



Università
Ca' Foscari
Venezia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Specialistica in Musicologia e Beni
Musicali

Tesi di Laurea

—

**Tra echi di poemi cavallereschi e manufatti
colossali: traslazione in musica di un'affasci-
nante vicenda rinascimentale. Il *Bomarzo* di
Alberto Ginastera e Manuel Mujica Lainez**

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch.mo Prof. Paolo Pinamonti

Correlatori

Ch.mo Prof. David Douglas Bryant

Ch.mo Prof. Carmelo Alberti

Laureando

Andrea Torresan (Matricola 850269)

Anno Accademico 2011/2012

Indice generale

Introduzione.....	6
I Pier Francesco Orsini e Bomarzo	7
1 Presentazione.....	8
1.1 La riscoperta di Bomarzo.....	10
2 Vita di Pier Francesco Orsini.....	12
2.1 L'esperienza veneziana e romana.....	13
2.2 L'impegno militare.....	15
2.3 Gli anni di ritiro a Bomarzo.....	16
2.4 Gli ultimi anni di vita e il fitto scambio epistolare con Giovanni Drouet.....	17
2.5 Le iscrizioni di Palazzo Orsini.....	18
2.6 Il "Sacro Bosco".....	20
2.7 Gli autori del "Sacro Bosco".....	29
II Analisi de il <i>Bomarzo</i> di Manuel Mujica Lainez	32
3 Il <i>Bomarzo</i> di Manuel Mujica Lainez.....	33
3.1 L'oroscopo.....	34
3.2 Trepidazioni d'amore.....	42
3.3 Apparizione della magia.....	48
3.4 Giulia Farnese.....	51
3.5 Il Duca dei gatti.....	52
3.6 Il ritratto di Lorenzo Lotto.....	56
3.7 Nozze a Bomarzo.....	59
3.8 Orazio Orsini.....	61
3.9 La disgraziata guerra.....	64
3.10 Il "Sacro Bosco" dei mostri.....	67
3.11 La mia Lepanto.....	69
III Analisi di partitura e libretto dell'opera <i>Bomarzo</i>	72
4 <i>Bomarzo</i> si fa opera: il sinallagma creativo tra Ginastera e Lainez.....	73
4.1 Periodizzazione dell' <i>opus</i> giansteriano.....	73
4.2 La sovrapposizione delle corde della chitarra come mezzo compositivo.....	75
4.3 <i>How and why I wrote Bomarzo</i>	78
5 Analisi di partitura e libretto di <i>Bomarzo</i>	84
ATTO I	
5.1 Preludio.....	86
5.2 Scena I "Il filtro".....	90
5.2.1 Interludio I.....	98
5.3 Scena II "Infanzia di Pier Francesco".....	99
5.3.1 Interludio II.....	102
5.4 Scena III "L'oroscopo".....	103
5.4.1 Interludio III.....	106
5.5 Scena IV, "Pantasilea".....	106

5.5.1 Interludio IV.....	109
5.6 Scena V “Il fiume”.....	110
5.6.1 Interludio V.....	114
5.7 Scena VI “Pier Francesco Orsini Duca di Bomarzo”.....	114
5.7.1 Interludio VI.....	116
5.8 Scena VII “Festa a Bomarzo”.....	118
5.8.1 Interludio VII.....	122

ATTO II

5.9.1 Interludio VIII.....	127
5.10 Scena IX “Giulia Farnese”.....	127
5.10.1 Interludio IX.....	129
5.11 Scena X “La camera nuziale”.....	130
5.11.1 Interludio X.....	132
5.12 Scena XI “Il sogno”.....	132
5.12.1 Interludio XI.....	134
5.13 Scena XII “Il minotauro”.....	134
5.13.1 Interludio XII.....	136
5.14 Scena XIII “Maerbale”.....	137
5.14.1 Interludio XIII.....	140
5.15 Scena XIV “L'alchimia”.....	141
5.15.1 Interludio XIV.....	144
5.16 Scena XV “Il parco dei mostri”.....	145

6 Conclusioni	147
----------------------	------------

7 Note bibliografiche	148
------------------------------	------------

Introduzione

Vi sono elementi che travalicano la comune concezione dello scorrere diacronico, sovente associati al concetto di “immortalità”. Data l'accezione multiforme e variegata del sostantivo in oggetto, ci limiteremo in questa sede a circoscriverne la connotazione in ambito artistico, maggiormente attigua alla trattazione della nostra disamina. “Immortalità” è un termine assai ricorrente all'interno della curiosa vicenda del Parco dei mostri di Bomarzo, quest'ultimo poco considerato all'epoca della sua creazione (Tardo Rinascimento) e ancor meno nei secoli successivi, sino all'improvvisa, e per certi versi inaspettata, riscoperta avvenuta nei primi anni del Novecento, ove un filone di studiosi comincia a scandagliare i motivi che avrebbero potuto spingere un nobile rinascimentale, Pier Francesco Orsini, ad erigere una tanto singolare congerie di manufatti colossali e mostruosi ricavati dalla pietra.

La pietra, appunto, è ciò che ha reso indelebile ed immanente un così affascinante capitolo di storia contenuto in un piccolo paese ubicato in provincia di Viterbo, che altrimenti avrebbe corso il rischio di finire nell'oblio ma che, invece, è stata portata alla luce da personalità artistiche novecentesche di prim'ordine, a dimostrazione di come la spinta propulsiva per il capriccio ed il metafisico fosse tutt'altro che esaurita. Gli echi di Bomarzo e di Pier Francesco Orsini giungono sino alla lontana Argentina, ove prima lo scrittore Manuel Mujica Lainez, quindi il compositore Alberto Ginastera vengono inevitabilmente toccati da tale bizzarra vicenda, decidendo di intraprendere la stesura di un'opera lirica, in seguito al romanzo scritto da Lainez, in grado di rappresentare sonoramente i “mostri” simbolici raffigurati nel parco di Bomarzo che, più o meno scientemente, convivono assieme alla specie umana indipendentemente dal fluire del tempo.

Il nostro lavoro si pone quindi l'obiettivo di ricostruire il ritratto operistico di Pier Francesco Orsini e di Bomarzo attraverso un percorso diacronico che parte da una disamina storica del personaggio realmente esistito, per poi approdare all'analisi del romanzo di Lainez da cui scaturirà lo spunto per la messinscena dell'opera ginasteriana, esaminata nelle sue quindici scene.

Parte I

Pier Francesco Orsini e Bomarzo

1. Presentazione

Localizzata nel Lazio occidentale, in provincia di Viterbo, la cittadina di Bomarzo, denominata anticamente *Polimartium* (icastico rinvio etimologico alla divinità Marte), sorge su una delle tufacee alture della Tuscia ed è conosciuta principalmente per un originale quanto singolare giardino rinascimentale fatto edificare dal nobile Pier Francesco Orsini, soprannominato “Vicino” (Roma, 1523 - Bomarzo, 1585) negli ultimi anni della sua esistenza. Il giardino in questione, ribattezzato dal suo ideatore “Sacro Bosco”, presenta agli occhi dei visitatori una sequela di rocce modellate a guisa di figure ora mostruose ora amene, rivelanti l'accezione esoterica voluta dall'Orsini nella creazione delle invenzioni iconografiche esposte nel parco e, al contempo, l'influsso di connotazioni metafisiche e ctonie derivanti dalla letteratura coeva in auge correlata alla tradizione del filone romanzesco bellico-cavalleresco (su tutti *Il sogno di Polifilo*, *Orlando furioso*, *Gerusalemme liberata* e *Aminta*)¹.

Il ricorso al grottesco caratterizza le sculture presenti all'interno del “Sacro Bosco” allineandosi ad una prassi consolidata nei diversi rami artistici del periodo medio-tardo cinquecentesco italiano e non, contribuendo ad erigere l'orrido e lo spaventevole a piacevole fruizione per un pubblico proclive al capriccio ed alla stranezza, e comunque disposto ad accettare sperimentalismo e stravaganza dopo decenni di rigore ed equilibrio introspettivo. Il terrore e la follia divengono pertanto mezzi per procurare un miscuglio di divertimento e stupore parimenti all'utilizzo di *topoi* fisiognomici, come ad esempio la bocca spalancata nel momento dell'urlo associata allo spavento.

In tale contesto si colloca la perdita di senso della realtà insita nel “Sacro Bosco”, in cui lo spazio architettonico è sceverato da canoni di misura e proporzione in favore del proliferamento di figure soprannaturali dalle dimensioni colossali che l'invadente vegetazione ha il merito di enfatizzare ulteriormente. Il progressivo distacco dalla verità si coniuga amabilmente con il tentativo di esorcizzare il tragico tramite l'effetto a sorpresa, dissimulando ciò che la convenienza morale dell'epoca reputa inopportuno ed alimentando le pulsioni irrazionali dell'animo umano da cui scaturiscono incubi e sogni.

Va inoltre sottolineato come l'entità del bosco, a volte incantato a volte stregato, costituisca uno dei temi centrali della letteratura del tempo, sovente associato allo sragiona-

¹ M. Calvesi, *Bomarzo e i poemi cavallereschi. Le fonti delle iscrizioni*, in «Arte Documento», n. 3, 1989, pp. 142-153.

mento del cavaliere in preda a pulsioni amorose o esistenziali.

L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1474 – 1533) applica alla perfezione il summenzionato *topos*, particolarmente nel momento in cui il protagonista giunge ad un boschetto scoprendo che l'amata ha in precedenza amoreggiato con un altro uomo, avvenimento che scatena la definitiva follia di Orlando. Ariosto descrive le stranezze commesse da Orlando, successive alla follia, mescidando elementi drammatici ad altri che muovono verso il riso e che in parte correlano il poema del letterato ferrarese alle figurazioni onuste di carica drammatica e comica del parco orsiniano.

Parallelamente all'*Orlando furioso*, un altro poema, composto in questo caso dal padre di Torquato Tasso, Bernardo Tasso (1493 – 1569) ed intitolato *Amadigi*, ripropone l'ambientazione paesaggistica nella selva incantata pervasa da fascinosi allettamenti ed orrori, fungendo da fase prodromica al sentimento della natura assunto a sublime culminante nella figura del figlio Torquato (1544 – 1595), il quale interiorizza il dramma esistenziale umano in una sorta di osmosi con l'esperienza naturale. Tutto ciò si riflette anche nel parco di Bomarzo, alla cui creazione va ricondotto l'evento che segna senza eguali l'esistenza di Vicino Orsini, ovvero la scomparsa dell'amata compagna nonché dedicataria del "Sacro Bosco".

Una simile commistione di elementi bucolici, guerreschi ed amorosi elaborati in chiave grottesca, ha fornito lo spunto qualche secolo più tardi al compositore argentino Alberto Ginastera (Buenos Aires, 1916 – Ginevra, 1983) ed al connazionale librettista Manuel Majica Lainez (Buenos Aires, 1910 – La Cumbre Cordoba, 1984) per la composizione dell'opera *Bomarzo*, in due atti e quindici scene, risalente al 1967 ed ispirata all'omonimo romanzo edito da Lainez nel 1961. La messainscena ed il cospicuo organico strumentale hanno l'obiettivo di ricalcare l'atmosfera rinascimentale tramite la costante alternanza di episodi di vita vissuta dal protagonista Pier Francesco Orsini ed il dipanarsi di esperienze richiamanti l'aspetto esoterico e fantastico.

1.1 La riscoperta di Bomarzo

Dopo secoli di oblio e mancanza di testimonianze dirette (si segnala solamente la descrizione di un erudito locale, tale Vittori, risalente al 1846)², nel secondo dopo guerra Bomarzo ed il suo “Sacro Bosco” suscitano interesse agli occhi di artisti e studiosi in concomitanza col dilagare della nuova cultura d'avanguardia. Personalità del calibro di Salvador Dalí e del cineasta Michelangelo Antonioni rimangono estasiati dalle figure emergenti dagli arbusti del giardino, soprattutto perchè ricavate naturalmente dalle rocce dello scosceso territorio. Tale peculiarità ha garantito nel corso dei secoli l'immortalità di un complesso scultoreo plasmato con mezzi essenziali, quasi che il non proprio facoltoso Vicino avesse voluto sottrarsi alle ingenti spese di trasporto dei marmi o della fusione dei bronzi, procedendo ad una creazione piuttosto inusitata per i canoni dell'epoca e per quelli degli anni a venire.

La curiosità per il rinvenimento di una tanto singolare creazione ha spinto studiosi di tutto il mondo, specializzati in ambiti disciplinari differenti, ad occuparsi di tale questione manifestando vivo interesse nel divulgare notizie concernenti la genesi del “Sacro Bosco” ed il significato intrinseco alle sculture presenti al suo interno. È infatti grazie a delle foto ritraenti il summenzionato Salvador Dalí in una rivista datata 1956 che il librettista dell'omonima opera *Bomarzo*, Manuel Mujica Lainez, viene a conoscenza di Bomarzo e del giardino di Vicino Orsini, con tutta una serie di conseguenze decisive per la sua carriera di letterato oltre che per la futura composizione in collaborazione con Alberto Ginastera.

Nei due anni successivi, Lainez giunge a visitare anch'egli il “Sacro Bosco” di Bomarzo in compagnia del poeta Guillermo Whitelaw e del pittore Miguel Ocampo, viaggio che si rivelerà utile ad annotare impressioni e sensazioni paragonabili ad una frammentazione di anamnesi e *deja vu*. Segue un secondo e più approfondito viaggio effettuato nell'agosto 1960 in cui Lainez si documenta con acribia sulla vita di Pier Francesco Orsini.

Il romanzo viene concluso nell'anno seguente, precisamente nel 7 ottobre 1961, data che, come vedremo in seguito, costituisce l'anniversario della battaglia di Lepanto, uno degli avvenimenti caratterizzanti in maniera cruciale l'esistenza del granduca di Bomarzo.

² L. Vittori, *Memorie archeologico-storiche sulla città di Polimarzio, oggi Bomarzo*, Roma, 1846, cit. in M. Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo*, Milano, Bompiani, 2000.

zo.

Pochi anni dopo l'uscita in stampa della prima edizione del romanzo, nel 1964 Lainez comincia il lavoro a quattro mani con Ginastera, imbastendo una sorta di “cantata” per narratore, cantante e orchestra che costituirà in tal modo la fase primigenia di quella che diverrà, nei due anni a venire, la versione ufficiale dell'opera conosciuta come *Bomarzo*, con tutte le controversie politiche che l'hanno attanagliata e di cui tratteremo più avanti.

Nel medesimo periodo, uno stuolo di studiosi ed appassionati si accinge ad avanzare le proprie teorie circa la possibile interazione tra il “Sacro Bosco” e variegate tipologie di connessione interdisciplinare (genere fantastico, letterario, bellico, religioso), tratteggiando ritratti talvolta associati a significati intrinseci fortemente voluti da Vicino – vedi paragrafo precedente- e comparabili a traduzioni concrete di *topoi* letterari attinenti la sacralità della selva³, oppure introducendo parametri di riferimento richiamanti la componente ludica e festiva che relazionano Bomarzo al mondo della favola⁴.

Sullo stesso piano si colloca la saggistica intenta a rappresentare l'*animus pugnandi* del Duca di Bomarzo e che identifica il “Sacro Bosco” come una proiezione di eventi autobiografici di stampo bellico, “la trasposizione in forma permanente [...] di un trionfo o di un ingresso del Cinquecento e dei suoi effimeri apparati”⁵.

Di estremo interesse si rivela, inoltre, il rinvenimento della corrispondenza tra Pier Francesco Orsini e l'amico Giovanni Drouet⁶ o personaggi maggiormente altolocati quali il cardinal Alessandro Farnese⁷, utili a definire il ritratto quotidiano di un uomo che, con special riguardo nei suoi ultimi anni in vita, aspira al raggiungimento della quiete interiore tramite la lettura dei grandi classici ed il contatto con la natura del suo giardino, demistificando la figura di personalità avvezza esclusivamente all'aspetto guerresco costruita in altri contesti.

3 M. Calvesi, *Il sacro Bosco di Bomarzo. La prova della selva stregata*, in «Art e Dossier», n. 40, novembre 1989, pp. 15-23.

4 E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 124-137.

5 J. Von Henneberg, *Bomarzo: nuovi dati e un'interpretazione*, in: *Storia dell'arte*, vol. 13, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 219-228

6 A. Bruschi, *Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1963, nn. 55-60, pp. 13-58

7 H. Bredekamp – W. Janzer, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1989.

2. Vita di Pier Francesco Orsini

Nato a Roma tra il 4 marzo ed il 4 luglio⁸ 1523 da Gian Corrado Orsini e Clarice Orsini, Pier Francesco Orsini, soprannominato Vicino, rimane ben presto orfano di padre (1535). Tale avvenimento scatena un contenzioso tra Pier Francesco ed il fratello minore Maerbale circa l'assegnazione dei beni lasciati in eredità dal padre, risolto dall'arbitrato del cardinale Alessandro Farnese, nipote dell'omonimo pontefice e figlio di Girolama Orsini, nel 1542⁹. A Pier Francesco viene così assegnata la tenuta di Bomarzo, mentre al fratello minore Maerbale viene intestata un'altra tenuta posseduta dalla famiglia, Penna, assieme ad altre località limitrofe.

Con la sistemazione delle dispute ereditarie, Pier Francesco convola a nozze nel 1545 con Giulia di Galeazzo Farnese, parente del cardinale Alessandro il quale, oltre a conferire lustro al nuovo nucleo familiare grazie al lignaggio dei Farnese, diviene precettore militare di Pier Francesco nella campagna militare condotta in Germania. Una fonte sulla storia degli Orsini descrive in questi termini le esperienze militari di Vicino:

“Vicino figliuolo di Giovanni Corrado Orsini capitano famoso di guerra, fu nel' anno 1480. Seguì Vicino in gran tempo suo Padre, e perchè li piaceva la guerra, si accostò dopo la morte del Padre, a Giovan Paolo Orsino da Ceci, e doppo essendo cresciuto in fama di valoroso capitano passò à servigi di Henrico II Re di Francia che esso Re havea posto un grosso esercito per prendere la Caltalunga et havendo preso molti luoghi et assediato Perpignano vennero alla mano con i nimici che con gran furore erano usciti fora dalla città. E fu ucciso à Vicino il Cavallo sotto, ma non per questo si perse d'animo e messe mano allo stocco contro il volere di nimici. Si fece strada e torno nel campo francese, ma tornato in Francia doppo pocho tempo morì Henri II, si accostò a Horatio Farnese Duca di Parma qual guerreggiava in Fiandra per l'Imperiali et per alcune discordie l'Orsino se ne torno in Italia e fu fatto generale da Papa Paolo III, di Casa Carraffa, e fu posto alle guardie di Velletri. Et havendoli assediato dentro uscì Vicino li scaccio con grande occisione loro.”¹⁰

⁸ Bredekamp colloca la data di nascita nel 4 marzo 1523, Calvesi nel 4 luglio 1523.

⁹ Il fratello maggiore di Pier Francesco, Girolamo, è stato probabilmente diseredato per non aver ottemperato alla volontà paterna di intraprendere la carriera ecclesiastica. Sulla questione permangono tuttavia delle incertezze circa la veridicità delle motivazioni della diseredazione.

¹⁰ *Storia della famiglia Orsini 1553-1557*, contenuto in Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p.293.

Nonostante il riferimento alquanto confusionario a fatti e personaggi, da tale fonte si può dedurre come effettivamente Vicino avesse militato nella Francia meridionale negli anni posteriori al 1540 (presumibilmente nel 1542) sotto l'egida di Giovan Paolo Orsini, uno degli esponenti maggiormente in vista della fazione degli Orsini dell'epoca.

2.1 L'esperienza veneziana e romana

Oltre alla pratica militare, il giovane Pier Francesco non disdegna di coltivare interessi letterari grazie anche agli influssi provenienti da erudite personalità legate ai circoli intellettualistici romani. Una di queste, rispondente al nome di Sacco da Viterbo¹¹, è autore della commedia *Cangiaria*, rappresentata a Viterbo nel 1541 probabilmente in onore del compimento del diciottesimo anno d'età da parte di Vicino o della sua imminente partenza per la Francia. La commedia, di per sé mutevole ed imperniata sulle metamorfosi dei personaggi, reca numerose locuzioni encomiastiche il personaggio di Vicino.

Altro riferimento di cospicua rilevanza per ricostruire gli spostamenti ed il vissuto di Pier Francesco Orsini è contenuto nel *Dialogo amoroso* (1543) di Giuseppe Betussi, poeta mondano affiliato al circolo letterario presieduto da Franceschina Baffo. Anche in questo caso, oltre agli elogi di circostanza, non mancano le allusioni all'attività guerresca svolta da Vicino, come si evince dai seguenti versi:

Illustre, alto Signor, il cui splendore
Oscura ogni altro di beltade adorno;
Et l'alta fama vola d'ogni intorno,
Ove siede virtù gloria, e valore.
Nel petto Marte, e ne begli occhi Amoreggiato
Ogni hor si vede far dolce soggiorno
Per essaltarvi al ciel con altrui scorno,
Crescendo al nome vostro eterno honore.
Et con gran rimbombar s'ode Vicino
Nomarsi homai da l'uno a l'altro polo,
Qual spirto sacro, Angelico e divino.
Ond'io, che vi amo riverisco, e col,

11 Q. Galli (a cura di), *La Cangiaria*, Agnesotti, Viterbo, 1972. Secondo il suddetto studioso, Sacco da Viterbo è da identificarsi con Giacomo Sacchi, medico e poeta viterbese.

Come raggio del sol v'adoro, e inchino,
Prendendo per alzarvi un'alto volo¹²

L'anno successivo, Vicino viene nuovamente annoverato da Betussi in un trattato sull'amore intitolato *Raverta*, a testimonianza di come il medesimo, durante la sua permanenza in terra lagunare, avesse instaurato rapporti cordiali ed amichevoli con diversi membri appartenenti al cenacolo letterario di Franceschina Baffo:

Roma, s'avesti mai figlio onorato
fra tanti di cui vive il grido ancora
e vivrà mentre il ciel girerà intorno,
questo uno è 'l mio Vicin, quel che t'onora,
che ti promette il tuo primiero stato;
questo anco ti vorrà vergogna e scorno,
e ogni tuo colle adorno
farà, come mai fu, di verdi allori;
per costui gli occhi tuoi da gravi lutti
tosto saranno asciutti,
veggendol cinto il crin di mille onori;
e fia la tua ben lieta e dolce sorte,
giovin tornando, ormai a vicina morte.¹³

Le frequentazioni veneziane acquiscono l'interesse di Pier Francesco nei confronti dei poemi cavallereschi e degli apparati scenografici teatrali. Nel corso del 1542, infatti, Pietro Aretino, esponente di spicco del circolo letterario della Baffo, mette in scena la *Talanta*, opera di derivazione dalla commedia latina, accomunata alla summenzionata *Cangiaria* per la volubilità dell'intreccio.

