historische-romanfiguur, wiens pen fungeert als een verrekijker, waardoor zowel (en hoofdzakelijk) intieme nabijheid wordt gesuggereerd als koel analyserende afstandelijkheid die bijvoorbeeld ironische zinnetsjes als 'Paracelsus glimlachte met een voltairische glimlach avant la lettre' kan bewerkstelligen. Een ander voordeel van deze techniek is dat Mujica Lainez het zich kan permitteren hedendaagse Bomarzo-exegeten en Renaissance-deskundigen te kapittelen: 'Gelukkig heb ik het buitengewone voorrecht genoten deze memoires te kunnen schrijven, want anders (...) zou niemand meer van mij weten dan wat genealogische feiten en bepaalde biografische kleinheden, die meestal nog niet eens kloppen.' Het rare is dat je geneigd bent eerder de romancier Mujica Lainez te geloven dan de wetenschapper Koolbergen, zó meeslepend is Mujica Lainez' relaas, zo turbulent zijn fantasie, zo duizelingwekkend zijn eruditie en oogverblindend de caleidoscopische pracht van zijn zinnelijke en plastische proza.

Een andere uitzonderlijke trouwvaille van de Argentijnse schrijver is de *bochel* waarmee hij de fijnzinnige held van het verhaal, de

auctor intellectualis van het Park van de Monsters, opzadelt. Net zoals elk beeld van genoemd park (dat in de roman pas helemaal op het einde aan de orde komt) een metafoor met verscheidene betekenisragen representeert, zo staat Vicino's bult in het teken van een veelledige beeldspraak die de afwijkende persoonlijkheidsstructuur van de drager illustreert. Behalve een nessuskleed dat hem een ongeneeslijk melancholische natuur en een minderwaardigheidscomplex bezorgt, is de bochel ook een soort geschutstoren waar hij zich met een 'autistische eenzelligheid' terugtrekt en zich boven iedereen verheven kan voelen. Bovendien ontwikkelt de bochel zich in de loop van Vicino's leven van obstakel tot springplank, tot de belangrijkste drijfveer van zijn ambitie om zich te onderscheiden en zijn atletische en krijgshaftige verwanten de loef af te steken met een unieke schepping. Anderzijds vertekent Vicino's 'gebrek' zijn perceptie en scherpt het zijn gevoeligheid tot het ondraaglijke. Permanent voelt hij zich de risee van het gezelschap, overal ontwaart hij tekens van minachting. In dat opzicht is de bochel een loep waarmee de telg van het illustere geslacht der Orsini's zichzelf en zijn omgeving onophoudelijk beloert en uitvergroot: zichzelf ziet hij als een spotvogel of als een van de monsters van Ariosto's *Orlando Furioso*, en de anderen als bloeddorstige goden. Het meest schrijnend

komt die obsessie tot uitdrukking wanneer de jonge Vicino op instigatie van zijn grootvader, een kille kardinaal, een bezoek brengt aan de beroemde Florentijnse courtesane Pantasilea, die de opdracht heeft het angstige en dromerige ventje te ontknopen. Het met spiegels getooide boudoir van deze zinderende dame verandert in een martelkamer voor de mismaakte Narcissus, en het gladgepolijste lijf van Pantasilea slaagt er niet in haar tegenspeler enige viriele getuigenis te ontlokken. De afkeer van hemzelf verhindert Vicino te genieten 'van de sensuele schittering die zich aan mijn ogen aanbood toen haar gewaad en sluiers afgleden terwijl Pantasilea (...) maar door bleef praten, naakt voor een wanhopig publiek wiens bulten van de ene spiegel naar de andere sprongen en in dat vertrek een vreemd en vaag bewegend miniatuurgebergte van kersrode bochelaars schiepen.' Wanhopig probeert deze voyeur zijn libido te mobiliseren, maar vergeefs, 'daar er een getuige was die ik nooit van me af had kunnen schudden, en die analyserende getuige was ik, ikzelf, de zwetende dromedaris die in de lippen van Pantasilea beet en, in tweeën gesplitst, tegelijkertijd de vertoning observeerde en met lucide kritiek veroordeelde.'