La compenetrazione tra la *Talanta* ed il “Sacro Bosco” appare evidente dal momento in cui l'iconografia del personaggio della Fama dell'opera di Aretino, descritta in una lettera dello storico Vasari indirizzata ad Ottaviano de' Medici¹⁴ (“Vi era una Fama, con un piede in terra e l'altro in aria, posata con l'altro, cioè con quello di terra, in sur un mondo

12 G. Betussi, *Dialogo amoroso*, Venezia, 1543.

13 G. Betussi, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nelquale si ragiona d'amore, et degli effetti suoi*. Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1545.

14 G. Vasari, *Al magnifico M. Ottaviano de' Medici. Descrizione dell'apparato de' Sempiterni, fatto in Venezia nel recitare la commedia di Pietro Aretino intitolata la Talanta*, in Vasari, VIII, pp. 284-285.

in moto: sonando due trombe con una bocca medesima”), viene riproposta senza l'introduzione di alcuna modifica all'interno del giardino orsiniano.

2.2 L'impegno militare

Dopo il matrimonio con Giulia Farnese (1545), Vicino adempie al proprio dovere di uomo d'armi e nel 1546 parte per la già menzionata campagna di Germania che gli consente di approfondire la conoscenza del cardinale di Trento Cristoforo Madruzzo, postosi come intermediario nelle trattative condotte tra Carlo V e Paolo III per decidere se intraprendere o meno un'azione contro la Lega di Smalcalda, ed in seguito divenuto uno dei dedicatari del “Sacro Bosco”. La campagna si risolve positivamente per le milizie capitanate da Ottavio Farnese, fratello di Alessandro, e così nel 1547 Vicino Orsini rientra a Bomarzo.

Il periodo di tranquillità ha tuttavia una durata piuttosto esigua in quanto, attorno al 1550, Vicino prende parte a una spedizione nelle Fiandre dagli esiti disastrosi (questa volta Vicino e un altro fratello di Alessandro Farnese, Orazio, sono affiliati alla Francia nel conflitto che vede quest'ultima impegnata contro la Spagna), tanto che nel 1553 cade prigioniero. Viene liberato due anni dopo, ma già nel settembre dell'anno successivo è ancora protagonista dei combattimenti in difesa di Tivoli a seguito dell'invasione delle truppe spagnole guidate dal Duca d'Alba, mentre nell'aprile del 1557 assiste alla strage di Montefortino, in cui gli abitanti vengono trucidati dalla furia vendicatrice delle truppe papali, conseguenza di un agguato teso, da parte degli abitanti di Montefortino, a cento soldati inviati, in aiuto agli stessi montefortini, da Vicino.

Le ripercussioni della suddetta strage sull'animo di Vicino favoriscono il lenirsi delle pulsioni guerresche in favore dell'aspirazione a trascorrere una tipologia di esistenza scevra da incombenze belliche e diplomatiche tra le amate mura domestiche.

2.3 Gli anni del ritiro a Bomarzo

A partire dal 1558, Vicino manifesta infatti la volontà di recuperare il tempo sottratto a quella che lui definisce “saggezza”, rifugiandosi nello studio e nella lettura dei classici come conferma un'epistola indirizzata ad Alessandro Farnese del giugno 1558:

“Sendo con lei io sfogaria tutto quel che ho dentro, come con persona che, oltre i benefici concessoli de sopra, horamai l'experientia l'ha fatto accorgere de quel che l'homo deve operare; et io horamai de trentacinque anni ne so manco che se fosse nato hoggi; in una cosa sola me par haver più anni che Nestorre, perchè me son risoluto, che Epicuro fu un galant'huomo.”¹⁵

Deposte le armi, Vicino può finalmente dedicare le sue cure alla moglie ed a Bomarzo, quando improvvisamente, nel corso del 1560, un tragico evento si abbatte sul nucleo familiare orsiniano con la dipartita della consorte Giulia Farnese, donna stimabile di cui anche l'amico Giuseppe Betussi tesse le lodi. L'esiziale avvenimento spinge Vicino ad elaborare, in via consolatoria, il progetto del “Sacro Bosco” che trae linfa vitale altresì dal congiungimento del suo ideatore con la scoperta della filosofia epicurea ed il contatto con le personalità letterarie in auge del tempo.

Il già citato Bernardo Tasso include difatti il nome di Vicino Orsini nell'ultimo canto dell'*Amadigi* tra le personalità guerriere che incontra percorrendo il Colle della Gloria:

...Paolo Giordano Ursino;
di Santa Fiora l'onorato conte;
Ascanio della Cornia; e quel Vicino
c'ha di pregiato allor cinta la fronte.¹⁶

Sulla scia di Bernardo Tasso si staglia la figura di Francesco Sansovino, amico di Giuseppe Betussi e quasi sicuramente conosciuto da Vicino durante il soggiorno lagunare. Sansovino è autore di una sesquipedale *Storia degli Orsini* in cui decanta le virtù militari e financo le velleità letterarie del Duca di Bomarzo:

15 Lettera di Vicino Orsini ad Alessandro Farnese del 27 giugno 1558 contenuta in Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p.295.

16 B. Tasso, *Amadigi*, C, XVIII, Venezia, 1560.

“Ritiene hoggi il predetto nome Vicino, figliuolo del Signor Gian Corrado, il qual di honorata presenza di vita et d'aspetto reale, et ch'ama non pur l'ari, ma le lettere ancora, nelle quali egli talhora s'essercita con felicità piena di fecondissimo ingegno nell'esprimere leggiadramente i suoi nobili, et alti concetti.”¹⁷

2.4 Gli ultimi anni di vita e il fitto scambio epistolare con Giovanni Drouet

L'ultima parte di vita di Vicino (si spegnerà nel 1585) non è contraddistinta da eventi di portata macroscopica, essendosi il Duca di Bomarzo dedicato, oltre che all'esercizio intellettuale e alla progettazione del “Sacro Bosco”, a un vasto scambio epistolare in particolare con l'amico Giovanni Drouet, nato in Francia intorno al 1516 e approdato a Roma nel 1549. La vita di Drouet è un saliscendi di alterne fortune (viene perfino accusato di peculato quando ricopre l'incarico di sottodotario di Gregorio XIII) su cui lo stesso Drouet argomenta e discetta con l'amico Vicino nelle copiose epistole che i due si inviano, divenendo Drouet l'interlocutore preferito di Vicino a partire dal 1573.

Essendo uomo dotto, Drouet sazia l'appetito intellettuale di Vicino rifornendolo in continuazione di libri, mentre il Duca di Bomarzo si sdebita inoltrando all'amico prodotti culinari provenienti dalla campagna. Il tono delle missive è amichevole e cordiale, anche se pervase, da parte di Vicino, di quella mestizia che lo scorrere del tempo ha il potere di accrescere.

Al di là della dimostrazione di un interesse mai sopito verso le produzioni classiche, alcuni passi epistolari scritti da Vicino hanno dato luogo alle più disparate congetture da parte di coloro che hanno analizzato le suddette missive, arrivando perfino a cogliere delle allusioni a sfondo satanico quando il Duca di Bomarzo chiede a Drouet informazioni afferenti l'ambito astrologico o medico.

In particolare, è stata una scritta (“*sapiens dominabatur astris*”), riportata anche su una terrazza del palazzo orsiniano, ad originare esegesi di tipo antireligioso affibbiate a Vicino la volontà di lasciarsi guidare dalla capricciosa influenza delle stelle, quando invece, più probabilmente, indica un motto del tempo molto popolare, essendo all'epoca l'astrologia disciplina riconosciuta e praticata.

17 F. Sansovino, *L'istoria di casa Orsini*, Venezia, 1565, p.26.

Vicino non nasconde il proprio desiderio di vivere l'ultima parte della sua esistenza curandosi del benessere esteriore ed interiore, anche se talvolta si auto-schernisce a riguardo, avendo “fiducia nella pratica di una pozione che impara a vivere più di 120 anni”¹⁸, e dimostrando in tal modo una spiccata vena ironica che pervaderà anche le sculture del “Sacro Bosco”.

2.5 Le iscrizioni di Palazzo Orsini

Utili a comprendere la personalità di Pier Francesco Orsini, le scritte che campeggiano sulle pareti del palazzo orsiniano aiutano a cogliere meglio, tramite il ricorso ad aforismi ed adagi, la filosofia morale del Duca di Bomarzo.

Costruito probabilmente attorno al 1525 da una preesistente struttura ricavata dalle rocce, il complesso comincia ad essere edificato sotto Gian Corrado Orsini per poi essere proseguito da Vicino, il quale appunto lo adorna con motivi riecheggianti la morigeratezza di chi vive nel giusto mezzo tra una condizione ascetica ed una sfrenatamente edonistica.

Una delle iscrizioni che può essere considerata l'epitome della condizione esistenziale di Vicino reca una citazione tratta dall'*Ecclesiaste* 3,12 BENE VIVERE ET LAETARI che sormonta il motto contenuto nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna MEDIUM TENUERE BEATI. I suddetti aforismi ricorrono anche in una lettera risalente al 1573 e proveniente dall'amico Giovanni Drouet¹⁹:

“Col detto di Salomone me voglio sforzare di bene agere et videre bona de labore manuum mearum, hoc enim donume dei est; nam bene agendo vitam eternam meremur, levando annos vite producimus, videndo bonum de labore manuum nostrarum id agimus ut tanto partis fruimur”.

Vicino e Giovanni Drouet individuano, nel sopracitato versetto, un modo per commissionare influssi epicurei e cristiani in uno stile di vita regolato dalla “medietà” e dalla sobrietà nei vizi, vezzi e costumi.

18 Lettera di Vicino Orsini a Giovanni Drouet del 27 giugno 1558 contenuta in Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p.295.

19 Lettera di Vicino Orsini a Giovanni Drouet del 12 dicembre 1573 contenuta in Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p.295.

In questo senso, la summenzionata opera di Francesco Colonna *Hypnerotomachia*, rifulgente i precetti epicurei di riduzione dei bisogni corporei in favore della tranquillità dell'animo, appare molto più di una fonte ispiratrice per il *modus operandi* del Duca di Bomarzo. Non è un caso che alcuni geroglifici presenti nel romanzo di Colonna (su tutti la figurazione di una donna che, sedendo con una gamba sollevata, tiene tra le mani un paio d'ali ed una tartaruga per significare il giusto mezzo tra celerità e lentezza) trovino il proprio epigono riflesso tra le sculture del “Sacro Bosco”, ad attestare in tal modo come la risoluzione della dicotomia con una scelta morale mediana propriamente epicurea tipizzasse il Duca di Bomarzo, che, tuttavia, pur non distinguendosi come un fervido cristiano, ricorre all'impiego di iscrizioni a sfondo biblico (“Bene vivere et laetari”) e salmodico (“Dirige gressus meo domine”)²⁰.

Non mancano le massime ricavate dai classici tanto cari a Vicino. Si segnalano in particolare la didascalie VIVE TIBI FELIX, richiamante al contempo la massima ovidiana “Vive tibi, et longe nomina magna fuge”²¹ e quella senecana “Felix est, non qui aliis videtur, sed qui sibi”²², e VINCE TE IPSUM, ancora una volta di matrice senecana, che connota lo sforzo che deve compiere l'uomo per vincere le proprie pulsioni e le proprie inibizioni. Tale esortazione ben si coniuga con le mostruose sculture presenti all'interno del “Sacro Bosco”, in quanto quest'ultimo può rappresentare una sorta metafora del viaggio che l'uomo deve compiere impavidamente per sconfiggere i propri demoni.

Un'altra iscrizione, NON VIRI SED LOCI VIRIS HONESTANTUR, allude ancora una volta a Seneca, e precisamente al *De tranquillitate animi*, con un significato collocabile a metà strada tra l'autocelebrazione e l'encomio per gli ospiti.

Oltre alle finalità previamente elencate, la funzione delle iscrizioni funge da atto preparatorio alla visita al “Sacro Bosco”, preconizzando alcune tematiche salienti che le raffigurazioni hanno modo di descrivere visivamente.

20 *Salmi*, 37, 23 (“Apud Dominum gressus dominis dirigentur”).

21 P. Ovidi Nasonis, *Tristia*, a cura di John Barrie Hall, Lipsia, Teubner, 1995, c. III, 4, 4.

22 L. Anneo Seneca, *Commento al De tranquillitate animi*, a cura di Chiara Parenti, Firenze, Atheneum, 2004.

2.6 Il “Sacro Bosco”

Al fine di ricostruire con maggiore esattezza la cronologia sulla genesi del “Sacro Bosco”, si rivela di basilare importanza il rinvenimento della corrispondenza letteraria avvenuta nell'anno 1564 tra Vicino e Annibal Caro (1507-1566), poeta e poligrafo legato all'ambiente di Alessandro Farnese, grazie a cui i due entrano in contatto.

Da quanto si evince dalle suddette missive, tra il 1563 e il 1564 le inusitate e soprannaturali sculture dovevano essere già ultimate, conferendo tangibilità e concretezza allo stravagante volere del Duca di Bomarzo. Parimenti, il reperimento di due obelischi, di cui uno recante l'iscrizione “Vicino Orsini nel 1552” e l'altro “Sol per sfogar il core”, ha consentito di approfondire l'aspetto psicologico-introspettivo legato all'origine del “Sacro bosco”.

Tra le varie congetture proposte per discernere il significato e la correlazione fra le due iscrizioni, quella ritenuta più attendibile dal maggior numero di studiosi concerne l'enunciazione di una citazione dotta ricavata dalle *Rime* della poetessa romana Vittoria Colonna (1538) “Scrivo sol per sfogar l'interna doglia / di che si pasce il cor”²³, sicuramente conosciuta e apprezzata da Vicino.

Dalle parole della poetessa si coglie un retrogusto amaro nel definire il momento dello sfogo interiore, che si associa spontaneamente alle non di certo fauste vicende che costellano l'esistenza di Vicino dal 1552 agli anni successivi.

Non vanno tuttavia trascurati gli influssi del poetare petrarchesco, e più precisamente del *Canzoniere*, sulla tematica dello sfogo, con una preminente accezione dolorosa e flagiziosa assegnata dal poeta aretino a quest'ultima, e sulla cui falsariga prosegue qualche anno più tardi Pietro Bembo (1547), come testimoniato dalle parole utilizzate per la conclusione di un sonetto²⁴:

quando non giova, le mie doglie sfogo,
e per più non poter fo quant'io posso.

Presumibilmente, anche in Vicino il significato conferito allo sfogo allude all'amarezza procurata dall'imminente campagna militare che il Duca di Bomarzo si stava accin-

23 M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.

24 P. Bembo, *Rime*, in *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, 1961.

gendo ad affrontare con la conseguente separazione dall'amata compagna per un periodo temporale che si procrastinerà fino al 1555.

La costruzione del "Sacro Bosco" procede infatti dopo il 1560 in seguito alla dipartita di Giulia Farnese e il solo manufatto esistente prima di quella data è, col beneficio del dubbio, la casetta pendente edificata attorno al 1555 per volontà della medesima Giulia Farnese, con l'intento apotropaico di allontanare le minacce provenienti dalla disastrosa campagna militare che aveva coinvolto il marito, auspicando in tal modo un pronto ritorno dell'amato sposo in tempi brevi .

Circoscrivendo quindi, al vaglio delle ipotesi, la scomparsa di Giulia Farnese come causa scatenante della creazione del "Sacro Bosco", si evidenzia ancora una volta il parallelismo tra il giardino orsiniano e l'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna, anch'essa intestata ad una donna amata e poi defunta. A livello meramente architettonico, il tempietto dedicato alla memoria di Giulia Farnese presenta nei medaglioni dello zoccolo i dodici segni zodiacali e l'effigie del sole che rievocano due costruzioni racchiuse nel romanzo di Colonna; la prima è il tempio consacrato a Venere generatrice recante, alla base della cupola, il simbolo dello zodiaco e del sole, mentre la seconda è un ciborio eptagonale, ornato da un fregio a bassorilievo con, rappresentati, i dodici segni zodiacali.

Inoltre, la distribuzione di Apollo e delle nove muse del tempietto di Venere descritto nel romanzo colonniano è affine a quella dell'originaria fontana del "Sacro Bosco", come attestato da un disegno di un illustratore dell'epoca, Giovanni Guerra (1598)²⁵, con al centro la raffigurazione del cavallo alato, simbolo della poesia. Ma, in prima istanza, ciò che stabilisce il nesso tra il "Sacro Bosco" e l'*Hypnerotomachia* è il concretarsi dei fantasmi della fantasia che si mescidano ad un paesaggio commistionato di rovine e vegetazione.

Oltre a dei ruderi fittizi creati ad arte di cui la casetta pendente è emblematica riproduzione, il giardino orsiniano simula altresì reperti archeologici, tra cui va annoverato un sepolcro la cui morfologia rinvia perspicuamente ad una miscellanea di "diversi tipi di sepolture dell'Etruria meridionale"²⁶ e che associa nuovamente il giardino orsiniano al testo di Colonna, precisamente alla parte dedicata alla dissertazione sul tempio distrutto intitolato a Plutone dio degli inferi in cui sono scolpiti dei geroglifici, il più esemplare dei quali rimanda all'immagine del delfino accostato all'ancora, associabile al motto

25 Giovanni Guerra, *Disegno del tempietto di Bomarzo (1598)*, Vienna , Albertina.

26 Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p. 136.

“Festina tarde” tanto caro al Duca di Bomarzo. Inoltre, l'ubicazione del sepolcro del “Sacro Bosco”, posto immediatamente successivo al tempio in memoria di Giulia Farnese, è assimilabile alla collocazione del tempio distrutto del romanzo colonniano ove il suddetto si lascia alle spalle il tempio di Venere.

I continui richiami all'*Hypnerotomachia* si protraggono lungo il percorso che costeggia il ruscello giungendo ad una nicchia in cui si delinea l'abbraccio delle tre Grazie; la suddetta nicchia, a sua volta, dopo il rientro della parete, da' luogo alla formazione di altre cinque nicchie ospitanti altrettante figure di ninfe. Analogamente, un edificio termale descritto da Colonna ricalca la disposizione delle ninfe adottata da Vicino.

Proseguendo lungo il sentiero che costeggia il ruscello, si staglia una fontana a forma di imbarcazione che precede uno spiazzo contenente il sacrario di Venere e un teatro. Come Polifilo, protagonista dell'*Hypnerotomachia*, approda a Citera, isola consacrata all'amore ed alla malia di Venere, così il visitatore del “Sacro Bosco”, una volta giunto allo spiazzo, può compiacersi della leggiadria della statua venerea, il cui basamento è occupato dalle valve di una conchiglia, notoriamente trasposizione simbolica della dea dell'amore.

Vista l'attiguità al sacrario di Venere, il teatro, strutturato a gradinate che incorniciano una piattaforma ovale, reitera il processo di compenetrazione architettonica e metaforica col romanzo di Colonna. La successione di manufatti suggerisce l'idea di un tragitto creato ad arte per propiziare il ricordo, e quindi la speranza, di un ricongiungimento spirituale con l'amata. A livello meramente cronologico, la tesi che il “Sacro Bosco” sorga dopo il 1560 è suffragata altresì dal fatto che il suddetto cominci ad essere menzionato, nelle corrispondenze epistolari di Vicino, proprio attorno a questo periodo. Ne è prova una missiva inviata ad Alessandro Farnese il 20 aprile 1561:

Io sto tuttavia intorno al mio boschetto per vedere s'ello posso far vedere maravigliosa a Lei come a molti balordi che vi vengono, ma questo non avverrà, perchè la maraviglia nascendo da l'ignorantia non può cadere in lei; or sia come si voglia, il povero boschetto, sapendo d'aver a ricever questa state V.S. R.ma, s'abbella il meglio che po'.²⁷

La prima fase di creazione del “Sacro Bosco” è dunque contrassegnata da manufatti di

²⁷ Lettera di Vicino Orsini ad Alessandro Farnese del 20 aprile 1561, contenuta in Bredekamp, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo*, p.297.

non spropositate dimensioni che ben si collimano con i precetti epicurei di medieta e morigeratezza abbracciati in maniera entusiastica da Vicino. Tuttavia, l'avvenimento scatenante l'appropinquarsi del Duca di Bomarzo al gusto del colossale trasposto nella sculture del suo giardino deriva dall'insediamento a Soriano, localita limitrofa a Bomarzo, del cardinale Cristoforo Madruzzo, gia conosciuto da Vicino per le note vicende belliche (vedi par. 3.2) e dedicatario della casetta pendente. Data la vicinanza territoriale, il rapporto tra i due si rinvigorisce, tanto che gli influssi culturali esercitati dal cardinale nei confronti di Vicino lo conducono alla cognizione di un dipinto di Giulio Romano (Roma, 1499 – Mantova, 1546), esponente di spicco del Rinascimento pittorico italiano, intitolato *Allegoria dell'Immortalita* e riferibile all'anno 1540.

L'opera di Giulio Romano immortalata una scena in cui Psiche, attorniata da creature alate espettoranti fuoco inframezzate da tre figure (fenice, astrolabio, *ouroboros*) simboleggianti l'eternita e la resurrezione, viene traghettata da Caronte verso gli inferi per poi risalire alla volta del cielo. L'allegoria si rifà quindi alla leggenda del cammino tortuoso intrapreso da Psiche fra travaglio terreno, morte, resurrezione e ascensione al cielo nel segno di Amore, per accomunare l'identico percorso che dovrebbe compiere l'anima umana per giungere all'immortalita.

Al di la del significato allegorico intrinseco all'opera, l'iconografia utilizzata da Romano fornisce l'impulso al Duca di Bomarzo per conferire al suo giardino quell'aspetto esoterico e mostruoso che lo tipizza. Inoltre, le tematiche mantovana dei "Giganti" realizzata ancora una volta da Giulio Romano e le monumentali costruzioni fatte erigere dal cardinale Madruzzo nel suo insediamento sollecitano la proclivita orsiniana verso il colossale, ben rappresentata dalla donna issata su una tartaruga posta accanto alla fontana. La figura femminile in questione impersonifica con tutta probabilita la Fama e la sua mutevolezza, in un'iconografia derivante dalla gia citata messinscena della *Talanta* di Pietro Aretino, cui Vicino assista durante il soggiorno veneziano compreso fra gli anni 1542-1543 (vedi par. 3.1). La singolare contrapposizione tra la celerita della Fama e la lentezza della tartaruga suggerisce un rinvio esegetico ad un'accorta ponderazione nell'agire quotidiano, soprattutto al fine di prevenire situazioni avverse che possono spuntare all'orizzonte in qualsiasi momento dell'esistenza, come potrebbe testimoniare la statua dell'orca a fauci aperte.

Un altro avvenimento che puo aver indirizzato la decisione di Vicino di aggiungere

l'aspetto del proprio giardino con figure dalle inusitate proporzioni risale ad uno spettacolo fiorentino organizzato nel 1565 in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. Dai resoconti dell'epoca, affidati in gran parte al lavoro di Vasari, si desume che una delle maggiori attrazioni dello spettacolo fosse costituita dal combattimento (presunto) tra un toro e un leone, con l'ausilio di una gigantesca tartaruga ad esortare le due fiere alla lotta. Il motivo della tartaruga gigante ricorre quindi nei festeggiamenti medicei ma, al contempo, affonda le sue radici nel contesto del poema cavalleresco e, precisamente, nel *Morgante* di Luigi Pulci (Firenze, 1432 – Padova, 1484), ove uno dei personaggi, Margutte, scorge “una testuggin che un monte parea”²⁸ così come l'orca a fauci aperte che affronta la tartaruga è riconducibile ad un'immagine dell'Orlando Furioso di un'orca con la bocca, appunto, spalancata. Ma l'influsso del poema ariostesco sul “Sacro Bosco” si rivela con l'ideazione del gigantesco squartatore associabile alla figura di Orlando. A sgombrare i dubbi sulla reale conformità della statua in questione con il personaggio di Orlando ci pensa lo stesso Vicino in una delle cospicue epistole inoltrate all'amico Giovanni Drouet e datata 1 aprile 1578:

vi ho fatto qualche acrescimento fin hora quest'anno, et in breve spero che farrò diventare l'Orlando mezz'huomo da bene.²⁹

Presentato nell'atto di scatenare ineluttabilmente la sua follia, la collocazione di Orlando all'interno del “Sacro Bosco” si rivela alquanto problematica, soprattutto perchè si inserisce tra l'antico falso sepolcro e la tartaruga. Non è da escludere un'anfibologia voluta da Vicino nel proporre un contrasto ideologico tra le diverse sculture per dimostrare a cosa conducono i deplorabili eccessi causati dalla perdita del lume della ragione. Al contempo, la ferocia di Orlando fa riaffiorare alla mente le pratiche di aggressione e tortura molto comuni all'epoca che Vicino sovente aveva visto perpetrare nei confronti di avversari vinti durante le copiose campagne militari a cui aveva preso parte.

Le influenze dei poemi cavallereschi non si limitano alla costruzione di statue e manufatti attinenti l'evocazione di simboli e personaggi ma anche alla stesura di iscrizioni poste a ridosso delle sculture o delle architetture che in parte aiutano a comprenderne il loro significato. La scritta apposta sulla casetta pendente ANIMUS QUIESCENDO FIT

28 L. Pulci, *Morgante*, XIX, 44, 54.

29 A. Bruschi, *Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 55, 1963, p. 56.

PRUDENTIOR ERGO pare essere una reminiscenza dell'*otium* campeggiante nella massima della villa farnesiana di Caprarola e recitante ANIMA FIT SEDENDO ET QUIESCENDO PRUDENTIOR attribuita ad Aristotele. Purtroppo, parte delle rimanenti iscrizioni risulta mutila e così agli studiosi non è rimasto che congetturare possibili interpolazioni semantiche alle numerose ellissi presenti lungo il percorso. Appare estremamente plausibile che fossero adagi ricavati dalla plurimenzionata filosofia epicurea abbracciata da Vicino o dal poetare petrarchesco tanto caro al Duca di Bomarzo.

Tra le didascalie ancora leggibili figurano la terzine di endecasillabi inscritte nei piedistalli delle due sfingi collocate nell'originario ingresso del "Sacro Bosco". La prima asserisce:

CHI CON CIGLIAINARCA
TE ET LABBRA STRETTE
NON VA PER QUESTO LOCO
MANCO AMMIRA
LE FAMOSE DEL MONDO
MOLI SETTE

Dal punto di vista semantico, Vicino intende annunciare al fruitore che si sta accingendo a scoprire un luogo dalla potenza incantatoria talmente elevata da non aver nulla da invidiare alle sette meraviglie del mondo. La seconda iscrizione risulta invece maggiormente capziosa in quanto latrice di un non certo facile quesito:

TU CH'ENTRI QUA PON
MENTE PARTE A PARTE
ET DIMMI POI SE TANTE
MARAVIGLIE
SIEN FATTE PER INGANNO
O PUR PER ARTE

Tuttavia, nelle letteratura coeva, la parola "arte" assume un'ambivalente connotazione in quanto, oltre al significato più comune, alterna quello di proditorio artificio spesso afferente situazioni magiche. La ricorrente espressione "gittar l'arte"³⁰, individuabile ad esempio nel *Morgante* di Luigi Pulci, denota una tradizione di stampo cavalleresco ancora in auge all'epoca di Vicino. Tuttavia, l'intenzione del Duca di Bomarzo è forse quella di proporre una sorta di indovinello al lettore della terzina, vista l'attiguità dei termini "inganno" ed "arte" nel linguaggio rinascimentale.

30 L. Pulci, *Morgante*, 102; XXV, 121.

Il tema delle sette meraviglie del mondo riappare su un'altra terzina scolpita su un masso adiacente il tempio, grazie al nesso intercorrente tra Menfi e le piramidi con il conseguente richiamo alle sette meraviglie:

CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA
CH'EBBE GIÀ IL MONDO IN PREGIO AL SCARO BOSCHO
CHE SOL SE STESSO E NULL'ALTRO SOMIGLIA

Dalla terzina presa in esame si potrebbe dedurre che Vicino ostenti, quasi con protervia, l'assoluta autenticità della sua creazione. Ciononostante, il verso conclusivo “che sol se stesso e null'altro somiglia” riecheggia un determinato modello letterario presente sia in un sonetto del Petrarca che nel canto LXI dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, la cui ambientazione in un giardino stregato acuisce le affinità col “Sacro Bosco” orsiniano. L'appellativo “sacro” viene affibbiato in questo contesto al bosco per enfatizzare sia la sua componente dedicatoria ma, al contempo, anche quella magica ed esoterica che il termine “sacro” ingloba a partire dalla tradizione cavalleresca.

Le malie del “Sacro Bosco” vengono inoltre menzionate in una quartina collocata nel rincasso di un muro a conclusione del primo terrazzamento di mostri:

VOI CHE PEL MONDO GITE ERRANDO VAGHI
DI VEDER MARAVIGLIE ALTE E STUPENDE
VENITE QUA DOVE SON FACCIE HORRENDE
ELEFANTI LEONI ORSI ORCHE ET DRAGHI

Anche in questo caso, non mancano i riferimenti letterari a *topoi* consolidati nella tradizione cavalleresca e petrarchesca, su tutti l'elenco delle fiere custodenti il “Sacro Bosco”, mentre l'antonimo *stupende/horrende* rimarca l'enigmaticità di un luogo incline all'esibizione di raffigurazioni sanguinarie e cruente, tra cui si erge l'abnorme statua di Orlando squartante il malcapitato contadino. Tuttavia, dalle parole scolpite nell'iscrizione che fiancheggia la scultura, la comparazione tra l'Orlando del “Sacro Bosco” e il colosso di Rodi sembra avere un esito impietoso a causa delle dimensioni di quest'ultimo, inducendo così Vicino ad abiurare quel barlume di tracotanza profferito nelle precedenti

iscrizioni;

SE RODI ALTIER GIA FU DEL SUO COLOSSO
PUR DI QUEST' IL MIO BOSCO ANCHO SI GLORIA
E PER PIU NON POTER FO QUANT'IO POSSO

Il gruppo di figurazioni inquietanti si fa più nutrito tra l'ingresso originario ed il tempio con la scultura che impersonifica il re della selva identificato con Plutone, le cui fastose proporzioni e l'aspetto mefistofelico rispondono ai connotati descritti prima da Seneca nel suo *Hercules furens* e poi da Torquato Tasso nella *Gerusalemme liberata*, ovvero di una divinità dalla tremenda apparenza di cui tutti paventano, dotata di lunga barba, petto irsuto e circondata dal cane Cerbero, che ne denota inequivocabilmente il contesto infernale. Inoltre, attingendo ulteriormente al romanzo di Tasso, la congerie di figurazioni mostruose rievoca la descrizione della selva di Saron (canto XIII), in particolare per il ruggito del leone, il fischio del serpente (simbologia cavalleresca del drago), l'ululare del lupo e il fremito dell'orso che rimandano al drago in lotta con un leone e una leonessa, all'orso del ripiano superiore assieme ad altri leoni, arpie e sirene, tutti elementi individuabili sia, appunto, nella *Gerusalemme liberata* che nella descrizione di un'altra selva, quella di Oronte, acclusa nell'*Amadigi* a cura del padre Bernardo Tasso.

La sezione infernale del “Sacro Bosco” consta di altre due figure identificabili con Proserpina, divinità femminile posta contigua a Plutone, e un elefante in assetto di guerra. Se Proserpina trova la sua collocazione per essere tramandata come la compagna di Plutone, diviene francamente più difficoltoso individuare le motivazioni che possano aver spinto Vicino a voler riprodurre il pachidermico animale in tenuta bellica.

Col benefico del dubbio, non è da escludere che l'elefante vada ricondotto all'ennesima simbologia ricalcante la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, ovvero la celebrazione della vittoria conseguita dall'esercito cristiano su quello musulmano culminata con la battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571 (in questo caso gli elefanti fungerebbero da corrispettivo ai mostri dell'Africa vinti dai cristiani).

Nondimeno, la suddetta battaglia ha risvolti che toccano financo la sfera privata del Duca di Bomarzo, in quanto il figlio Orazio perse la vita proprio nello scontro conclusi-

vo con l'esercito ottomano. Non va quindi scartata l'ipotesi che l'allusione al combattimento in questione valga come atto commemorativo la dipartita del figlio, andando così a costituire, la parte includente i due terrazzamenti con accanto le figurazioni mostruose, una sorta di secondo percorso, dopo quello pensato per la scomparsa di Giulia Farnese, creato all'interno del "Sacro Bosco" e posteriore al 1575, visto e considerato che Tasso ultimò la *Gerusalemme liberata* nel medesimo anno e che, pertanto, Vicino fosse già a conoscenza di tale opera.

Altra scultura degna di menzione è la colossale figura femminile che giace appartata nello spazio confinante con il sacrario di Venere. Nuda fino al bacino, la donna tiene appresso a sé un piccolo cane rendendo alquanto anfibia la sua identità. Contestualizzata all'interno del quadro di riferimenti della *Gerusalemme liberata*, tale statua sembra essere conforme al personaggio di Armida, avvenente maga preposta, con la sua arte ammaliatoria, alla rovina dei crociati cristiani, che tuttavia, innamorata e abbandonata da Rinaldo, cade a terra priva di sensi, assumendo un'espressione paragonabile a quella del manufatto.

Il mascherone infernale localizzato all'ingresso del "Sacro Bosco", con le sue raccapriccianti fauci spalancate, simula l'ingresso alla "città dolente" anche grazie all'iscrizione di dantesca memoria "Lasciate ogni pensiero voi ch'entrate". La sensazione di orrido e di disgusto che il mascherone lascia trasparire di primo acchito confluisce invece in un ambiente accogliente, adibito a fresco antro in cui potersi sedere e dedicarsi eventualmente al consumo di libagioni. L'ideazione del mascherone sembra sorgere dal convergere di spunti tratti dai poemi cavallereschi e da scenografie delle grandi feste dell'epoca nell'originale rielaborazione esperita da Vicino, in cui l'elemento mostruoso ed infernale viene schernito e ridimensionato della sua portata ideologica.

Le ultime creazioni che si incontrano lungo il tragitto del "Sacro Bosco" sono un drago che lotta con un leone e un altro animale alquanto anomalo (potrebbe raffigurare anche una belva immaginaria), che riprendono delle incisioni di inizio Cinquecento parimenti ad una scena della *Gerusalemme liberata*. Ma il richiamo maggiormente iconico rinvia a degli spettacoli coevi denominati "cacce", ove le fiere (leoni, tigri, tori e altre tipologie di animali) ingabbiate nei serragli, una volta liberate affrontavano una macchina definita biurro, consistente in un'allegoria di un grande drago verde contenente al proprio interno un uomo. Il combattimento aveva la funzione di allietare il pubblico

astante con un tipo di spettacolo estremamente contiguo alle vicende dei poemi cavallereschi, i cui versi più confacenti sono ancora una volta quelli del *Morgante* di Luigi Pulci, dove viene narrato lo scontro tra un leone ed un drago:

Era dinanzi Rinaldo a cavallo,
ed Ulivier lo seguiva e Dodone
per uno oscuro bosco, senza fallo,
dove si scuopre un feroce dragone,
coperto di stran cuoio verde e giallo,
che combatteva con un gran liono³¹

La predilezione di Vicino per i poemi cavallereschi e, di contorno, per le fastose rappresentazioni connesse ad argomenti di stampo letterario, viene quindi riversata nell'ideazione di tale complesso. Ovviamente il Duca di Bomarzo si è avvalso dell'ausilio di personalità in grado di realizzare concretamente il desiderio ed il bisogno di un luogo entro cui trascorrere pacificamente l'ultima parte di un'esistenza costellata dall'esperienza della carriera militare e dal profondo sentimento nutrito nei confronti della moglie Giulia Farnese.

2.7 Gli autori del “Sacro Bosco”

Dato lo stretto legame instaurato con la famiglia Farnese, non è certamente inverosimile che Vicino fosse a stretto contatto con l'architetto dei Farnese, ovvero quel Jacopo Barozzi, detto il Vignola (Vignola 1507 – Roma, 1573), citato in una corrispondenza di Vicino e ben conosciuto dal cardinal Madruzzo nel suo soggiorno a Soriano. Tuttavia l'irregolarità architettonica del parco ha dato adito a sconfessare tale ipotesi, in quanto in netto contrasto con l'ordine prospettico dei giardini vignoleschi.

La non semplice attribuzione di una figura cardine atta a plasmare visivamente le intenzioni ed i suggerimenti di Vicino per il suo tanto agognato giardino ha favorito il proliferare di diverse attribuzioni circa la reale paternità realizzativa del “Sacro Bosco”. La studiosa Jacqueline Theurillat, nel suo saggio intitolato *Les mystères de Bomarzo*, affibbia a Pirro Ligorio (Napoli, 1513 – Ferrara, 1583), noto architetto dell'epoca, l'ideazione

31 L. Pulci, *Morgante*, IV, 7-9.

del giardino orsiniano, ipotesi che oggigiorno sta trovando sempre più consensi tra esperti del settore e studiosi. Non è infatti da escludere che Vicino avesse commissionato a Ligorio la supervisione dei lavori, anche se non sono di facile reperimento dei documenti che attestino un qualche tipo di rapporto o corrispondenza tra i due personaggi.

Appare plausibile che Vicino e Vignola avessero instaurato una sorta di collaborazione per quanto concerne la strutturazione del tempietto, presentante più di una similitudine con Palazzo Bocchi, il cui ideatore si fa risalire appunto al Vignola. Bocchi era altresì collegato alla famiglia Farnese da una pluriennale amicizia oltre ad essere committente dell'omonimo palazzo ideato da Vignola, ed è quindi presumibile che tramite questo arzigogolato intreccio di conoscenze Vicino e Vignola avessero potuto stabilire il sinallagma creativo utile all'origine della casetta pendente.

Dal *corpus* epistolare di Vicino emerge altresì che il signore di Bomarzo avesse al proprio servizio un giovane scultore almeno a partire dal 1573, come conferma una missiva indirizzata nel mese di agosto del medesimo anno ad Alessandro Farnese. Il nome di questo giovane scultore viene rivelato da Vicino in una lettera successiva inoltrata ad Ottavio Farnese e risponde all'identità di Simone Moschino (Orvieto, 1533 – Parma, 1610), figlio di Francesco. Il noto studioso Bredekamp riconosce lo stile scultoreo del Moschino all'interno del mascherone, della tartaruga, del drago in lotta con i leoni e dell'Orlando, mentre altri studiosi muovono delle obiezioni circa la tesi esposta dal Bredekamp, attribuendo la paternità delle sculture e dei manufatti a più di una personalità artistica.

Altre congetture fanno risalire l'artefice delle sculture a Bartolomeo Ridolfi (Nogarole Rocca... - ante 1570) per la somiglianza dei mascheroni di Bomarzo con camini e mascheroni realizzati da quest'ultimo, soprattutto per quel che concerne i dettagli dei nasi dalle narici prominenti, dei bulbi oculari di dimensioni spropositate o delle irsute sovracciglia. Rimane, tuttavia, alquanto improbabile che Ridolfi in prima persona avesse provveduto a congegnare le mostruose figurazioni del “Sacro Bosco” poiché, essendo (presumibilmente) sorte la maggioranza di esse nel decennio 1560-1570, in quello stesso periodo Ridolfi si trovava ad ottemperare alla volontà della corte regia polacca presso cui esercava la propria professione di architetto e scultore.

Viste le analogie tra le opere ridolfiane e quelle del giardino orsiniano, non appare priva di fondamento l'ipotesi secondo cui a Bomarzo avessero operato degli artisti veneti

accoliti di Ridolfi o che a Vicino fossero giunti disegni appartenenti allo stesso Ridolfi. A far da tramite potrebbe essere stato ancora una volta il cardinal Madruzzo, che era sicuramente in contatto con i committenti veronesi di Ridolfi, tra cui il vescovo di Verona col quale prese parte al concilio tridentino tra il 1545 ed il 1563, per aver intrattenuto delle relazioni con il Palladio, che a sua volta frequentava gli ambienti ove a Ridolfi veniva riconosciuta una perizia architettonica ineccepibile, anche se sottovalutata dalla storiografia.

Chiunque sia stato a mettere in pratica l'ideazione ed i suggerimenti di Vicino, denota un proprio stile anche non necessariamente nelle costruzioni accentuate da terribilità e gigantismo. I manufatti sembrano infatti pervasi da un'aurea di classicismo, data la solidità e la plasticità che rifulgono le suddette figure, celanti al contempo, dietro l'enfasi dell'orrido, il fascino ed il mistero del mito.

Nel novecento, come sottolineato all'interno del secondo capitolo, Bomarzo e Vicino Orsini conoscono un'importante divulgazione della loro storia grazie agli interventi di personalità artistiche e letterarie di prim'ordine - il precursore sarà Salvador Dalí - che non esitano a resistere al fascino esercitato dal "Sacro Bosco" ed a riversarlo nella creazione di opere innovative per concettualità e contenuti. Dalí scoprirà per primo le potenzialità ancora inespresse del giardino orsiniano, influenzando in seguito la coppia di artisti argentini che metteranno in scena l'opera *Bomarzo*, rispondente ai nomi di Alberto Ginastera e Manuel Mujica Lainez.

Parte II

Analisi de il *Bomarzo* di Manuel Mujica Lainez

3. Il *Bomarzo* di Manuel Mujica Lainez

Grazie a Salvador Dalì, ritratto in alcune pose nel parco di Bomarzo, nel 1956 lo scrittore e saggista Manuel Mujica Lainez individua una nuova fonte d'ispirazione da cui trarre linfa vitale per la stesura di quello che, inizialmente, viene concepito e pubblicato come un romanzo ma che, in seguito alla cooperazione con Alberto Ginastera, diviene il libretto della sopracitata opera *Bomarzo*. Lainez si distingue in patria per essere un autore le cui opere sono preminentemente incentrate sulla descrizione della città di *Buenos Aires* e sugli scenari politici e sociali della storia afferente la capitale argentina. L'interesse suscitato da Bomarzo dev'essere dunque stato di portata notevole per aver dedicato un considerevole arco di tempo alla stesura del romanzo (trascorrono infatti quasi cinque anni dall'edizione del precedente lavoro, *Invitados en "El Paraíso"*, datato 1957, alla pubblicazione del 7 ottobre 1961 di *Bomarzo*) ed alla successiva trasmutazione in libretto operistico. Gli scatti ritraenti Dalì a Bomarzo hanno avuto evidentemente il merito di scatenare in Lainez delle pulsioni recondite nello scandagliare una terra ed una cultura tanto lontana logisticamente ma, forse, estremamente acconcia a far proliferare gli spunti creativi dello scrittore argentino.

Lo stesso Salvador Dalì, nel 1948, compie un viaggio a Bomarzo³² che gli apre nuovi scenari nel modo di intendere l'approccio ad un tipo di arte rivoluzionaria ma, al contempo, intrisa di echi rinascimentali che sicuramente l'esperienza italiana ha contribuito ad accrescere. In diverse opere dell'artista andaluso si intravedono reminiscenze del "Sacro Bosco" orsiniano, come ad esempio l'espressione onusta di terrore che infonde il mascherone posto all'ingresso del parco dei mostri assimilabile al dipinto intitolato *Volto della guerra* (1940), in cui la datazione, antecedente al 1948, dimostrerebbe come Dalì fosse già pervenuto ad una sintassi pittorica influenzata dalle terrificanti raffigurazioni del giardino di Bomarzo. Risalente allo stesso anno, il disegno per *The secret life of Salvador Dalì* si approssima per morfologia alla gigantesca tartaruga vicina alla statua di Orlando, mentre nelle *Tentazioni di Sant'Antonio* (1946) il dettaglio che richiama Bomarzo è costituito dall'elefante, anche in questo caso conforme, non fosse per il prolungamento e l'assottigliarsi degli arti inferiori, al pachidermico manufatto insito nel

³² Non va del tutto esclusa l'ipotesi che l'artista catalano, nel suo precedente soggiorno italiano del 1938, avesse già visitato Bomarzo ed il suo giardino.