In deze bloedstollende en schitterende episode laat Mujica Lainez het geïdealiseerde harmoniebegrip en schoonheidsideaal van de Renaissance (weerspiegeld door de welgeschapen Pantasilea) botsen met het twintigste-eeuwse bewustzijn en concept van het menselijk tekort, verzinnebeeld door de deformatie van de antiheld Vicino Orsini. Uitgerekend in Florence, 'de hoofdstad van elegantie', beleeft de verminkte Vicino zijn seksuele Waterloo. Evenmin is het toevallig dat er in Pantasilea's vertrekken een polyeder hangt 'van de goddelijke verhouding van fra Lucca Pacioli (...), symbool van het beheerste evenwicht van de Renaissance'. Dit kristallen voorwerp wordt tijdens een later bezoek aan Pantasilea - als Vicino inmiddels zijn sporen op het seksuele terrein ruimschoots heeft verdiend - aan gruzels getrap, een daad die geïnterpreteerd kan worden als aanklacht tegen de leugen van de renaissance schone schijn en harmonische orde. Vanuit de loopgraven van zijn getormenteerde bewustzijn beziet Vicino zijn tijd en hij signaleert naast de esthetische adelheid en achter een glamoureuze façade een door hovelingen, prelaten, courtesanes, gunstelingen en condottieri bevolkte wereld waarin vergiftigingen, verkrachtingen, steekpartijen, bastaardij, incest, hofintriges, gruweldaden en syfilis aan de orde van de dag zijn. Voortdurende krijgsverrichtingen en machtswisselingen bepalen het ritme van de geschiedenis en het gedrag van de machthebbers en invloedrijke families uit die tijd lijkt bepaald te worden door twee polen: enerzijds het verfijnde humanisme en de naleving van een gecompliceerde etiquette zoals beschreven in Castigliones boek *De hovelings*, en anderzijds kille kansberekening en opportunisme zoals gepropageerd door Machiavelli's traktaat *Il principe*. Ook Vicino's gedragingen worden gekleurd door deze opvattingen. Daartoe aangezet door zijn grootmoeder en door zijn maniakale overtuiging onsterfelijk en daardoor 'uitverkoren' te zijn, baant hij zich op vaak nietsontziende wijze door het leven, onafgebroken wikkend en wegend wat de meest profijtlijke beslissing kan zijn. Het sterkste staaltje van deze machiavellistische attitude levert hij wanneer hij er via allerlei listen voor zorgt dat zijn echtgenote Giulia Farnese (een 'voordelig' huwelijk) bevrucht

wordt door zijn jongste broer, omdat hij zelf niet tot een dergelijke handeling in staat is, maar zich toch van een nageslacht wil verzekeren; daarna geeft hij opdracht zijn broer te doden en doet het voorkomen alsof hij de vader van het kind is, wat uiteindelijk misschien ook wel zo is, omdat zijn impotentie jegens Giulia na deze wrede daad verdwijnt. Tegelijkertijd betoont Vicino zich een estheet en een humanist die geïnteresseerd is in de dichtkunst, maar ook koketteert met alchemie en flirt met de Vorst der Duisternis. Deze fascinaties leiden er uiteindelijk toe dat Vicino op vergevorderde leeftijd op zijn landgoed in Bomarzo het Heilige Bos van de Monsters ontwerpt, een stenen allegorie van zijn levensloop, een verontrustende en raadselachtige afspiegeling van zijn verminkte 'ik', anders dan alle andere lusthoven uit die tijd en een definitieve bevestiging van zijn superioriteit jegens zijn gehate verwanten. Dat Vicino's (*Lainez*) uitleg van de verschillende beelden op vele punten niet strookt met de conclusies van Koolbergen ligt voor de hand; een vergelijking leidt evenwel tot het inzicht dat het beeldenpark van Bomarzo een goudader is waarin elke exegeet iets van zijn gading vindt.

Mujica Lainez' boek is een weergaloos fresco dat met een Felliniaanse beeldenpracht de grandeur en de opulentie van de Renaissance verbeeldt en getuigt van een uitgebalanceerde compositie waarin historisch feitenmateriaal en verdichtsel op virtuoze wijze door elkaar zijn gemengd. Scènes van een epische weidsheid (de kroning van Karel V door de paus, de zeeslag van Lepanto) worden met een subliem gevoel voor timing afgewisseld met meer intieme taferelen, waarin Mujica Lainez er blijk van geeft een groot psycholoog en een uiterst bekwaam miniaturist en fijnportretschilder te zijn. Zwermen vermaarde lieden worden met veel zwier geportretteerd: Benvenuto Cellini, Titiaan, Aretino, Lorenzo Lotto, Cervantes, Vasari, Giulia Gonzaga, de drie Medici: Ippolito, Alessandro, Lorenzino. De enigszins maniëristische stijl die de verteller bezigt sluit goed aan bij de verheven sfeer waarin het leven van de gebochelde loot van de roemrijke Orsini-stamboom zich afspeelt. In dat stilistische universum heeft de nacht vleugels en de angst nagels, is hartstocht blind en het geweten 'een flakerende vlam', zijn vingers van albast, vertonen de cypressen 'een droefgeestige deining', dragen de velden 'een fluwelen rouwkleed' en verheffen torens zich 'als opgerichte zwaarden' zonder dat deze verschijnselen een karikuraal karakter krijgen. De verheven en weelderige taal van Mujica Lainez met zijn breed uitwaaiende zinnen en zijn talrijke gerundiumconstructies wordt op bewonderenswaardig soepele wijze in het Nederlands weergegeven. Des te meer vallen bepaalde slordigheidjes op, zoals op verschillende manieren gespelde namen; en des te merkwaardiger is het dat de vertaler zich verstrikt in het gebruik van 'hen' en 'hun'. Dat is echter een te verwaarlozen smet op een voorbeeldige uitgave van een voorbeeldig boek.

## HET LAATSTE GEHEIM VAN BOMARZO

door Michiel Koolbergen  
Uitgever Menken Kasander & Wigman, 288 p., f 54,50

BOMARZO  
door Manuel Mujica Lainez  
Vertaling Adri Boon  
Uitgever Menken Kasander & Wigman, 797 p., f 75,-