“Sacro Bosco”.

A pochi anni di distanza, il cineasta Michelangelo Antonioni produce un documentario che ripercorre il tragitto all'interno del parco dei mostri, suscitando l'interesse del mondo del cinema nei confronti di una tematica che stava cominciando a coinvolgere diversi settori disciplinari. Non è quindi un caso che anche uno scrittore originario della lontana Argentina cominciasse a nutrire l'irrefrenabile desiderio di approfondire la cognizione di un luogo rivelatosi fondamentale per il connubio artistico di due personalità di indubbio valore nei rispettivi campi, quello letterario e quello musicale, che daranno vita ad un'opera di assoluto valore all'interno del panorama musicale novecentesco.

I prodromi del romanzo di Lainez affiorano attorno al 1958, quando il letterato argentino giunge in Italia, accompagnato dallo storico d'arte Guillermo Whitelow e dal pittore Miguel Ocampo, dedicatari entrambi dell'opera, per visitare il giardino orsiniano e documentarsi sulla genesi e l'evoluzione di quest'ultimo. Data la meravigliosa sensazione suscitata dalla visione del “Sacro Bosco”, Lainez ripete la medesima esperienza due anni dopo per approfondire le vicende della vita di Pier Francesco Orsini. Il romanzo viene ultimato l'anno seguente e pubblicato il 7 ottobre del 1961, giorno della ricorrenza della battaglia di Lepanto che, abbiamo visto, assumere connotati decisivi nella vita di Vicino Orsini e nella metamorfosi del suo giardino a causa della scomparsa del figlio Orazio.

3.1 L'oroscopo

Costituito da undici capitoli, il primo reca il titolo di *El horoscopo (L'oroscopo)*, motivo che ricorrerà anche nel libretto dell'opera. È bene specificare fin da subito che tale romanzo, scritto in prima persona con la voce narrante di Vicino Orsini, procede frequentemente con ampie digressioni spazio-temporali dato che la penna di Lainez riproduce per iscritto sia gli eventi vissuti in prima persona da Vicino che quelli postumi, fino ad approdare agli anni in cui lo stesso Lainez completava la stesura del suddetto lavoro. A Vicino viene dunque concesso il privilegio di poter scorrere più di quattrocento anni di storia secondo la tecnica del narratore onnisciente che fornisce di continuo al lettore situazioni di analepsi e prolessi, uscendo talvolta dal tempo diegetico del racconto.

Dopo una breve prolusione sul lavoro dell'astrologo di corte Sandro Benedetto, che,

appena nato Vicino, traccia l'oroscopo del futuro Duca di Bomarzo, l'autore sottolinea come sia egli stesso che Michelangelo Buonarroti siano nati il medesimo stesso giorno (6 marzo) alla medesima ora, anche se gli astri non hanno di certo provveduto a mantenere identico il corso degli eventi per i due personaggi. Desta meraviglia la previsione avanzata da Sandro Benedetto di una proiezione di vita illimitata per Vicino, nonostante lo sfavorevole influsso di Saturno. Seguono una breve presentazione dei principali membri della sua famiglia (vengono citati lo zio Nicola, il padre Gian Corrado ed i fratelli Girolamo e Maerbale) ed un compendio dei precipui avvenimenti storici avvenuti nell'anno della sua nascita (1512). Si arriva quindi alla descrizione del palazzo di famiglia romano, in cui il giovane Vicino trascorre la sua infanzia, ed al conseguente spostamento presso Bomarzo a causa dell'invasione spagnola che subì Roma nel 1528. Il ricordo da parte di Vicino-narratore del palazzo di famiglia trasuda sensazioni di sprezzo ed inquietudine che solo la successiva dislocazione presso Bomarzo ha il potere taumaturgico di alleviare. L'unica reminiscenza positiva che il futuro Duca di Bomarzo conserva dell'infanzia romana è quella della nonna Diana Orsini, personaggio che nel libretto dell'opera *Bomarzo* preconizza al nipote Vicino la futura ascesa al ducato di Bomarzo. Dalla narrazione si evince che Diana Orsini si è rivelata di fondamentale importanza per vincere i malumori di Vicino nei confronti delle vessazioni impartitegli dai fratelli Girolamo e Maerbale, con cui il Duca di Bomarzo ha avuto un rapporto burrascoso fin dalla prima infanzia, grazie anche alle storie raccontategli circa l'origine della dinastia Orsini, il cui progenitore, discendente da un nobile goto, secondo la leggenda venne allattato da un'orsa ereditando così il nome di Orsino.

Cambiata la propria dimora e lasciati i fratelli al proprio destino, Vicino comincia a viaggiare e a soggiornare per periodi più o meno estesi lontano da Bomarzo. Il ricordo dell'esperienza veneziana coincide con la conoscenza di alcune personalità con cui verranno instaurati profondi legami, e che, finalmente, a detta del narratore, lo aiuteranno a sentirsi benvenuto ed apprezzato alla stregua della nonna Diana. Alcuni difetti fisici, quali la presunta gobba, e le insicurezze che pervadono l'animo di Vicino vengono tralati in dichiarazioni d'elogio alla persona del duca di Bomarzo da parte degli amici Anibal Caro, Betussi e Francesco Sansovino.

Appare interessante notare come Manuel Mujica Lainez, il vero autore del romanzo, enfatizzi la componente problematica dell'infanzia di Vicino, focalizzando l'attenzione

sulla scarsa autostima che doveva contraddistinguere il giovane Pier Francesco Orsini a causa della sua non certo avvenente prestanza fisica e sul livore che Vicino nutriva nei confronti dei fratelli e del padre. È confermato infatti che anche nella realtà le relazioni intercorrenti tra Vicino ed i suoi fratelli non fossero propriamente cordiali, complice anche il contenzioso scatenatosi sull'eredità lasciata dal padre Gian Corrado in seguito alla sua dipartita e che solo l'intervento pacificatorio di Alessandro Farnese riuscì a dipanare³³. Tuttavia, il filo conduttore del destino riserva a Vicino il meritato riscatto conferendogli un luogo periferico e semiconosciuto da erigere a meraviglia del mondo, collocandolo come più fulgido esempio del lignaggio orsiniano.

Bomarzo sembra inoltre avere un effetto terapeutico sul tormentato animo di Vicino, poiché riflette la concezione di *locus amoenus*, di classica reminiscenza, ove rifugiarsi dai dissapori della vita quotidiana. Oltre al contatto con la natura, il Duca di Bomarzo aspira perennemente al raggiungimento della bellezza nelle sue innumerevoli sfaccettature, quasi a voler celare dietro ai marmi scolpiti del “Sacro Bosco” la non eccessiva benevolenza riservatagli dalla natura nelle sembianze di uomo gobbo e scarsamente attraente. Al di là delle indicazioni estetiche sulla figura di Vicino, il continuo anelare la bellezza frammistionata ad edonismo rispecchia in pieno la filosofia morale epicureista intrapresa dal Duca di Bomarzo, ribadita dalle iscrizioni campeggianti lungo il percorso del “Sacro Bosco”.

Da quanto trapela nella prosecuzione dello scritto, il Vicino-narratore non intratteneva proficue relazioni nemmeno con il nonno paterno, il condottiero Franciotto Orsini, per i medesimi motivi per cui non vedeva di buon occhio suo padre Gian Corrado, ovvero la mancanza di sensibilità del nonno e del padre per, rispettivamente, un nipote ed un figlio fisicamente orfano, e la predilezione di entrambi per i fratelli Girolamo e Maerbale. Risulta emblematica l'extrapolazione di una frase in lingua originale dal romanzo per rendere conto di come Vicino dovesse sentirsi nei confronti degli altri membri maschili della sua famiglia:

Nada para Pier Francesco, nada para el deforme, para aquel que, con su jubón y sus calzas, a pesar de la distinción de su rostro y de sus manos y apesar de que se empinaba frente a los espejos, parecía un bufón de los Orsini,

33 Vedi cap. 2, Vita di Pier Francesco Orsini.

una especie de Rigoletto sin voz y sin autógrafos baritónicos³⁴

(Niente per Pier Francesco, niente per il deforme, per colui che, a dispetto della distinzione del suo volto e delle sue mani, e benchè si stirasse davanti agli specchi, sembrava nel suo giubbone e nelle sue brache un buffone degli Orsini, una sorta di Rigoletto senza voce e senza autografi di baritono)³⁵

La famiglia Orsini risultava pertanto scissa al suo interno in due micro-fazioni, con Vicino e la nonna Diana Orsini contrapposti a Franciotto, Gian Corrado, Girolamo e Maerbale. Ancora una volta però il destino sembra compensare Vicino del comportamento deplorable tenuto nei suoi confronti da Franciotto, Gian Corrado, Girolamo e Maerbale Orsini, contribuendo ad erigere la memoria del Duca di Bomarzo alla stregua delle personalità di maggior fulgore ad egli coeve, con la conseguente associazione della nomea orsiniana nei secoli alla figura di Vicino ed alla creazione del “Sacro Bosco” in un contesto logistico non certo di prim'ordine come quello di Bomarzo.

La voce narrante di Vicino analizza quindi i motivi che l'hanno spinto ad aborrire i fratelli tramite la narrazione di un aneddoto accaduto quando egli aveva appena undici anni, evento che ancora fomenta l'astio del Duca di Bomarzo verso i due fratelli al momento della stesura del romanzo. Amanti dei travestimenti, Girolamo e Maerbale improvvisano una sorta di farsa fanciullesca indossando un'armatura cavalleresca (Girolamo) ed una veste ricalcante quella di un cardinale (Maerbale). Manco a dirlo, il ruolo ideato per Vicino prevede la rappresentazione del buffone ma, al pronto rifiuto del futuro Duca di Bomarzo di subire l'ennesima aberrante umiliazione perpetratagli dai fratelli, Girolamo gli paventa di ricoprire il personaggio della “Duchessa” di Bomarzo costretta a sposarlo, con annessa finta cerimonia celebrata dal “Cardinal” Maerbale Orsini. Pronunciate le formule di rito da Maerbale, sorprendentemente Vicino si ribella alla più amara delle vessazioni sferrando un colpo in pieno viso a Girolamo il quale, sorpreso ma al contempo dolorante per il pugno incassato, va alla ricerca di un oggetto contundente con cui esalare l'accumulo di rabbia per l'onta subita da parte del fratello gobbo e continuamente assoggettato alle consanguinee imposizioni. Il gesto che Girolamo compie nei confronti di Vicino manifesta la perversione e la malvagità congenite nel maggiore dei fratelli Or-

34 M. M. Lainez, *Bomarzo*, New York, Simon & Schuster, 1969, p.20.

35 M. M. Lainez, *Bomarzo*, trad. italiana a cura di Cesco Vian, Viterbo, Ed. Sette Città, 1999, p. 26.

sini: dopo aver immobilizzato a terra Vicino, Girolamo gli infila a mani nude un orecchino nel lobo auricolare sinistro, provocandogli la conseguente epistassi.

Conclusasi nel sangue quella che doveva essere una mera burla, a Vicino tocca per giunta incrociare lo sguardo oberato di disgusto del padre Gian Corrado, il quale, senza proferire verbo, lo annichilisce ulteriormente. A lenire la prostrazione di Vicino ci pensa ancora una volta la nonna Diana Orsini, orgogliosa di medicare il proprio nipote prediletto e di consolarlo con la vista di alcuni armamenti fortuitamente scoperti da un agricoltore nei pressi della Grotta delle Pitture, località limitrofa a Bomarzo. I suddetti ritrovamenti cominciano a pungolare Vicino su una sua possibile futura interazione con Bomarzo, fungendo quasi da atto premonitore per quella che sarà la sua carriera militare. Vicino-narratore congettura infatti che tali reperimenti fossero appartenuti al fondatore di *Polimartium*, originaria denominazione dell'attuale Bomarzo, per giungere alle mani di colui che, più di ogni altro, contribuirà a portare all'acme artistico e culturale la piccola cittadina laziale.

Ormai del tutto esacerbate le relazioni con i suoi consanguinei (Vicino era divenuto oggetto di scherno a tal punto che Gian Corrado, Girolamo e Maerbale progettavano scherzi *ad hoc* per terrorizzarlo, come, ad esempio, quando decisero di rinchiuderlo ardatamente dentro una buia stanza, collocata nel passaggio segreto per accedere dal palazzo orsiniano di Bomarzo al futuro “Sacro Bosco”, contenente un sordido scheletro mummificato che ebbe il potere di pietrificare Vicino per lo sgomento tra le risa compiaciute dei tre parenti), a Vicino non rimane che professare l'unica manifestazione di gratitudine alla volta del padre per avergli consentito di ottemperare alle prefigurazioni sulla ventura esistenza da trascorrere a metà tra uomo d'armi e raffinato cultore di poemi cavallereschi, sullo sfondo paesaggistico di una realtà promiscua all'autenticità della natura. La vena romanzesca del lavoro di Lainez si implementa ulteriormente nel momento in cui Vicino intraprende il consueto viaggio onirico tipico del personaggio predestinato, ove compaiono in rapida successione avvenimenti del passato, donne, armature e cavalieri, che in qualche modo gli presagiscono gli eventi di cui sarà protagonista una volta cessata questa prima transeunte e degradante parte della sua vita.

Appare evidente come Lainez si ricongiunga al consolidato *topos* letterario del sogno premonitore, presente in numerosi sotto-generi e varianti dall'antichità fino ai giorni nostri, correlato con special riguardo al personaggio di turno incaricato, o per volontà di

entità metafisiche o per disposizioni ultra-terrene di avi defunti, ad adempiere al proprio riscatto individuale o a quello della collettività. Dall'Odissea omerica, passando per le tragedie classiche alla letteratura latina, il sogno è materia narrativa ricorrente ma al contempo anche oggetto di studio. Infatti, circa mille e ottocento anni in anticipo rispetto a Sigmund Freud, Artemidoro di Efeso (II sec. d.C.) scrive un trattato in cinque tomi intitolato *Il libro dei sogni*, esponendo la tesi secondo cui esiste una precisa identità tra il sognato ed il reale e riassumibile nell'enunciazione “*L'interpretazione dei sogni non è altro che accostamento di simili*”, ossia consistente in una ricerca dei pensieri connessi con l'immagine onirica³⁶.

Non è da escludere al contempo che Lainez abbia voluto dedicare una sorta di omaggio agli autori che maggiormente avevano influenzato Vicino nella sua crescita intellettuale ed artistica, su tutti Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, che non mancano di interpolare le loro opere più rappresentative (rispettivamente *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata*) con oniriche premonizioni sottendenti molto spesso il verificarsi di nequizie per i protagonisti delle vicende (Orlando sogna di trovarsi in un giardino con accanto l'amata Angelica ma all'improvviso un turbine trasforma il giardino in deserto, scindendo il legame dei due innamorati³⁷, mentre Clorinda, poco prima di morire, scopre dal servo Arsete che a quest'ultimo era apparso in sogno un guerriero che gli aveva impartito l'ordine, tuttavia non eseguito, di battezzare Clorinda³⁸). In questi due casi, la dimensione premonitrice si assume la facoltà di rompere l'equilibrio di una stabilità, affettiva o deontologica, faticosamente raggiunta tramite lo scatenarsi di concause non coercibili, mentre, nel caso di Vicino, sembra designare il cammino virtuoso che il suddetto percorrerà una volta liberatosi dalle avversità comminategli da un ambiente familiare a lui non propizio. Il riscatto personale di Vicino coinciderà con quello collettivo di una piccola località in provincia di Viterbo, relegata da sempre a zona circoscritta agli svaghi della famiglia Orsini ma che, in seguito all'insediamento di Pier Francesco, costituirà un indissolubile connubio col cognome portato da Vicino.

Da capro espiatorio su cui riversare sfoghi e frustrazioni, il Duca di Bomarzo si trasmuta in simbolo rilucente il lignaggio della propria stirpe, cogliendo il gusto dolce della vendetta verso chi, a detta di Lainez, lo denigrava senza motivo. Lungi dallo scrivente

36 F. Fiorista, *Il sogno come luogo dell'arte*, in «Rivista La Ca' Granda», n.2, 2002, p.32.

37 L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII

38 T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII

prendere posizione per un personaggio in particolare, non bisogna dimenticare che la narrazione dello scrittore argentino procede in direzione univoca, stagliando la figura di Vicino a guisa di eroe romanzesco che, dopo un'infanzia costellata da congiunture sfavorevoli, si affaccia alla ribalta per rispondere al probò disegno costruito su misura dal destino.

Prima di espletare alle disposizioni del fato, Vicino si rammarica per non aver raccolto in un volume i componimenti poetici che era solito produrre in gioventù, in particolare quelli dedicati ad Adriana Dalla Roza, giovane ragazza romana di cui Vicino s'invaghì durante il suo soggiorno fiorentino.

Ma il riaffiorare dei ricordi più sapidi e significativi collima, per Vicino, con l'esperienza di Bomarzo, che il narratore omaggia con un'accurata descrizione paesaggistica, includendovi i nomi dei due corsi d'acqua (Morello e Concia) delimitanti la cittadina limitrofa a Viterbo. Il tenue fluire dell'acqua mitiga, in parte, lo scosceso territorio, che proprio grazie alle sue particolari caratteristiche telluriche ha favorito la costruzione delle colossali figurazioni scolpite nelle rocce del "Sacro Bosco". Inoltre, la componente bucolica e ambientale ha esercitato un fascino non indifferente nell'indirizzare le preferenze letterarie ed artistiche di Vicino in direzione del filone epico-cavalleresco, grazie anche al prezioso contributo fornito nella formazione culturale del Duca di Bomarzo da Messer Pandolfo, definito da Lainez "curioso peripatetico equestre"³⁹ per i suoi metodi di insegnamento di matrice aristotelica. Messer Pandolfo si diletta infatti ad impartire un apprendimento itinerante ai tre virgulti della famiglia Orsini visitando anzitutto le parti storiche della città di Roma, che però, a quanto pare, non dovevano catturare l'attenzione di Girolamo e Maerbale, intenti per lo più all'ideazione di burle e scherzi. Il solo Vicino seguiva con acribia le spiegazioni del suo precettore, immaginando un giorno di vedere coinvolta la propria esistenza in un contesto dalla marcata impronta storicizzante come quello dell'odierna capitale italiana. A Messer Pandolfo va inoltre ascritto il merito di aver individuato in Vicino una particolare vena compositiva poetica purtroppo non sfruttata a dovere dal Duca di Bomarzo, che tuttavia riverserà la renitenza a conservare i propri scritti poetici nella composizione di copiose epistole inviate ad amici e conoscenti una volta insediatosi a Bomarzo.

Gli unici influssi familiari che si intravedono nella personalità di Vicino riguardano

³⁹ M. M. Lainez, *Bomarzo*, vers. it. p.32.

l'esercizio della pratica bellica, assimilata dal padre e dal nonno fin da tenera età, e rivelatasi di estrema utilità nelle numerose campagne militari intraprese durante l'arco della sua esistenza. Ma la sensibilità artistica di Vicino predominava senza dubbio sulle velleità belliche impartite di generazione in generazione, e così il Duca di Bomarzo era altresì amante della scultura, come documenta l'incontro con Benvenuto Cellini, raccontato con dovizia di particolari da Vicino, e avvenuto durante un soggiorno della famiglia Orsini nei pressi di Bracciano. Vicino ricorda dettagliatamente l'incontro, rimanendo estasiato quando il celeberrimo scultore ed orafo fiorentino gli porge in segno di apprezzamento un anello d'acciaio puro intarsato d'oro, con l'auspicio di servirsene come amuleto portafortuna da indossare per il resto dei suoi giorni.

Il panegirico nei riguardi di Benvenuto prosegue con l'elencazione delle sue qualità umane e morali, tra cui eccelle il rispetto cercato invano da Vicino nelle relazioni instaurate con i suoi familiari più stretti. Nel prosieguo dell'amabile discettazione, si scopre che il Cellini è inoltre amante della musica e non disdegna i vizi ed i vezzi tipici della vita da artista. Il gaudio che Vicino esterna nel raccontare una delle rare esperienze giovanili non travalicate in sentimento di nimistà verso un'altra persona deriva dal fatto di aver finalmente incontrato sulla sua strada, ad eccezione della nonna Diana Orsini, una persona di alto rango sociale ed intellettuale ben disposta a stabilire un sodalizio che si procrastinerà per lungo tempo. Infatti, poco dopo il summenzionato incontro, a Vicino viene recapitato, a nome di Benvenuto Cellini, una medaglia d'oro con la raffigurazione, nella parte anteriore, di un orso (simbolo della dinastia Orsini) ed una rosa, mentre nella parte posteriore trova spazio una zampa di leone che tiene un giglio sotto l'effigie del nome Pier Francesco.

Il focus narrativo si sposta repentinamente su una riunione familiare convocata d'urgenza da Franciotto e Gian Corrado Orsini, ove viene decretato all'unanimità, a detta di Franciotto (all'incontro era presente anche Messer Pandolfo), un estemporaneo soggiorno a Firenze per Vicino, giustificato con fatue motivazioni celanti, al loro interno, il malcontento di una famiglia nell'ascrivere come membro costituente della propria stirpe un giovane ragazzo fragile e fisicamente orbato, con il relativo desiderio di sbarazzarsene al più presto. Vicino si dirige così, in compagnia del suo precettore Pandolfo, alla volta di Firenze, con gli amuleti portafortuna gentilmente elargiti da Benvenuto Cellini ad assisterlo nella nuova avventura, vedendo per l'ultima volta l'espressione del padre

intenta ad obtrettarlo. Il ricordo di Gian Corrado si dilegua con lo scorrere del tempo, quasi che la mente di Vicino avesse voluto rimuovere i traumi psicologici infertigli dal padre durante i suoi primi anni di vita.

Ha così inizio l'esperienza fiorentina, condivisa, oltre che con Messer Pandolfo, assieme ad altri due giovani, rispettivamente Beppo ed Ignazio Zuniga, entrambi diciottenni (Vicino all'epoca era tredicenne) ed agli antipodi per quel che concerne le caratteristiche fisiche; il primo, infatti, magro e dalla chioma flavente (si vociferava addirittura che fosse un figlio non riconosciuto di Gian Corrado Orsini), il secondo moro, snello e di origine ispanica. Liberatosi dell'oppressione subita per lunghi tratti per mano dei suoi consanguinei, Vicino inizia a scoprire aspetti dell'esistenza ancora reconditi, come quello legato alla sfera erotica, sensibilmente accelerato dalla forzata convivenza con Beppo ed Ignazio Zuniga. La narrazione si sofferma su un episodio, a cui Vicino assiste, più o meno volontariamente, che vede coinvolti Beppo ed una ragazza occasionale nell'espletamento di un esercizio carnale, andando a costituire, per il futuro Duca di Bomarzo, una sorta di rito iniziatico verso la pratica amorosa.

La città di Firenze desta una magnifica impressione alla vista di Vicino, che rimane estasiato dalla bellezza multiforme delle opere architettoniche, addirittura superiori, a suo dire, a quelle della città di Roma. Si conclude così un primo capitolo condensato di avvenimenti afferenti precipuamente l'infanzia e la prima giovinezza di Vicino, scandagliata nei minimi dettagli dalla sapiente penna di Lainez che, tuttavia, dimostra velatamente di prediligere una forma di autocommiserazione per il personaggio di Vicino causata, principalmente, dalle menomazioni fisiche ed, al contempo, dalla contingenza e da un nucleo familiare a lui raramente accondiscendenti.

3.2 Trepidazioni d'amore

Il secondo capitolo, recante il titolo di *Incertidumbres del amor* (Trepidazioni d'amore), si apre con il passaggio di Vicino e dei suoi compagni di viaggio tra la fervente vita del capoluogo toscano, città estremamente magniloquente nell'esercere le proprie attività e funzioni e frammistionata, in ogni sua piccola frazione, da chiacchericci di mercato e risonanze di liuti, clavicembali, tromboni, organi, viole, arpe e corni. La meta dei tre giovani capitanati da Messer Pandolfo prevedeva il raggiungimento dell'alloggio presso

il palazzo dei Medici, come da volere del nonno Franciotto e del padre Gian Corrado Orsini. Giunti a destinazione, la prima persona della famiglia Medici con cui Vicino ed i suoi compagni di viaggio si imbattono è il giovane Ippolito, già informato da Franciotto sull'arrivo dell'abborrito nipote. Ma a sconvolgere il futuro Duca di Bomarzo è, ancora una volta, il contatto ravvicinato con una donna, in quest'occasione dovuto alla cortese forma di saluto in auge all'epoca che imponeva alla donna il bacio sulle labbra al discendente di un'illustre prosapia. La dama in questione risponde al nome di Adriana dalla Rosa, previamente menzionata per i componimenti poetici dedicateli da Vicino, il quale sin da primo acchito rimane turbato dalle angeliche fattezze della giovane damigella di Caterina dei Medici. L'alterazione introspettiva causata dalle pulsioni amorose pare ricalcare i *topoi* letterari dell'amor cortese e gli spasimi petrarcheschi nello scorgere l'amata Laura, tanto più che la descrizione di Adriana dalla Rosa converge in direzione della "donna-angelo" (chioma flavescente, grazia innata, piacevole leggiadria) di stilnovistica memoria. Può non essere un caso che la prima donna di cui Vicino si invaghisce possieda una connotazione fisica e deontologica assai simile a quella della donna dedicataria di numerosi scritti composti da Petrarca, autore, come abbiamo visto, tra i più influenti sulla personalità artistica del futuro Duca di Bomarzo per le numerose scritte campeggianti lungo il percorso del "Sacro Bosco" rievocanti, appunto, citazioni letterarie della Corona fiorentina.

Il bacio scambiato con Adriana dalla Rosa scatena in Vicino delle pulsioni talmente irrefrenabili che lo conducono a trasmutare quell'episodio in una dimensione onirica di non semplice decifrazione. Infatti, l'ambientazione ricorda a Vicino il parco di Bomarzo ed oltre ad Adriana compaiono in sequenza Ippolito (che bacia sulla bocca Vicino alternativamente alla stessa Adriana), la nonna Diana Orsini (dalla cui catena d'oro pende la sfolgorante medaglia d'oro donata da Benvenuto Cellini a Vicino) ed il cardinale Passerini (tutore di Ippolito). Tuttavia, l'elemento maggiormente capzioso dell'immaginifica visione è costituito dallo stagliarsi della statua del David di Michelangelo, già menzionato nel primo capitolo a proposito di un racconto di Gian Corrado Orsini sul trasporto della medesima statua per le vie di Firenze. Non è del tutto improbo cogliere anche nel secondo sogno il medesimo intento prefigurativo del primo, data l'immane presenza di Diana Orsini, preconizzatrice dell'ascesa del prediletto nipote al Ducato di Bomarzo, e del David di Michelangelo, rappresentazione simbolica dell'umana normalità che

vince il gigante Golia, assumendone le sue colossali sembianze. Come Davide sconfigge il gigante Golia sfoggiando temerarietà e coraggio, così Vicino dovrà combattere alacremenente sia contro le proprie menomazioni fisiche che contro le avversità, apparentemente insormontabili, perpetrategli dalla famiglia per conquistare il territorio che gli consentirà di riscrivere la storia della stirpe di appartenenza, il tutto sotto l'egida della benevolenza di Diana Orsini e della catena d'oro portafortuna di Cellini. Parimenti, tale commistione di oniriche figurazioni può non aver alcun risvolto simbolico prefigurante il futuro connubio tra Vicino e Bomarzo, anche se l'insistenza di Lainez nel riservare a Vicino lauti spazi onirici addensati di futuri avvenimenti lascia presagire che non si tratti di una mera casualità narrativa.

Nel prosieguo dell'esperienza fiorentina, Vicino approfondisce la conoscenza di un ragazzo nero affiliato ad Ippolito, chiamato Abul, catturato bambino dai pirati e rivenduto ai mercanti di schiavi portoghesi. Abul era un abile ammaestratore di elefanti, in particolare del pachidermico Annone, con cui condivide la traversata dall'Africa all'Europa per giungere in Portogallo. Tra varie peripezie, Abul ed il suo colossale amico approdano a Roma per intrattenere il pubblico astante a cerimoniali papali ed incoronazioni poetiche, divenendo in breve tempo una delle maggiori attrazioni per l'incuriosito stuolo di appassionati inclini all'esotico, sulla scia della quasi contemporanea scoperta della Americhe da parte di Cristoforo Colombo. La leggenda vuole che Annone, presenziando all'ennesima laurea poetica di un soggetto per nulla meritevole di tale attributo, getti a terra e ridicolizzi il malcapitato. Poco dopo questo episodio, Annone muore ed Abul viene assunto ai servigi di Ippolito de' Medici.

La storia di Annone ed Abul affascina a tal punto Vicino che, nel momento di appulcrare il suo "Sacro Bosco" con statue e manufatti previamente analizzati, decide di accludervi un omaggio alla singolare coppia di amici provenienti dall'Africa ergendo la colossale statua raffigurante l'elefante che annoda la proboscide sul corpo del soldato romano, identificabile, sempre secondo il Vicino-narratore, nel giovane Beppo.

Il capitolo rimane tuttavia imperniato sul coinvolgimento emotivo di Vicino nei confronti di Adriana dalla Rosa, tra scambi di sguardi e tentati approcci da parte di Vicino, nella trepidante attesa, magistralmente resa dalla penna di Lainez, dello scoccare dell'amoroso idillio da parte dei due giovani. Vicino reitera la composizione di poetiche creazioni decantanti la bellezza e le virtù morali di Adriana, isolandosi al contempo dal resto

della comitiva popolante il palazzo della famiglia Medici. Non lo abbandonano alla mestizia dei giorni feriali trascorsi assieme alla sua famiglia i contatti epistolari con la nonna Dian Orsini e lo studio dei poemi cavallereschi intrapreso con l'erudito di corte Piero Valeriano, in grado di suscitargli entusiasmo e meraviglia con la lettura delle pagine dell'ariostesco *Orlando furioso* che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, fornisce cospicui spunti creativi al futuro Duca di Bomarzo nell'ideazione del suo "Sacro Bosco". Vicino-narratore aggiunge altresì dei dettagli decisivi nell'identificazione di gran parte delle statue scolpite nel "Sacro Bosco", abbinando, con un curioso parallelismo diacronico, i personaggi del poema ariostesco con amici e detrattori conosciuti a cavallo tra Firenze e Bomarzo:

Hipolito era Orlando; Clarice Strozzi, Bradamante; Pierio Valeriano, Merlin; Beppo era Branello, el siervo ladròn, el que robò a Angelica el anillo incantado....; ay, despues comprobè la exactitud de esa sustitucion literaria!; Benvenuto Cellini era Astolfo; mi padre y Girolamo eran Agramante y Rodomonte, los reyes enemigos de los paladines; Catalina de Medicis era Marfisa; Adriana no era sino mucha mujeres, porque era las enamoradas sucesivas que surgen en los cantos; y Abul... a Abul lo busquè dentro del poema hasta que hallè a Aquilante el Negro, hermano gemelo de Grifone el Blanco, y entonces yo quise ser Grifone, porque eso significaba que juntos partiriamos en pos de aventuras y que, protegidos por nuestras dos hadas, por el Hada Bruna y por el Hada Blanca -cuyos papeles esteban, democraticamente, a cargo de la zapatera de Portugal y de Adriana dalla Roza- combatiriamos el uno al lado del otro y matariamos al cocodrilo sanguinario que cuidaba al malhechor de Egipto, hijo de un dada y de un duende. Eramos los amigos de Astolfo (de Cellini-Astolfo), el bromista, el que decia las verdades, y como Astolfo estuvo en una isla que era en realidad una balena, a semejanza de las descritas por los soldatos que iban a America y a las Indias Orientales, mande despues esculpir una balena en Bomarzo, transformando una roca colosal en un monstruo de abiertas fauces.⁴⁰

(Ippolito era Orlando, Clarice Strozzi Bradamante, Piero Valeriano era Merlino, Beppo era Brunello, il servo ladro che rubò l'anello incantato di Angelica -mi accorsi più tardi, ahimè, di quanto fosse esatta cotesta identificazione! - ; Benvenuto Cellini era Astolfo, mio padre e Girolamo erano Agramante e Rodomonte, i re nemici dei paladini; Caterina de' Medici era Marfisa; Adriana non era una sola, bensì molte donne, era tutte le inna-

40 M. M Lainez, *Bomarzo*, vers. or., p. 81.

morate che spuntavano successivamente nei canti; e Abul... Abul lo cercai a lungo nel poema, fino a quando trovai Aquilante il Nero, fratello gemello di Grifone il Bianco, ed allora io volli essere Grifone, poiché significava che saremmo partiti insieme in cerca d'avventure e che, protetti dalle nostre rispettive fate -la Fata Bruna e la Fata Bianca, parti democraticamente assegnate alla pantofolaia portoghese e ad Adriana dalla Rosa -, avremmo combattuto a fianco a fianco e ucciso il sanguinario cocodrillo custode del malfattore d'Egitto, figlio di una fata e di un folletto. Eravamo gli amici di Astolfo (di Cellini-Astolfo), il freddurista, quello che diceva la verità, e siccome Astolfo stette su un'isola che in realtà era una balena, a somiglianza di quelle descritte dai soldati che andavano in America e nelle Indie Orientali, feci poi scolpire a Bomarzo una balena, trasformando una rupe colossale in un mostro dalle fauci aperte.)⁴¹

Ma la quiete che pervade l'esperienza fiorentina del futuro Duca di Bomarzo viene improvvisamente spazzata via da un inusitato ed esiziale morbo che affligge Adriana dalla Rosa, probabile retaggio della peste devastatrice la città gigliata pochi anni prima. Il colpo di scena ha modo di enfatizzare lo spirito di abnegazione che Vicino riversa nell'accudire la tanto desiderata fanciulla durante il suo travaglio, con special riguardo nelle ore notturne assieme ad una donna della servitù di nome Nencia, che non mancherà di riservargli lascive profferte prontamente rispedite al mittente da Vicino.

Il susseguente colpo di scena attiene invece all'arrivo, presso il palazzo mediceo, di Franciotto Orsini, latore delle novità accorse nel contesto ecclesiastico romano e in quello della famiglia Orsini (la notizia che desta maggiore interesse in Vicino, addolorandolo al contempo, è ovviamente quella circa la condizione di salute della nonna Diana Orsini, ormai in stato avanzato di decadenza fisica). Tuttavia, l'anziano progenitore di Vicino non si lascia sfuggire l'occasione di ridicolizzare per l'ennesima volta il nipote ripudiato e, col pretesto di agevolare il processo di iniziazione di Vicino alla sfera erotica, lo induce ad un contatto più che ravvicinato con l'altolocata meretrice Pantasilea (già menzionata da Cellini nel primo capitolo a proposito di una festa cortigiana), episodio raccontato, in maniera alquanto ridondante, da Lainez. L'imbarazzo di Vicino, costretto suo malgrado a sfoggiare le proprie menomazioni fisiche di fronte ad una donna di sequipedale bellezza, non lo porta a consumare il rapporto carnale con la sensuale meretrice, la quale, spazientita per l'accaduto, dopo aver tentato di impossessarsi dell'anello regalato a Vicino da Benvenuto Cellini, giunge a contrattare il prezioso collare di zaffiri

41 M. M. Lainez, *Bomarzo*, vers. it., pp. 111–112.

indossato da Vicino in cambio dell'acquiescenza a fornire dettagli circa il non avvenuto rapporto col futuro Duca di Bomarzo. La vicenda tuttavia si conclude nel peggiore dei modi quando Pantasilea mostra a Vicino il contenuto di uno scrigno occultante frammenti ossei e resti di scheletri umani che riconducono il protagonista del romanzo, col più classico dei *flash back*, al momento in cui viene rinchiuso, a Bomarzo, in una stanza buia con al suo interno lo scheletro che lo terrorizzerà per diverso tempo a venire.

Purtroppo per Vicino, le prime esperienze amorose si rivelano tutt'altro che soddisfacenti in quanto, grazie alla confessione della serva Nencia, il futuro Duca di Bomarzo scopre che il sentimento di Adriana dalla Rosa è corrisposto per un'altra persona, l'audace e temerario Beppo, d'ora in avanti nemico giurato di Vicino che, proprio per questo motivo, concorda con Abul le modalità di uccisione del figliastro di Gian Corrado Orsini, decidendo conseguentemente di rappresentarlo nel suo "Sacro Bosco" sotto forma di soldato strangolato dalla proboscide dell'elefante Annone guidato da Abul. In concomitanza della dipartita di Adriana dalla Rosa, le profferte di Nencia nei riguardi di Vicino si fanno sempre più serrate ed ardimentose, fino allo scoccare di un voluttuoso bacio sulle labbra tra i due personaggi. L'incalzare di eventi si aggroviglia ad ogni pagina giungendo al *climax* nel momento in cui, appartatosi con Nencia, Vicino ode, da parte di Ippolito, che Beppo è spirato per un colpo accidentale di balestra infertogli da Abul, che a sua volta pare essere svanito nel nulla.

Sembra di cogliere tra le righe, a più riprese, l'esaltazione di un amore mortifero e grottesco, acuito dall'immane visione onirica prefigurante a Vicino, questa volta, il futuro parco di Bomarzo con annessa la sensazione di pace ed eternità trasmessagli dalle sculture popolanti il "Sacro Bosco". A Bomarzo Vicino tornerà, complici i tumulti scoppiati a Firenze, nel 1537, riabbracciando finalmente la terra amata.

L'intricarsi delle vicende amorose consente a Lainez di dimostrare la propria poliedrica perizia letteraria ben immedesimata in un contesto artistico proclive al capriccio ed alla stranezza come quello rinascimentale. Inoltre, il continuo succedersi nel racconto di situazioni e sensazioni fra loro antinomiche concorrono ad accrescere l'enigmaticità del personaggio di Vicino, stupito egli stesso dal rapido evolversi di una contingenza sempre più difficoltosa da arginare che lo induce a porsi dei quesiti esistenziali. (¿Quien era yo, quien era a los catorce años?, ¿un monstruo? ¿La deformacion que torturaba al cuerpo se habia infiltrado hasta mi alma, retorciendola?, ¿de que me servia el escepticismo

orgullosa?, ¿quien era yo, y para que habia no me quemaba un rayo purificador? Si me hubiera animado a rezar... Pero eso hubiera sido añadir a la profanacion el sarcasmo.)⁴² (Chi ero io, chi ero mai a quattordici anni? un mostro? La deformazione che mi torturava il corpo, si era forse infiltrata fino alla mia anima, torcendola? A che mi serviva l'orgoglioso scetticismo? Chi ero io e perchè ero venuto sulla terra, e perchè non mi inceneriva un fulmine purificatore? Se avessi avuto l'animo di pregare... Ma avrebbe significato aggravare la profanazione col sarcasmo.)⁴³

3.3 Apparizione della magia

Fuggendo da Firenze alla volta di Bomarzo, Vicino si lascia alle spalle l'insostenibilità di una situazione che lo stava logorando interiormente e, dopo essere stato riaccolto entusiasticamente dalla nonna Diana Orsini, comincia in lui a germinare l'idea di modellare a guisa di sculture le rocce disseminate lungo il giardino del palazzo di Bomarzo, complice un avvenimento che si rivelerà essere il crocevia decisivo per i destini di Bomarzo e del suo futuro Duca.

Gian Corrado e Girolamo erano impegnati nell'espletamento delle pratiche belliche previste dalla carriera militare ma, a causa della non pervenuta risposta alle epistole inviate a Gian Corrado, si vociferò che quest'ultimo non fosse riuscito a scampare al fato ineluttabile che attendeva la sua dipartita nel campo di battaglia. Girolamo invece tornò con le proprie gambe a Bomarzo solo per trascorrervi gli ultimi giorni della sua esistenza. Difatti, Lainez decide di punire il tracotante primogenito di Gian Corrado Orsini (di cui non si possiedono sufficienti riscontri storici) tramite il ricorso ad un tipo di nemesi casuale e non causata da chi ha subito l'oltraggio. Succede infatti che, mentre Vicino si stava immergendo nelle acque gonfie del Tevere, Girolamo giunge a vilipendere gratuitamente il malcapitato fratello e la nonna Diana Orsini, lanciando sassi in direzione di Vicino e proferendo ingiurie nei confronti di entrambi. Il peccato di *hubrys* costa caro a Girolamo che, improvvisamente, si ritrova scaraventato nelle acque del Tevere per un inaspettato imbizzarrimento del cavallo su cui stava viaggiando, andando a sbattere mortalmente la testa su di un masso e spezzando il filo che l'avrebbe dovuto legare alla

42 M. M. Lainez, vers. or., p.112

43 M. M. Lainez, vers. it., p.153

successione della sua illustre prosapia. Vicino non sembra minimamente turbato dall'accaduto (a corredo cita tutti gli esempi di omicidi commessi intestinamente alla propria stirpe) mentre la nonna Diana Orsini non riesce a darsi pace per aver visto spirare precocemente, e sotto i suoi occhi, il fratello maggiore di Vicino. Il protagonista del romanzo è lungi dal professare la propria resipiscenza per il secondo omicidio che lo vede coinvolto, seppur non nelle vesti di esecutore materiale, in maniera non del tutto marginale, suffragando la tesi difensiva dell'autotutela nei riguardi di chi, alla lunga, avrebbe potuto tendergli un agguato mortale.

Col passare del tempo (narrativo), Vicino si distanzia progressivamente dal personaggio remissivo e soggiogato alle prevaricazioni del detrattore di turno, dimostrandosi cinico e spietato nel momento in cui è chiamato a sbarazzarsi di qualsiasi entità in grado di ostacolarlo nel raggiungimento di un obiettivo personale. Lainez palesa la propria perizia stilistica nell'indirizzare l'evoluzione del personaggio principale verso una metamorfosi attitudinale confacente più alla figura di un carnefice che a quella di vittima, mischiando continuamente i caratteri dei protagonisti e confondendo, di riflesso, le idee al lettore.

Pronto a prendere le redini del Ducato di Bomarzo, durante una passeggiata a cavallo Vicino si imbatte in un curioso individuo, tale Angelo Manzolli, detto Palingenio, soprannome dalla perspicua evocazione dell'illimitata durata della vita, il quale gli riferisce di aver incontrato tre creature a metà tra l'uomo e lo spirito provenienti dalla Luna, alla ricerca di un quarto loro simile catturato da un ragazzo del villaggio di Narni. Il giovane risponde all'identità di Silvio de Narni e così Vicino viene incaricato da Palingenio di smascherare i giochi esoterici di Silvio. Individuato il giovane negromante, accade tuttavia che tra Silvio e Vicino nasca una fruttuosa amicizia e che lo scopo per cui i due si sono effettivamente conosciuti venga procrastinato. Ciononostante, una sera Vicino si decide di rivelare a Silvio ciò che gli aveva confidato Palingenio, chiedendogli di invocare l'aiuto dei demoni anche perché non giungessero alle orecchie del padre Gian Corrado (dato per disperso nonostante il reiterato canto del pavone, solitamente foriero di infauste nuove) gli ultimi tragici accadimenti, su tutti la scomparsa di Girolamo. Nell'atmosfera tetra ed angusta del palazzo di Bomarzo, Silvio pronuncia la formula invocativa di rito, specificando che a Gian Corrado venisse occultata la notizia della morte di Girolamo, e subito uno spirito si manifesta come da richiesta. Conclusa la fase concitata del

rituale, ove si ode una voce rauca e tonitruante rispondere alle esortazioni di Silvio, Vicino viene rassicurato dallo stesso Silvio sull'impossibilità, da parte di Gian Corrado, di essere a conoscenza del ferale avvenimento e sulla conseguente inattuabilità di un suo intervento punitivo.

Tre giorni dopo, a Bomarzo fa capolino il feretro contenente il corpo inerme di Gian Corrado Orsini, caduto davanti alle mura dell'assediate Firenze. Il ricordo del suo volto viene progressivamente espunto dalla memoria di Vicino, il quale non riesce a darsi pace per l'oblio dell'immagine del non certo amato genitore. Tuttavia, in ossequio alla tradizione cavalleresca, cominciano ad aleggiare gli spiriti dei due defunti sotto forma di angosciose apparizioni per il protagonista del romanzo che, come nelle precedenti situazioni di difficoltà, confida le proprie preoccupazioni alla nonna Diana Orsini. Ormai prossima anch'ella al trapasso, Diana conferma a Vicino che i fantasmi di Gian Corrado e Girolamo lo perseguiteranno a lungo ma al tempo stesso gli consiglia di recarsi a Recanati per vedere un dipinto ritraente San Sigismondo e nel quale è anche inclusa la presenza di Gian Corrado Orsini. Un altro auspicio che la nonna riserva al suo nipote prediletto è quello di prendere moglie scegliendo all'interno della dinastia dei Farnese poiché, come asserisce perentoriamente,

“Debes casarte, Vicino. Piensalo. Ahora eres tu el duque y Bomarzo necesita una mujer. Casate con una Farnese. La hora de los Farneses se acerca”⁴⁴

(“Devi prender moglie, Vicino. Pensaci. Adesso sei il duca, e Bomarzo ha bisogno di una donna. Prendi una Farnese. L'ora dei Farnese si avvicina!”)⁴⁵.

In quei giorni carichi di fermento per le sorti di Bomarzo e del suo nuovo Duca, quest'ultimo, probabilmente più per curiosità che per una reale esigenza, tenta in tutti i modi, tramite il processo di anamnesi, di individuare la stanza dove Gian Corrado lo rinchiuse procurandogli un incommensurabile terrore che, a distanza di anni, ancora si manifesta al solo pensiero. In compagnia dell'amico Silvio de Narni, Vicino si prodiga per scoprire dove fosse situato il passaggio segreto conducente all'accesso della stanza dell'orrore, quando, in maniera piuttosto aleatoria, i due riescono nell'intento di aprire un

44 M. M. Lainez, vers. or., p.168

45 M. M. Lainez, vers. it., p.201

altro varco comunicante con un transito segreto. Parimenti alla prima esperienza, Vicino ed il fidato amico si trovano al cospetto di un mefitico scheletro, salvo poi intraprendere un percorso obbligato all'interno di una galleria. Dopo il lungo errare lungo lo scosceso cunicolo, Silvio e Vicino giungono finalmente all'uscita, situata nel mezzo di quello che verrà ribattezzato "Sacro Bosco". Tornato al castello, il Duca di Bomarzo scandaglia con acribia delle pergamene raccattate durante il tragitto compiuto in compagnia di Silvio ed appartenute al padre Gian Corrado, scoprendo ciò aveva sempre sospettato nei confronti del suddetto:

Mi hjo Pier Francesco -expresaba- carece de las condiciones morales y fisicas que exige la sucesion. Espero que Maerbale usará la firmeza que le impongo para recluirlo en Bomarzo. Que Dios nos perdone y que la gente olvide que Pier Francesco existio nunca.⁴⁶

(Mio figlio Pier Francesco -aggiungeva- è privo delle qualità fisiche e morali che la successione esige. Spero che Maerbale userà dell'energia che gli impongo per rinchiuderlo a Bomarzo. Che Dio ci perdoni, e che tutti dimentichino l'esistenza di Pier Francesco.)⁴⁷

La lettura delle pergamene scevera pertanto Vicino da qualsiasi residuo di senso di colpa per le scomparse di Gian Corrado e Girolamo, andando anzi a corroborare in lui l'idea di dover compiere un'impresa titanica al fine di cancellare il loro ricordo nella collettività e dimostrare al mondo di cosa fosse capace Pier Francesco Orsini. Il capitolo non poteva non concludersi con l'ormai consueto *somniun vicini*, in cui questa volta il Duca di Bomarzo viene preso per mano da Marte e Venere e condotto verso l'onnipresente scheletro, con il quale il corpo di Vicino si amalgama in un tutt'uno sotto lo sguardo compiaciuto delle due divinità.

Non è arduo cogliere nel simbolismo proposto da Lainez la premonizione circa i futuri avvenimenti che attendono il Duca di Bomarzo, ovvero l'avviamento della carriera militare e l'imminente incontro con quella che diverrà la compagna della sua vita, Giulia Farnese. Va inoltre sottolineato come le due vittime sacrificali designate dal destino, Gian Corrado e Girolamo, abbiano avuto il merito di risvegliare in Vicino dei moti d'or-

46 M. M. Lainez, vers. or., p.152

47 M. M. Lainez, vers. it., p.208

goglio inaspettati, preparandolo all'inclito appuntamento col destino atteso ormai da tempo.

3.4 Giulia Farnese

Chiamato subitaneamente a presenziare ad un impegno istituzionale di ingente levatura (l'incoronazione a Bologna di Carlo V da parte del pontefice massimo), il soggiorno falsineo si rivela per Vicino l'occasione giusta per una rimpatriata con alcuni membri della famiglia Medici, oltre che per ostentare il nuovo e probato *status* sociale conferitogli dall'ascesa al Ducato di Bomarzo. Inserirsi nel bel mezzo di un alterco dialettico tra Alessandro ed Ippolito, Vicino ha comunque modo di rinsaldare le pubbliche relazioni tra la propria progenie Orsini e quella dei Medici, assicurandosi un proficuo sodalizio politico-istituzionale anche per gli anni a venire. Nel corso della processione per le vie di Bologna, l'attenzione del Duca di Bomarzo e dei suoi accoliti viene inoltre catturata dalla presenza di leggiadre fanciulle, tra le quali una in particolare alletta sia Vicino che il fratello minore Maerbale, scatenando la congenita ed immanente gelosia viciniana verso un possedimento che il Duca riteneva appartenergli di diritto. Poco dopo, tramite un arzigogolato intreccio di eventi (Maerbale e Silvio de Narni finiscono per scappare da un covo di meretrici poiché attaccati da tre loschi individui e, durante la fuga, conoscono Fabio Farnese, figlio di Galeazzo, che li conduce presso la loro dimora), Maerbale, accompagnato appunto da Silvio de Narni, giunge a conoscere fortuitamente la donna di cui si era qualche ora prima repentinamente infatuato, rispondente all'identità di Giulia Farnese, sorella di Fabio e figlia di Galeazzo. Il ragguaglio dell'ignobile evento da parte di Silvio fa tracimare il risentimento di Vicino verso il fratello minore, anche se la chiosa dell'indovino a conclusione del dialogo “Te casares, duque”⁴⁸ (“Ti ammoglierai, duca”)⁴⁹, suona come definitiva sentenza sul futuro coniugale del Duca di Bomarzo.

Il protagonista del romanzo scatena così la sua controffensiva recandosi, assieme al cugino Sigismondo, presso l'abitazione di Galeazzo Farnese. Sfortunatamente per Vicino, Maerbale non disdegna di allietare l'allegra congrega con la propria presenza andandovi immediatamente a discettare assieme a Giulia Farnese, oggetto dell'amorosa tenzone,

48 M. M. Lainez, vers. or., p. 167

49 M. M. Lainez, vers. it., p. 229

mentre al Duca di Bomarzo tocca ancora una volta sbrigare le incombenze diplomatiche che il suo ruolo istituzionale prevede (all'appuntamento erano presenti anche Alessandro ed Ippolito de' Medici). Riuscito finalmente nell'intento di districarsi dalle pletoriche elucubrazioni avanzate dai suoi numerosi interlocutori, ai quali nel frattempo si era aggiunto Tiziano Vecellio, Vicino vince le proprie inibizioni e coglie l'occasione per corteggiare spudoratamente Giulia compiendo un gesto surrettizio nei riguardi di Maerbale che, urtato volontariamente dal fratello, finisce col versare sulla gonna dell'avvenente Giulia il contenuto del suo calice. Non pago della nequizia, il Duca di Bomarzo redarguisce Maerbale, reo a suo dire di non saper trattare con le dame poiché avvezzo alle meretrici.

Si assiste così all'ennesima diatriba tra Vicino ed un suo consanguineo, ma contrariamente alle precedenti situazioni in cui il Duca di Bomarzo recitava la parte del prevaricato e dell'oppresso, nel caso in oggetto i ruoli vengono ribaltati sulla scia della metamorfosi caratteriale che vede coinvolto il protagonista del romanzo in concomitanza con le scomparse di Beppo, Girolamo e Gian Corrado. Cominciando a suscitare un certo timore reverenziale verso chi pensava non fosse in grado di imporre il proprio arbitrio, il Duca di Bomarzo può anche contare sul benefico ausilio degli influssi astrali grazie agli esoterici artefatti realizzati da Silvio de Narni, l'ultimo dei quali prefigura a Maerbale una calamità ai suoi danni il giorno venturo, mentre Vicino ottiene precise garanzie circa il buon esito della corrispondenza d'amorosi sensi con Giulia Farnese. Puntualmente, il giorno successivo, data in cui peraltro avviene l'incoronazione di Carlo V, Giulia Farnese sembra avvicinarsi al Duca di Bomarzo nel contempo in cui Maerbale viene colpito da un pezzo di cornice staccatasi dal crollo di una parte della passerella ospitante la cerimonia. Nella moltitudine di eventi, Vicino ha anche modo di vendicarsi di un altro ricordo inquietante che alberga nella sua mente, ovvero della meretrice Pantasilea, incontrata casualmente durante la processione bolognese. Scappata anch'ella dai tumulti fiorentini, nel racconto della varie peripezie occorse, Pantasilea confessa al Duca di Bomarzo di essersi sbarazzata del pregiato collare di zaffiri da lui ottenuto durante la sua permanenza fiorentina, al fine di agevolare la propria fuga verso Bologna. Udite tali parole, Vicino scatena l'ira funesta e recondita rinchiudendo Pantasilea, con la forza bruta, in uno stanzino buio ed isolato, dopo averla ingiuriata ed umiliata con epiteti offensivi.

La ricerca della vendetta, perlomeno delle onte subite in gioventù, sembra dunque contrassegnare la trasmutazione deontologica di Pier Francesco Orsini, smanioso di procedere in senso unidirezionale verso l'avverarsi delle profezie avanzate dalla nonna Diana Orsini e dell'amico Silvio de Narni. A riguardo, il protagonista del romanzo chiede al nonno Franciotto di intercedere con la famiglia Farnese nella trattativa per la proposta di matrimonio all'amata Giulia, ricevendo raggugli positivi da parte dei Farnese. La ritrovata armonia con la buona sorte coincide anche, per Vicino, con l'investitura a cavaliere per mano dell'imperatore Carlo V (si segnala che nell'occasione il Duca di Bomarzo viene a conoscenza di Pedro de Mendoza, futuro fondatore di *Buenos aires*, nel quale si può riconoscere un'autocitazione dell'autore Manuel Mujica Lainez), titolo di cui il Duca di Bomarzo viene insignito al cospetto di una tradizione plurisecolare. Terminata la cerimonia, per certi versi estremamente curiosa e divertente dato che nel momento dell'investitura da parte di Carlo V il pomo dell'impugnatura della spada si stacca, Galeazzo Farnese comunica a Vicino l'accettazione della proposta di matrimonio da parte della figlia Giulia con relativo scambio di anelli preuziali (nella concitazione del momento Vicino consegna a Galeazzo l'anello portafortuna donatogli da Benvenuto Cellini), scatenando la gioia del neo cavaliere in un simposio con i suoi accompagnatori la sera antecedente la partenza alla volta di Recanati per vedere il dipinto raffigurante San Sigismondo in cui compare Gian Corrado Orsini ed adempiere in toto al volere della nonna Diana Orsini.

3.5 Il duca dei gatti

Approdato a Recanati dopo aver subito un tentativo di assassinio imputabile probabilmente a dei conniventi di Pantasilea, Vicino vaga per due giorni per le vie della città quando finalmente vince la propria renitenza e decide di andare a vedere il polittico di Lorenzo Lotto alla ricerca dell'effigie del padre Gian Corrado. Dopo aver scandagliato in lungo ed in largo il dipinto del suddetto Lorenzo Lotto, Vicino individua nel personaggio di San Sigismondo i tratti morfologici paterni risalenti a più di un lustro dalla sua scomparsa, nel tentativo di discernere un'ermeneutica plausibile sulle motivazioni che spinsero Lotto ad includerlo nell'opera ma, soprattutto, che cosa intendesse esprimere l'artista veneziano associando la personalità ieratica di San Sigismondo a quella guer-

riera di Gian Corrado. Dopo essersi posto numerosi quesiti a riguardo, Silvio de Narni gli sussurra di notare una vaga somiglianza tra Orsini padre e figlio, sovvertendo ancor più le già confuse idee del Duca di Bomarzo che, nonostante l'estemporanea obnubilazione, rivolge una prece alla memoria del padre e simultaneamente manifesta l'intenzione di farsi ritrarre per mano di Lorenzo Lotto.

Poco prima di intraprendere il cammino verso il ritorno a Bomarzo, Vicino riceve una lettera, da parte della nonna Diana Orsini, fitta di congratulazioni per il riuscito raggiungimento degli obiettivi prefissati in un arco di tempo estremamente contenuto. Viene altresì acclusa un'accurata descrizione dei principali membri della famiglia Farnese, di cui Diana si compiace per l'azzeccata scelta da parte del nipote sull'immediato apparentamento che, a suo dire, garantirà a Bomarzo la prosecuzione della storica nomea. Ma l'innno al giubilo viene presto spezzato da un ammonimento piuttosto severo che Diana muove a Vicino, imputandolo di eccessiva levità nell'aver consentito a Sigismondo di andare al servizio di Pier Luigi Farnese, figlio di Alessandro, uomo dalla controversa condotta morale in grado di campare solo mediante espedienti. Diana Orsini è inoltre adontata col nipote per essersi lasciato relegare nelle file secondarie durante la cerimonia d'incoronazione di Carlo V, con conseguente danno simbolico e d'immagine per la famiglia Orsini.

Per vincere l'afflizione derivata dalla stigmatizzazione di Diana, Vicino si dedica alla scrittura di epistole da indirizzare alla futura moglie Giulia Farnese (l'accordo sottoscritto con Galeazzo prevedeva che Giulia rimanesse per un altro anno nella dimora paterna), quando una sera, nel mentre della lettura di una missiva scrittagli da Giulia, il Duca di Bomarzo subisce il secondo tentato omicidio da parte di un individuo mascherato, cavandosela con una lieve escoriazione sulla spalla destra. Il romanzo si tinge sempre più di tinte fosche secondo un meccanismo che Lainez sembra prediligere per apportare scompiglio nella narrazione al fine di non depauperare l'interesse suscitato da un particolare fatto o personaggio. Dopo aver introdotto il motivo del presunto attentatore alla vita di Vicino, lasciando in sospenso la questione in modo da incrementare l'attesa spasmodica per l'evolversi della situazione, con maestria l'autore argentino sposta il focus narrativo su due nuovi accadimenti, la nascita di un bambino chiamato Fulvio e l'arrivo di una lettera sbagliata nella corrispondenza tra Vicino e Giulia, uniti dal comun denominatore di Maerbale, assurto ormai ad ossessione del Duca di Bomarzo. La nascita

del piccolo Fulvio viene attribuita infatti ad un atto di concupiscenza tra il fratello minore di Vicino ed una contadina del territorio, mentre l'epistola, letta casualmente da Vicino per un mero errore nella consegna da parte dell'emissario, attesta l'esistenza di una corrispondenza segreta tra Maerbale e la futura moglie del Duca di Bomarzo, il quale, come preventivabile, sospetta un soverchiamento ai suoi danni da parte dell'inviso terzogenito di Gian Corrado Orsini, dibattendosi a più riprese sull'eventualità se finirlo o meno.

Il tanto abiurato *modus operandi* paterno incline alla violenza pervade pertinacemente l'animo viciniano, celante dietro la maschera dell'indifferenza nella facoltà di prendere decisioni sull'eliminazione fisica di possibili nemici o concorrenti il consustanziale gene orsiniano della rivalsa mediante il cospargimento di sangue dell'antagonista. Sembra financo che, per un capzioso disegno creato ad arte dal fato, il Duca di Bomarzo sia chiamato a sterminare la parte più diretta della sua progenie (il padre ed i due fratelli) per poter condurre un'esistenza scevra da inquietudini e potersi dedicare esclusivamente alla famiglia ed al progetto *in fieri* della trasformazione del giardino del palazzo di famiglia.

Maerbale scampa momentaneamente al destino mortifero riservatogli dal fratello arruolandosi nelle truppe in servizio a Venezia ed allentando in tal modo l'affiorare di propositi fraticidi da parte del Duca di Bomarzo, desto a sorvegliare l'amministrazione dei possedimenti terrieri a lui intestati. Tuttavia, salvo risolvere un'asettica disputa tra due signore per la cura dei gatti presenti nel territorio, Vicino si segnala per una condotta di vita dedicata allo sfrenato edonismo promiscuo alla crescente neghittosità che lo avvolge, spingendolo ad abbandonare per la seconda volta Bomarzo in direzione di Venezia. Nella città lagunare, il protagonista del romanzo anela ad incontrare Lorenzo Lotto, designato ad eseguire il suo ritratto, e Paracelso, oggetto del contendere dialettico da parte di due opposte fazioni studentesche incontrate durante il viaggio in quel di Ancona.

3.6 Il ritratto di Lorenzo Lotto

Giunto a Venezia, Vicino deve fare i conti con un morbo che lo affligge dalla partenza e che non gli concede tregua per il primo mese di soggiorno. Le precarie condizioni di salute non scalfiscono però la volontà del Duca di Bomarzo di raggiungere gli obiettivi prefissati e, dopo l'incontro con Pietro Aretino e Valerio Orsini, viene finalmente a co-

noscenza di Paracelso, una della personalità, a detta di Vicino-narratore, maggiormente influenti nella sua crescita intellettuale. Effettuata una prima diagnosi, Paracelso ammette candidamente al protagonista del romanzo di dovergli prescrivere la sua prodigiosa *tinctura physicorum* dato il periglioso stato di salute che stava attraversando. Col trascorrere dei giorni, la situazione di Vicino migliora e i due, vinte le barriere del riserbo, disquisiscono dei più disparati argomenti, compreso quello concernente l'immortalità. Le teorie di Paracelso, che fin da subito riscuotono sconfinata ammirazione ed infondono nuovo vigore in Vicino, non contemplano la consultazione del movimento astrale perchè, a suo dire, le stelle ed i pianeti sono entità autonome che non determinano l'accadimento di eventi particolari nel microcosmo di un essere umano. L'immortalità, da intendersi in direzione univoca per corpo ed anima, viene invece annoverata dal medico-alchimista svizzero nel computo delle varianti inesprese dall'umanità, potenzialmente in grado di procrastinare all'infinito la durata della propria vita.

Alla richiesta del Duca di Bomarzo di esporgli il segreto, l'elvetico scienziato asserisce che la formula esatta per l'immortalità è in possesso della famiglia Orsini, grazie alla corrispondenza epistolare intercorsa tra Giovanni Dastyn, il più celebre alchimista del XIV secolo ed il cardinale Napoleone Orsini, che sarebbe così pervenuto al paradigma dell'eternità. Tocca dunque a Vicino, entusiasta dell'idea, il compito di perquirere i luoghi di famiglia deputati alla conservazione di documenti scritti al fine di scoprire l'inenarrabile arcano svelatogli da Paracelso. Chieste informazioni a Valerio, che però ammette la propria ignoranza a riguardo, l'unica persona in grado di fornire delucidazioni in materia è come sempre la nonna Diana Orsini che, in un'epistola inviata al nipote, allude alla recalcitranza ed allo scetticismo di Pier Francesco Orsini (omonimo di Vicino ma nonno di Diana Orsini) al procedimento proposto da un alchimista ad un suo antenato al fine di garantirgli l'immortalità. Diana Orsini si pone ostativamente nei confronti delle intenzioni esplicitate da Vicino, esortandolo altresì ad occuparsi della futura sposa Giulia Farnese.

Col passare dei giorni, le condizioni fisiche del Duca di Bomarzo subiscono una netta ripresa, mentre si amplia lo stuolo di personalità conosciute dal protagonista del romanzo (tra esse compaiono Jacopo Sansovino e Claudio Tolomeo). Ristabilitosi completamente, Vicino viene accolto dal Doge Andrea Gritti presso Palazzo dei Signori e susseguentemente accompagnato da Paracelso presso Piazza San Marco. Si torna a discettare

di immortalità, e in questo frangente Paracelso sembra carpire la segreta essenza dell'eternità racchiusa nelle fattezze di una salamandra, confinata in una gabbietta e assurta a simbolo dell'immortalità del Duca di Bomarzo. Partito Paracelso, e con sé la congerie di stravaganti teorie sulla vita eterna, a Vicino non resta che ottemperare alla volontà di farsi ritrarre da Lorenzo Lotto. Prima di conoscere di persona l'illustre artista veneziano, il Duca di Bomarzo ha modo di imbattersi nel fratello Maerbale e in Ippolito de' Medici durante una alquanto bizzarra passeggiata in gondola con Pier Luigi Farnese, ove rimane vittima di una burla architettata ai suoi danni dal figlio di Alessandro Fanese (le presunte accompagnatrici della serata erano in realtà degli uomini travestiti) e assiste all'incendio di palazzo Cornaro dopo aver incrociato, appunto, l'imbarcazione di Maerbale ed Ippolito. Scesi per ammirare il monumento di Bartolomeo Colleoni, dato l'elevato tasso alcolemico in circolo negli astanti, Pier Luigi e Maerbale vengono alle mani ridicolizzandosi a vicenda.

La spasmodica attesa per l'incontro tra Vicino e Lorenzo Lotto viene dunque ingannata da Lainez con una narrazione di tipo anedddotico e confidenziale, quasi che la città del carnevale avesse trasfuso nei personaggi quella vena umoristica e scanzonata tipicamente veneziana in grado di strappare un sorriso al lettore. La conoscenza tra il Duca di Bomarzo ed il ritrattista di Gian Corrado Orsini procede per piccoli passi, in quanto Lorenzo Lotto è attento osservatore della componente introspettiva dell'oggetto da trasporre iconicamente su tela e cerca pertanto di cogliere ogni minima sfumatura, sia fisica che caratteriale, del secondogenito di Gian Corrado Orsini. Vicino trova il modo di estrapolare un numero estremamente parco di battute a Lorenzo Lotto, uomo per nulla contraddistinto dalla facondia, circa l'impressione suscitategli dal padre Gian Corrado, il quale viene ricordato come una persona splendida ma non del tutto apprezzata dalla sua famiglia, probabilmente per la singolarità del carattere.

Oltre alla rappresentazione del Duca di Bomarzo, l'artista veneziano adorna il ritratto con l'inserimento di simbolismi ed allegorie all'interno di schemi concettuali consolidati nella prassi raffigurativa dell'epoca. Vengono infatti riprodotti la lucertola catturata assieme a Paracelso, un mazzo di chiavi, penne letterarie, il berretto con la medaglia di Cellini, il corno di caccia e un uccello morto, che hanno il compito di risaltare la figura pallida ed adusta del giovane Duca di Bomarzo, defraudata in questo caso della sua proverbiale gobba. Vicino-narratore si rammarica del fatto che non sia risaputo che il prota-

gonista del *Ritratto di uno sconosciuto* o *Ritratto di un gentiluomo nello studio* è in realtà Pier Francesco Orsini, uomo dalle mille contraddizioni ma proprio per questo archetipo del proprio tempo.

Conclusa l'esperienza del ritratto, per il Duca di Bomarzo è tempo di tornare a casa non prima però di aver ricevuto da Silvio de Narni un manoscritto di una monaca di Murano contenente una frase di primo acchito astrusa ed enigmatica: *Dentro de tanto tempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a si mismo*⁵⁰. (*Fra tanto tempo che la misura umana non abbraccia, il duca contemplerà se stesso*)⁵¹. La vicenda si infittisce di un nuovo tassello che Vicino avrà il compito di decifrare nei seguenti capitoli, ma che sembra ancora una volta rinviare alla tematica dell'immortalità, in costante espansione all'interno di un contesto narrativo comunque riccamente intrecciato di episodi relativi alla sfera personale del protagonista e, al contempo, di richiami ad eventi e personaggi storici di prim'ordine.

3.7 Nozze a Bomarzo

Tornato a Bomarzo, Vicino si appresta fervidamente ad organizzare i preparativi per le nozze con Giulia Farnese, ponendo la massima attenzione nei minimi dettagli al fine di non scatenare le albigie di una stirpe, quella dei Farnese, estremamente sensibile al fasto di facciata dei cerimoniali fra consimili. Vengono così consultati esperti di decorazioni provenienti da tutta Europa per adibire il castello a luogo di festa e tripudio, svestendolo dell'aspetto di roccaforte conferitogli dalle aggressive muraglie feudali. Un mese prima del lieto evento, il Duca non resiste alla tentazione di rivedere la propria futura moglie e, grazie all'intercessione di Silvio de Narni col di lei padre Galeazzo, rompe gli indugi e si dirige in direzione di palazzo Farnese, dove ha modo di scorgere l'amata assorta nell'esercitazione con il liuto ed, in seguito, di scambiare con ella ammiccanti sguardi. Vicino, da uomo d'altri tempi, decide di rispettare il patto stipulato con Galeazzo e di rincasare a Bomarzo per ultimare l'allestimento delle nozze.

In tale frangente, a parere dello scrivente, non è ardua impresa cogliere un velato riecheggiare, da parte di Lainez, a due peculiarità di stilnovistica memoria, ovvero la prati-

50 M. M. Lainez, vers. or., p. 237

51 M. M. Lainez, vers. it., p. 333

ca del saluto e lo scambio di sguardi parimenti alla trepidante attesa che coinvolge i due innamorati fino al loro congiungimento in pianta stabile. Vicino è ligio alla regola, quasi mai rispettata dagli altri membri della sua stirpe, della fedeltà nei confronti dell'amata durante il periodo di forzata astinenza carnale tra i due futuri coniugi, dando prova di un sentimento autentico e pronto per essere messo alla prova da contingenze esterne.

Si arriva dunque in prossimità della tanto agognata cerimonia e già una settimana in anticipo rispetto alla celebrazione cominciano a giungere a Bomarzo i primi invitati provenienti dalle più disparate parti d'Italia, tra cui spiccano gli amici Benvenuto Cellini (che quasi viene alle mani con Pier Luigi Farnese) e Pietro Aretino. Il giorno dello spozializio viene narrato dal magistero compositivo di Lainez con descrizioni che suggeriscono la plasticità di oggetti e figure nello scenario incantato del castello di Bomarzo, con le parole scelte dall'autore che quasi sembrano chiamate ad assolvere la funzione iconica di un meraviglioso dipinto. Il rito viene celebrato dal cardinale, e nonno di Vicino, Franciotto Orsini assistito dai cardinali Farnese e Medici. Il banchetto ed i festeggiamenti procedono per il meglio e ai due novelli sposi non resta che consumare la prima notte di nozze. Entrati in camera, nell'atto di spogliarsi degli abiti, Giulia si accorge di un'immagine impressa su una piastrella della stanza ritraente una testa demoniaca, bicorni e con la bocca aperta (da notare le similitudini col mascherone posto all'ingresso del "Sacro Bosco") ed associata all'effigie del maligno. La neo duchessa, per nulla intimidita dalla figura, desidera che non venga espunta dalla parete, scatenando l'ormai consueto proliferare di quesiti esistenziali da parte della coscienza di Vicino circa la moralità della moglie. L'intensificarsi dell'agitazione non funge da ausilio al Duca per espletare i doveri carnali con Giulia Farnese durante la prima notte di nozze e, come nella fallimentare esperienza con Pantasilea, Vicino è costretto ad apologizzare la propria posizione nei confronti della moglie, adducendo come fuorviante motivazione il fatto di non essere degno di cotanta bellezza.

Caduto tra le braccia di Morfeo, il Duca è protagonista dell'ennesimo sogno, questa volta ambientato nel futuro "Sacro Bosco", assieme alla consorte, in una ridda di corpi nudi ed avvinghiati fra loro. Probabilmente la mente di Vicino preconizza la lascivia che pervade Bomarzo nei giorni successivi alle nozze, nonostante i reiterati tentativi di concupiscenza, andati a vuoto, da parte del Duca verso la giovane moglie.

Il protagonista del romanzo è altresì sconcertato dalla freddezza palesata da Giulia nei

riguardi del mancato compimento della loro carnalità ed inizia così a giacere con altre donne del luogo al fine di provocare una reazione di gelosia della consorte che, tuttavia, rimane inerte agli adulteri del marito. Fortunatamente per Vicino, si presenta l'occasione di un estemporaneo distacco dai problemi coniugali dovuto alla recrudescenza delle condizioni di salute del nonno Franciotto Orsini. Diretto alla volta di Roma, al Duca di Bomarzo si prospetta l'ultima occasione per un saluto deferente col nonno, dal quale riceve una benedizione poco prima della dipartita dello stesso Franciotto. Il soggiorno romano si prolunga per settimane, rivelandosi il pretesto ideale per la ricerca delle inestimabili epistole scritte dal negromante Dastyn sull'immortalità. La consultazione degli archivi però non fornisce i risultati sperati e così il Duca è costretto a ritornare a Bomarzo anche a causa dell'arrivo nei paraggi del pirata musulmano Khair Eddin Barbarossa, giunto fino a Fondi e scontratosi con Ippolito de' Medici (la leggenda vuole che l'oggetto del contendere fosse Giulia Gonzaga e il ricordo vola subito al poetare ariostesco).

Nel frattempo, giunge la notizia dell'imminente matrimonio di Maerbale con Cecilia Colonna e Alessandro Farnese succede a Clemente VII nella carica di pontefice massimo. Muore inoltre Ippolito de' Medici di probabile avvelenamento e con lui anche l'allegoria di ciò che Vicino avrebbe desiderato essere.

Si conclude un capitolo caratterizzato da numerosi eventi posti fra loro in netta contrapposizione, dato l'incessante susseguirsi, negli stati d'animo dei personaggi, di momenti di giubilo alternati ad altri onusti di sconforto e dolore. Il tipo di narrazione adottato da Lainez sembra omaggiare, in questa circostanza, la memoria di Ludovico Ariosto, più volte citato da Vicino-narratore a proposito della sua scomparsa avvenuta un anno prima rispetto alle nozze celebrate a Bomarzo.

3.8 Orazio Orsini

In concomitanza con vittoria di Carlo V a Tunisi contro i Turchi, Napoli diventa il centro dei festeggiamenti imperiali e tra le personalità di alto rango selezionate a presenziare alla celebrazione del lieto evento non mancano il Duca di Bomarzo e la sua consorte. Tra i due si respira ancora un clima esacerbato dalle tensioni di cui si tratta al capitolo precedente, e nemmeno il riconoscimento dell'identità di Vicino da parte di Carlo V, con annessa scherzosa rimembranza dell'episodio dell'investitura felsinea, leni-

sce la freddezza mista ad indifferenza di Giulia nei confronti del marito. L'incontro con Maerbale e Cecilia Colonna, in attesa del loro primogenito, sembra tuttavia riaccendere la luce sullo spento volto della Duchessa di Bomarzo, che non disdegna dissertazioni erudite con la moglie di Maerbale.

Il ritorno a Bomarzo dei coniugi Orsini viene differito dal matrimonio di Alessandro de' Medici, officiato in quel di Firenze, a cui il Duca e la Duchessa sono tenuti a prendervi parte come da protocollo istituzionale. Durante l'ulteriore soggiorno fiorentino, Vicino partorisce un'idea alquanto stravagante e malsana circa la successione al Ducato di Bomarzo. Intimorito, infatti, dall'imminente paternità di Maerbale, il cui figlio si sarebbe posto nella condizione di unico erede al Ducato di Bomarzo, il protagonista del romanzo, conscio del fatto di non poter produrre un epigono assieme alla consorte, escogita un piano di machiavellica reminiscenza, in cui Maerbale e Giulia Farnese, attratti l'uno dall'altra, avrebbero concepito il figlio del Duca di Bomarzo. Maerbale sarebbe successivamente stato ucciso in modo da non far emergere le reali circostanze sulla delicata questione. Per realizzare tale progetto, Vicino beneficia ancora una volta dell'ausilio e della connivenza di Silvio de' Narni, che sagacemente ed artatamente avrebbe dovuto persuadere Maerbale ad accettare la funzione comminatagli dalla superiore volontà di Vicino. Poco prima della cerimonia, il negromante riferisce al Duca di aver visto con i propri occhi Giulia e Maerbale trascorrere del tempo assieme rinchiusi in una stanza, apparentemente ad interloquire. Ma l'adulterio è dietro l'angolo e infatti Maerbale e Giulia non tardano molto a giacere sullo stesso letto, immortalati dallo sguardo solerte di Silvio de' Narni che non indugia ad avvisare il proprio amico e padrone. Entrato nella stanza, Vicino riversa la propria frustrazione riuscendo finalmente a possedere Giulia, ma rimanendo al contempo in preda all'atroce dubbio se il nascituro sarà opera sua o dell'odiato fratello.

La dicotomia Vicino-Maerbale aggiunge un nuovo capitolo, forse decisivo, ai precedenti dissapori tra i due fratelli. Pur essendo dei due il minore, Maerbale riesce ad anticipare Vicino in svariati aspetti del vissuto (concupiscenza, paternità, carriera militare) che inevitabilmente collidono con l'alterigia mista ad insicurezza del Duca di Bomarzo. Si arriva dunque al tragico epilogo della vicenda e a spuntarla, questa volta, è Vicino. Approfittando della partenza per Bomarzo di Giulia Farnese e del prorogato soggiorno fiorentino del Duca di Bomarzo, Maerbale si avvia ufficialmente alla volta di Fondi, sal-

vo poi cambiare tragitto e dirigersi verso Bomarzo per godere ancora della lasciva disponibilità della Duchessa. Silvio de Narni però, con la fittizia motivazione di fungere da apri strada per il ritorno del Duca a Bomarzo, raggiunge Maerbale e, col pretesto di abbeverarsi assieme, introduce repentinamente nel bicchiere del fedifrago il veleno consegnatogli da Vicino, causandogli l'istantaneo decesso. La notizia raggiunge la nonna Diana Orsini che, di riflesso, spira anch'ella, lasciando quindi solo al suo destino il Duca di Bomarzo. Due mesi dopo viene alla luce il figlio di Maerbale concepito con Cecilia Colonna, di nome Niccolò, mentre simultaneamente Giulia scopre di essere in dolce attesa. La contingenza e l'aleggiare dello spirito di Maerbale spingono Vicino a dirigersi in quel di Venezia, ove entra in contatto col circolo intellettuale di Betussi, Annibal Caro, Cristoforo Madruzzo, Francesco Sansovino, spendendo gran parte del tempo a disquisire dell'omicidio perpetrato da Lorenzino de Medici nei riguardi di Alessandro de Medici, non lontano nell'ideologia a quello consumatosi nella famiglia Orsini.

Nasce finalmente il figlio di Giulia Farnese –Vicino-narratore sottolinea come faticasse ad identificarlo con la patria potestà- battezzato col nome di Orazio esclusivamente per non emulare la nomenclatura in onore di avi o parenti adottata invece da Maerbale. A Silvio de Narni spetta il compito di tracciarne l'oroscopo, e fin da subito emerge che Orazio avrà una vita breve ma gloriosa. Nel frattempo, cresce assieme al cugino Niccolò sotto l'usbergo dell'educazione impartita ai virgulti della prosapia Orsini, fin da subito avvezzi alla formazione militare. Nemmeno la nascita del piccolo Orazio ha il potere di edulcorare i rapporti, basati ormai sulla mera formalità, tra Giulia e Vicino, con quest'ultimo maggiormente angustiato dalla brama di potere di Pier Luigi Farnese, autoalienatosi dalla considerazione degli Orsini per aver prevaricato amici e parenti nell'ottica di ampliare i suoi possedimenti fino ad arrivare a paventare l'incolumità di Carlo V.

Il Duca di Bomarzo trova anche il tempo per pensare alle frivolezze e decide di riordinare le collezioni di oggetti e pezzi eruditi abbicati per le stanze del castello di famiglia, servendosi dell'ausilio di Fulvio Orsini, figlio non riconosciuto da Maerbale, giovane versatile e politropo, divenuto negli anni insigne letterato. Sorge contemporaneamente, per merito di Silvio de Narni, la prima costruzione del futuro “Sacro Bosco”, ovvero il Ninfeo, posto nello sbocco della galleria segreta, adibito inizialmente come rifugio astronomico e letterario. Pochi giorni dopo Lorenzino de Medici, attentatore di Alessandro de Medici, giunge a far visita al Duca di Bomarzo e fortuitamente scopre l'ingresso

segreto conducente alla stanza contenente al suo interno lo scheletro che, ovviamente, suscita la medesima reazione scatenata in Vicino molti anni prima. Il Duca di Bomarzo desidera tuttavia approfondire la questione in merito al suddetto scheletro, quando si accorge che sotto di esso sono nascosti dei fogli pergamenei custodenti le epistole inviate dall'alchimista Dastyn a Napoleone Orsini, il cui contenuto non viene però esplicitato al fine di mantenere ancora irrisolta una delle vicende salienti del romanzo con l'ormai abituale tecnica narrativa di cui si avvale Lainez per tenere alta la tensione emotiva del racconto.

3.9 La disgraziata guerra

La decrittazione delle missive, di non semplice attuazione in quanto la scrittura utilizzata dall'alchimista Dastyn acclude grafemi di lingue estinte, assorbe completamente Vicino ed il giovane erudito Fulvio Orsini, intenzionati come non mai a svelare e comprendere la tanto sospirata formula dell'immortalità celata tra le righe dei manoscritti dastyniani. Il Duca di Bomarzo trascura per questa ragione la propria prole, incrementata fruttando di altre cinque unità (uno dei figli, chiamato non a caso Maerbale, aveva ereditato la gobba paterna) salvo dedicare delle particolari attenzioni al primogenito Orazio, l'unico tra i fratelli a distinguersi per un culto ancestrale delle proprie origini. Oltre al rinvenimento e all'ermeneutica della preziosa corrispondenza epistolare concernente l'immortalità, il Duca di Bomarzo è marginalmente coinvolto negli eventi politici attigui alle personalità da lui conosciute, tra cui spicca l'omicidio di Pier Luigi Farnese, compiuto per mezzo di una cospirazione ordita ai suoi danni dalle nobiltà milanese e piacentina, evidentemente sobillate dalla volontà di Carlo V di vedere vendicata la propria posizione verso il premeditatore del suo non avvenuto omicidio. Il pontefice massimo Alessandro Farnese, padre del defunto Pier Luigi, non tarda a dichiarare il proprio grido di rivalsa verso gli esecutori del deprecabile gesto, convocando alleati accomunati prevalentemente da legami di parentela, ivi compreso il Duca di Bomarzo, per vendicare la memoria del figlio. Fortunatamente per Vicino, acceso denigratore delle faccende belliche, Alessandro Farnese muore due anni dopo lasciando intentato il suo proposito punitivo.

Tuttavia, la partenza per la guerra, (elemento imprescindibile per l'uomo dell'epoca a

causa della sua capacità di rivoluzionare la vita, nel bene e nel male, e di rompere con il *taedium vitae* di classicheggiante memoria) è destinata ad essere rinviata solo di pochi mesi, in quanto, giunto alla mediana età di trentasei anni, il Duca di Bomarzo decide di abbracciare la causa militare, forse perchè sollecitato da una lettera di Orazio Farnese, figlio di Pier Luigi, in cui veniva caldeggiata la scelta di Enrico II di schierarsi contro l'imperatore. Modellata l'armatura sulle fattezze meschine del suo corpo, che Lainez ha il merito di rendere con acuta e briosa vena comica ricorrendo ad un registro confacente alle buffe descrizioni ariostesche di fatti o personaggi volutamente scherniti, Vicino si dirige a Metz, epicentro dello scontro, in compagnia dei cugini Orso e Sigismondo, contrapponendosi efficacemente, in un primo momento, alle milizie prezzolate di Carlo V. Purtroppo per Vicino, dopo una tregua durata tre mesi, riprendono gli attacchi delle truppe imperiali, notevolmente incrementate nei quantitativi di uomini grazie al sincretismo di diverse etnie presenti al loro interno, e questa volta Enrico II ed i suoi accoliti, tra cui appunto il Duca di Bomarzo, vengono travolti dalla furia devastatrice delle truppe di Carlo V. Il racconto, reso magistralmente dalla penna di Lainez nella descrizione minuziosa di armi ed attimi concitati, abbina la gravità e la crudeltà mortifera del campo da combattimento con l'incapacità, quasi comica, di Vicino di destreggiarsi in tali frangenti, La seguente citazione sintetizza e racchiude l'eclettismo dell'autore nel mostrare due immagini fra loro ossimoriche (l'imperizia con le armi di Vicino e la morte di Orazio Farnese) poste in rapidissima sequenza:

Quien se portò con intrepidez pasmosa fue Horacio Farnese. Yo, por no ser menos, no me apartaba de su costado, y en mas de una ocasion me rogò que no me expusiera tanto a las balas. Ahora pienso que lo que en verdad acontecia es que yo, con mi pesada, sofocante armadura, que entorpecia mis menores ademanes, lo incomodaba en su accion, pues a cada instante tropezaba conmigo, no bien se volvia de la saetera para dar ordenes o requerir refuerzos. Invadio el de Saboya el recinto y nos refugiamos en la fortaleza, hasta que se comprendio que la defensa era imposible.

-¡Quitate esa armadura! ¡Apartate! -me gritò Horacio Farnese.

Fueron sus palabras postreras. Un tiro de mosquete le desgarrò la espalda. Cayò al suelo, convulso, y me inclinè penosamente para alzarle la cabeza. Ya no vivia.⁵²

(Chi si battè con meraviglioso coraggio fu Orazio Farnese. Io, per non essere da meno,

52 M. M. Lainez, vers. or., p. 350.

non mi allontanavo dal suo fianco, e in più di un'occasione mi pregò di non espormi troppo alle pallottole. Penso adesso che quello che in realtà succedeva era che io, con la mia pesante, soffocante armatura, che ostacolava i miei movimenti, davo fastidio anche a lui, giacchè mi veniva addosso ogni momento, non appena si toglieva dalla feritoia per dare ordini o chiedere rinforzi. Alla fine il Savoia penetrò nel mio recinto e ci rifugiammo nella rocca, finchè si capì che ogni ulteriore difesa era impossibile.

“Togliti codesta armatura! Allontanati!” mi gridò Orazio Farnese.

Furono le sue ultime parole. Una moschettata lo colpì alla schiena. Stramazzone a terra convulso, e mi chinai sbigottito per rialzargli la testa. Ma era già morto.)⁵³

Ma la totale ridicolizzazione del protagonista del romanzo avviene durante la fuga dal campo di battaglia, complice il camuffamento da donna ideato da Sigismondo per sfuggire alle grinfie del nemico. Dopo una breve deviazione per Parigi, Vicino intraprende, in compagnia dei cugini, il percorso di ritorno verso Bomarzo, ritenendo conclusa per sempre la fallimentare esperienza guerresca. Tornato nella sua residenza, il Duca inizia a progettare un autorevole affresco da apporre alle pareti del castello di famiglia e, in seguito al rifiuto di Michelangelo, decide di affidarsi a Jacopo del Duca. Ma il più esiziale degli avvenimenti sta per colpire gli affetti di Vicino, dato il declino costante dello stato di salute della moglie Giulia, che sfortunatamente giunge sino a portarla al decesso. La morte di Giulia riaccende in Vicino l'ormai sopito sentimento che il protagonista del romanzo provava nei confronti dell'amata durante l'anno di forzato distacco per il patto di fidanzamento, come se nel ricordo della moglie defunta il Duca di Bomarzo si fosse innamorato una seconda volta. L'omaggio a Giulia si rivela quindi la motivazione cardine per mettere in pratica l'attuazione del “Sacro Bosco”, ideato come trasposizione in simboli ed allegorie dell'avventurosa ed irrequieta vita del Duca di Bomarzo nelle rocce modellate a guisa di sculture.

Sarà quindi Bomarzo a rendere per sempre inscindibile il sodalizio amoroso tra Vicino e Giulia, suggellato dall'immortalità di un sentimento che il Duca si accorge di provare forse troppo tardi ma che lo accompagnerà per quell'eternità a cui il medesimo pare destinato. Anche in quest'occasione è possibile ravvisare una certa similitudine tra l'amore qui descritto e quello stilnovistico e petrarchesco, data la cospicua rilevanza attribuita all'esperienza sensoriale introspettiva nel tessere le lodi dell'amata durante la sua assenza. L'amore viciniano appare chiaramente più ondivago e capriccioso rispetto a quello

53 M. M. Lainez, vers. it., p. 498.

delle summenzionate tradizioni letterarie, poiché maggiormente proclive ad ottemperare ai dettami socio-affettivi in auge nel rinascimento, ma anche estremamente originale ed autentico per la congerie di elementi fra loro differenti che vi confluiscono.

3.10 Il Sacro Bosco dei mostri

Le mansioni affidate a Jacopo del Duca vengono così modificate in corso d'opera nel tentativo di individuare soluzioni scultoree ed architettoniche audaci per quello che doveva essere il giardino signorile più anticonvenzionale di tutti i tempi. Ciononostante, il primo manufatto a sorgere è il tempietto in onore a Giulia Farnese, per nulla confacente, nella sua armonia classica, ai precetti di eccentricità ostentati a più riprese dal Duca di Bomarzo, ma funzionale a rendere plastica l'antitesi caratteriale tra la complessità di Vicino, rappresentata dalle future colossali sculture, e la morigeratezza di Giulia. Segue quindi l'omaggio ad Abul ed Annone, situato dietro al Ninfeo, con lo schiavo rannicchiato sulla schiena del pachidermico amico che cinge con la sua proboscide il paggio Beppo travestito da guerriero. Giorno dopo giorno, il "Sacro Bosco" si orna di nuove statue che ripercorrono simbolicamente gli accadimenti maggiormente significativi della vita condotta da Vicino.

Il sesquipedale Nettuno, sul cui capo si erge un mostro deforme a rappresentare la figura di Vicino, è l'allegoria del mare e, in un certo senso, dell'immortalità, mentre la tartaruga sormontata dalla figura musicale rinvia alla vena poetica insita nel protagonista del romanzo. La balena rimanda ad una scena dell'ariostesco *Orlando furioso* in cui Astolfo scambia l'enorme cetaceo per un'isola. La sfinge richiama invece l'impassibilità di Adriana dalla Rosa di fronte alle profferte avanzate da Vicino nei suoi riguardi, così come la ninfa abbandonata evoca l'episodio in cui il Duca si congeda, senza giacere, dalla meretrice Con l'opima donna nuda, trasposizione scultorea della corpulenta serva Nencia, si conclude la sezione affettiva per dirigersi a quella concernente le umiliazioni infantili ed i combattimenti, probabilmente la parte più avvilita dell'esistenza viciniana. La circostanza della visione dello scheletro si delinea nel teschio e nelle tibie scolpite su un pilastro, mentre quella, sfociata nel sangue, del travestimento da donna di Vicino da parte di Girolamo e Maerbale trova la sua realizzazione nelle due creature semiate torcenti la forma di un ragazzino poste alla base della gigantesca donna svestita. Il

combattimento del drago e di due cani simboleggia la furia devastatrice di Carlo V contrapposta agli insuccessi delle campagne militari a cui prende parte il Duca di Bomarzo. La morte di Maerbale è effigiata nella lotta tra due titani identici, mentre l'ambivalente Giano, costituito dall'inscindibilità di un volto maschile ed uno femminile, indica l'emblema dell'Eros, sovente presentatosi in maniera bifacciale nell'esperienza del Duca di Bomarzo.

L'elencazione dei manufatti da parte di Vicino-narratore non è completa poiché, nel corso degli anni, vengono apportate diverse modifiche all'impianto architettonico del "Sacro Bosco" da renderlo indubbiamente differente rispetto all'incipiente concezione. Frattanto non accadono avvenimenti degni di menzione, se non la fuga di due collaboratori di Jacopo de Duca verso la nativa Sicilia ed il prophanare mistiche apparizioni da parte degli abitanti del luogo. Dopo gran parte della propria esistenza trascorsa ad errare dentro e fuori i patrii confini, finalmente Vicino raggiunge la tanto agognata tranquillità d'animo che solo il *locus amoenus* di Bomarzo gli può garantire, e non è un caso che anche la narrazione subisca una parziale stasi nell'atto di seguire la progressiva obsolescenza del protagonista.

Tornato a Bomarzo uno dei due fuggiaschi, di nome Zanobi Sartorio, la cui personalità esercita fin da subito un fascino maliardo in Vicino, quest'ultimo decide di affrescare la sala del castello con una Gigantomachia espetorrante rabbia affidata allo stesso Zanobi. La solitudine attanaglia di giorno in giorno il Duca in quanto, oltre alla lontananza dei figli per motivi bellici o coniugali, cominciano a spirare i suoi più stretti collaboratori ed amici, su tutti Messer Pandofò e l'astrologo Silvio de Narni, trovato con la testa fracassata ed i manoscritti di Dastyn ancora in mano in prossimità dei luoghi dov'era solito celebrare i suoi rituali esoterici. Ma è ancora la morte a rendere protagonista l'ormai attempato Vicino di un triviale gesto eseguito nei confronti di Zanobi dopo un acceso alterco verbale tra i due in cui l'artista siciliano turpiloquia il Signore di Bomarzo, reo di averlo interrotto in un momento d'intimità con una non ben identificata concubina. La reazione di Vicino è veemente e, sguainato il pugnale, conduce Zanobi, sotto la minaccia della lama affilata, fino alla stanza dello scheletro, rinchiudendolo lì dentro per sempre. Un'altra vittima si aggiunge alla sequela di omicidi commessi dal Duca durante l'arco della sua vita, la maggior parte delle volte mosso dall'invidia mista a desiderio di emulazione del malcapitato che denota ancor di più la complessità di un personaggio ca-

pace di incontrollabili slanci emotivi sia in positivo che in negativo.

Perseguitato dai fantasmi dei caduti per sua sponda, Vicino riceve notizia dell'imminente matrimonio fra Sigismondo e Pantasilea celebratosi in quel di Bomarzo, rivelatosi effimera distrazione dal tormento procurato dai demoni dei defunti che addirittura procurano allucinazioni e deliri ad Duca di Bomarzo, caduto nel frattempo in disgrazia economica per aver depauperato il patrimonio familiare in leziosità e capricci. La salvezza, e nuova Duchessa, di Bomarzo e del suo Signore risponde all'identità di Cleria Clementini, discendente di un'agiata famiglia commerciante riminese che con Vicino non ha nulla a che spartire (se non l'opulenta dote economica che mette al riparo Bomarzo da eventuali sventure finanziarie), tanto da venir presto aborrita dal marito (lo sposalizio viene celebrato dal Cardinal Madruzzo), spingendolo alla veneranda età di settant'anni ad arruolarsi per un'altra campagna militare.

La suddetta vicenda mette in mostra la componente opportunistica del protagonista, intento a cercare una copertura economica in seguito alla dilapidazione del patrimonio di famiglia. Tuttavia, anche la nuova coniuge approfitta del lignaggio orsiniano per potersi introdurre nella cerchia nobiliare da sempre anelata e così i novelli sposi danno prova di una discutibile deontologia che indubbiamente degrada quel sentimento amoroso che, soprattutto nel microcosmo viciniano, sembrava redimere le deprecabili azioni di un personaggio ripiombato invece precipitosamente nella sua antinomia esistenziale.

3.11 La mia Lepanto

Diretosi verso Civitavecchia, Vicino è accompagnato nella missione contro i turchi dal figlio Orazio e dal nipote Niccolò, in una solidale rimpatriata tra consanguinei. I tre successivamente muovono in quel di Messina, dove nella fase antecedente al conflitto si imbattono nella conoscenza di alcuni alleati spagnoli sopraggiunti per garantire la loro alleanza. Tra costoro, si segnala un paggio di un cardinale occorso in aiuto di Vicino dopo una colluttazione causata da dei genovesi ubriachi, e che molti anni dopo scoprirà corrispondere all'identità di Miguel de Cervantes Saavedra, autore del celeberrimo *Don Chisciotte*, scatenando uno dei tanti rimpianti che il Duca di Bomarzo si trascinerà lungo l'infinito trascorrere dei suoi giorni.

Ricusati gli inviti di amici e personalità influenti a rimanere a Messina senza imbar-

carsi assieme ai guerriglieri, Vicino mantiene fede al patto stretto con sé stesso e decide di partecipare attivamente alla fase cruciale del conflitto, seguendo in tal modo le gesta di Orazio e Niccolò, amici inseparabili dalla nascita che purtroppo di lì a breve la crudeltà delle contingenze guerresche avrà l'onere di dividere per sempre. Giunti a Lepanto, la domenica del 7 ottobre 1571 va in scena lo scontro decisivo tra la flotta cristiana e quella turca, anche se, prima di impugnare le armi, il Duca di Bomarzo trova il tempo di riconoscere, in un'atmosfera tanto caotica quanto fervidamente mistica, Ignacio di Zuniga, uno dei due paggi accompagnatori (l'altro era Beppo) di Vicino nel suo soggiorno fiorentino, senza però riuscire ad interloquire col medesimo.

Si arriva così alla descrizione della battaglia, dalle proporzioni spaventevoli visto lo spiegamento di forze dell'una e dell'altra compagine, indirizzatasi fin da subito favorevolmente alle milizie cristiane, tra le cui fila si distingue per ardore e caparbia Orazio, ignaro della trucida fine che lo attende di lì a poco. Un gigantesco giannizzero gli infierisce infatti il colpo mortale lasciando cadere la propria scimitarra sul suo casco, provocandogli in tal modo l'immediato decesso. La reazione di Vicino alla scomparsa del primogenito presenta più di una similitudine con quella avvenuta in concomitanza con la dipartita di Giulia Farnese, come se il Duca di Bomarzo si sentisse defraudato di una parte essenziale della sua interiorità. Uno dopo l'altro se ne vanno tutti i personaggi che hanno circondato l'esistenza del protagonista del romanzo, lasciando, nel caso di Orazio, un vuoto incolmabile che nessun proposito di riscatto morale da parte del Duca ha il potere di alleviare. L'unico motivo di distrazione dalla crisi mistica che pervade l'animo di Vicino è rappresentato dall'esegesi che l'ebreo Salomone Luna, conosciuto durante la spedizione di Lepanto, compie nella decrittazione delle epistole di Dastyn, riuscendo a pervenire alla soluzione dell'immortalità tramite l'ottenimento di una non esplicitata posizione magica.

Tuttavia, l'aspirazione principale del Duca è quella di redimersi dalle nefandezze commesse nel corso degli anni e così, complice un incendio divampato a Bomarzo, decide di lasciare nelle mani del figlio Marzio il castello ed il "Sacro Bosco" e di farsi confessare da un frate francescano nel tempietto dedicato a Giulia Farnese, intraprendendo di fatto un percorso esistenziale ascetico ed anacoretico. A conclusione del romanzo fa la sua comparsa la figura del bambino pastore suonatore di arpa che, al contrario, all'interno dell'opera viene collocato nell'*incipit* mentre canta una straziante melodia che evoca su-

bitaneamente a Vicino la giovinezza perduta. L'epilogo del romanzo è affidato ad una scena che racchiude l'enigmaticità del suo protagonista, morto, per tragica ironia, a causa dell'avvelenamento di quella che doveva essere la pozione necessaria a garantirgli la vita eterna. La vera immortalità viene conferita al personaggio del Duca di Bomarzo dall'intervento conclusivo, in prima persona, di Lainez, che sancisce la veridicità dell'oroscopo di Sandro Benedetto attribuendo al ricordo l'unica facoltà umana in grado di procrastinare in eterno la vita che non esiste più.

Nemmeno nell'atto di chiusura della narrazione il protagonista riesce ad elidere la pervicace aurea anfibologica congenita nella sua condizione di uomo rinascimentale ormai promiscua, e per certi versi antesignana, all'iperbolica veste del periodo barocco.

Parte III

Analisi di partitura e libretto dell'opera *Bomarzo*

4. Bomarzo si fa opera: il sinallagma creativo tra Alberto Ginastera e Manuel Mujica Lainez

Alle soglie del 1962, il romanzo di Manuel Mujica Lainez riscuote numerosi consensi di pubblico e critica, divenendo ben presto uno dei *best seller* nel suo genere. Nel medesimo periodo, il connazionale e compositore Alberto Ginastera si avvia a misurare il proprio indiscusso magistero compositivo intraprendendo un trittico operistico di incommensurabile valore (*Don Rodrigo-1964, Bomarzo-1967, Beatrix Cenci-1971*) che lo assurge ad una delle personalità musicali novecentesche maggiormente eclettiche e politrope.

La produzione di Ginastera è infatti incentrata, fin dai primi anni di attività, alla convergenza di diversi stili e forme accomunati dal ricorso a materiali folklorici e popolari derivanti dalla natia terra. Il suddetto si cimenta infatti sia con generi drammatico-operistici (oltre al summenzionato trittico, va annoverato il balletto *Panambi*, scritto tra il 1934 ed il 1937), orchestrali (*Concierto argentino no.1* del 1936), corali (*5 canciones populares argentinas*, 1943), cameristici e solistici (*Sonata op.* per chitarra, 1976), trasmutando progressivamente un linguaggio destinato ad arricchirsi tramite il ricorso alle tecniche compositive maggiormente innovative provenienti dallo scenario musicale eu-rocolto.

Lungi dal proporre una disamina evenemenziale sulle opere composte da Alberto Ginastera, sembra tuttavia opportuno e doveroso, prima di addentrarci nell'analisi di partitura e libretto di *Bomarzo*, affrontare la questione dei variegati stili compositivi adottati dal Maestro argentino durante il corso della sua lunga e fruttuosa carriera, al fine di possedere una cognizione esaustiva dei mezzi stilistici impiegati dallo stesso Ginastera nella stesura dei propri lavori.

4.1 Periodizzazione dell'*opus* ginasteriano

La periodizzazione dell'*opus* ginasteriano con la quale sogliono confrontarsi studiosi e ricercatori, afferisce ad un'intervista⁵⁴ rilasciata dal medesimo Maestro argentino alla

⁵⁴ P. Suarez-Urtubey, *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones culturales Argentinas, 1967.

fine degli anni '60, ove vengono distinti tre precisi momenti caratterizzati dalla specificità del materiale sonoro utilizzato. Una prima fase, ribattezzata “Nazionalismo oggettivo” comprende gli anni che vanno dal 1934 al 1947, contraddistinti dal massiccio impiego di elementi popolari e folklorici argentini interpolati in un contesto musicale colto dalle perspicue reminiscenze bartokiane⁵⁵, stravinskijane⁵⁶ e berghiane⁵⁷; una seconda fase interstiziale, denominata “Nazionalismo soggettivo”, circoscrive il decennio 1947-1957, dominato dalla preponderante complessità che assume il linguaggio ginasteriano in seguito al soggiorno statunitense del Maestro; la terza e ultima fase, definita Neo-Espressionismo, va dal 1958 al 1983 e protrae il processo di consolidamento di un linguaggio sempre più astruso e di ardua decifrazione, in cui vengono commistionati materiali surrealistici, dodecafonici e avanguardistici. “(He) combined magic surrealism with dodecaphony and avant-garde procedures”⁵⁸.

55 Ginastera descrive nei suoi scritti le influenze esercitategli da Igor Stravinskij: “Since it is easier to speak of one's own experiences than of other people's, I may say that when I first heard *The Rite [of Spring]* I was only 14 years old. The work had for 16 years been a subject of controversy and violent polemics, but was then, in 1930, recognized as an established masterpiece. Nevertheless, to my youthful and inexperienced ears *The Rite* on that occasion sounded incomprehensible and even cacophonous. But it made me think. Although I did not accept it straight away, as I might have done if at that time my only gods had not been Debussy and Ravel, yet I did not reject it altogether. I did not imagine at the time that this would be one of the works which would influence me most in later years. Four years later I wrote my first orchestral piece, the ballet *Panambi*, and with all the ingenuousness and innocence of youth I employed in it the same percussive effects, the same changing rhythms, using an immense orchestra with the percussion occupying pride of place—in other words the same ingredients as Stravinsky had made use of for the first time in that musical prodigy known as *The Rite of Spring*. On comparing notes with my Latin American colleagues I discovered that I was not the only one to succumb to the marvelous spell of the Stravinskian magic”.

Roger Smalley, Alexander Goehr, Gordon Crosse, John Tavener, Alberto Ginastera, *Personal Viewpoints: Notes by Five Composers*, in «Tempo», New Series, n. 81, Stravinsky's 85th Birthday (summer, 1967), p. 28.

56 Ginastera disserta sulle suggestioni pianistiche offertegli da Bela Bartok: “When I composed my *Argentine Dances* for piano in 1937 Bartók's influence was present. My '*folklore imaginaire*' begins there, with its polytonal harmonizations, its strong, marked rhythms --the Bartókian 'feverish excitement'-- all within a total pianism where the spirit of a national music is recreated. Later on, when I was able to analyze Bartók's work, I found in it the answer to another concern I had felt since my youth: the problem of form and style. Bartók always finds the musical structure which originates and develops from the basis of the work itself. Like Beethoven, he does not start from concepts alien to the nature of music: for him, the 'genetic elements' are already present in the spirit of the basic essentials which give rise to the work of pure creation”.

Andrzej Panufnik, Alberto Ginastera, Iannis Xenakis, *Homage to Béla Bartók*, in «Tempo», New Series, n. 136 (Mar., 1981), p. 4.

57 Malena Kuss congettura dei parallelismi tra la musica seriale di Alban Berg e l'approccio con il serialismo sperimentato da Alberto Ginastera, *Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's "Don Rodrigo,"* in «Latin American Music Review», Vol. 1, No. 2 (Autumn-Winter, 1980), pp. 176-195, and M. Tabor, *Alberto Ginastera's Late Instrumental Style*, in D. Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, New York, Taylor & Francis, 2010, pp. 1-31.

58 L. Tan, *An Interview with Alberto Ginastera*, in «America Music Teacher», xxxiii/3 (1984): p. 7; cit. in D. Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, p.40.

Le problematiche sollevate da tale suddivisione, formulata da Ginastera nel bel mezzo della sua carriera, concernono particolarmente all'ultimo dei tre periodi ipotizzati, di incongrua durata rispetto ai due precedenti, tanto che alcuni studiosi hanno proposto l'ideazione di un quarto e conclusivo periodo, dal 1976 al 1983, scegliendo la nomenclatura "Final Synthesis" per tipizzare un linguaggio giunto oramai ad incorporare elementi e tecniche post-seriali a partire dalla composizione di *Puneña No. 2*, anche se il ricorso alla componente folklorica e all'eredità indigena della terra natia non vengono ostracizzati dal Maestro, in quanto si assiste piuttosto ad una modifica dei tratti idiomatici predominanti nella sintassi ginasteriana in una sorta di ascesi spirituale, come asserisce lo stesso Ginastera: "This influence in my music I feel as not folkloric, but...as a kind of metaphysical inspiration"⁵⁹.

Appare quindi di ardua attuazione una classificazione uniforme ed unitaria dell'*opus* ginasteriano che non risenta di plurime esegesi da parte degli studiosi preposti all'approfondimento di tale tematica - oltre a coloro che si dibattono sul numero di periodi, c'è chi, come David Edward Wallace⁶⁰, scompone la produzione ginasteriana in quattro categorie inerenti le diverse tecniche produttive: "Early works" (1934-40), "Consolidation and expansion" (1941-46), "Old and new techniques" (1947-54), "Recent Tendencies" (1958-83) - ed è pertanto preferibile attenersi alle parole pronunciate da Ginastera in prima persona al fine di designare un percorso evolutivo degno di ogni compositore di rilevanza storica.

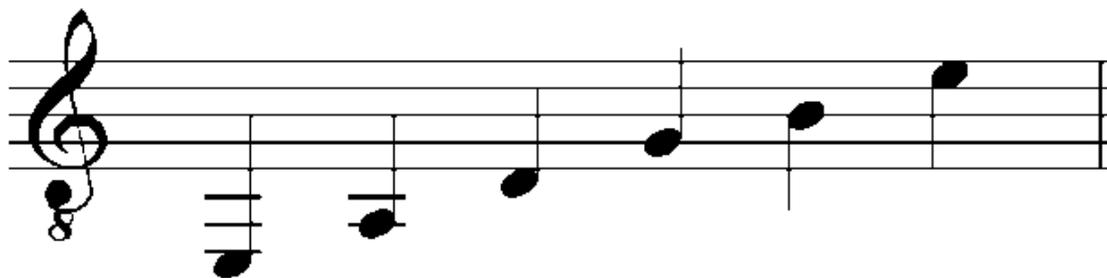
4.2 La sovrapposizione delle corde della chitarra come mezzo compositivo

Se un elemento di raccordo dev'essere individuato lungo l'arco dell'ampia carriera del Maestro argentino, questo può essere fatto risalire, in numerosi componimenti, all'utilizzo dell'accordo ottenuto mediante la sovrapposizione della sonorità delle sei corde a vuoto della chitarra, riprodotte qui di seguito:

⁵⁹ Tan, *An interview with Alberto Ginastera*, p.7.

⁶⁰ David Edward Wallace, *Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition*, (Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1964).

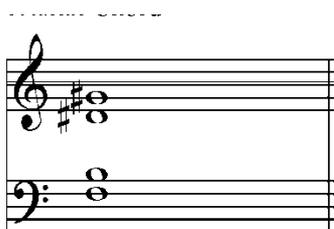
Fig. 1, La disposizione delle sei corde a vuoto della chitarra:



Nella storiografia musicale, l'impiego di un particolare accordo ha infatti connotato alcune tra le più insigni personalità del panorama musicale mondiale (Bartok, Wagner, Stravinskij, Strauss) in un'immediata associazione iconico-eufonico-semanticamente riconoscibile a distanza di lustri e decenni. La letteratura odierna, alla ricerca del punto di contatto tra le molteplici scelte stilistiche adoperate da Ginastera, pone l'accordo ginasteriano alla stregua di quelli contenuti in tre capisaldi della musica eurocolta, ovvero l'accordo del *Tristano* di Wagner, l'accordo del *Petrushka* di Stravinskij e l'accordo dell'*Elektra* di Strauss:

Fig. 2, Esempi di illustri sonorità accordali:

Accordo del *Tristano*



Accordo del *Petrushka*



Accordo dell'*Elektra*



Lungi dal prendere posizione circa i dibattimenti che hanno attanagliato compositori e musicologi sulla definizione formale e semantica dei suddetti accordi, va notato che, a differenza di Wagner, Stravinskij e Strauss che si avvalgono dell'accordo per la singola composizione, Alberto Ginastera non ricorre sporadicamente all'accordo come transeunte mezzo compositivo, ergendolo altresì ad archetipo creativo consustanziale al proprio idioma compositivo. La musicologa Malena Kuss si dimostra accesa sostenitrice dell'e-

voluzione del linguaggio ginasteriano parimenti alla metamorfosi che assume l'uso dell'accordo chitarristico da parte del Maestro nel corso degli anni:

From a variety of native idioms that Ginastera used in his nationalistic compositions (1934-1964), the melodic series of the six-string guitar tuning assumed symbolic associations through repeated use and consistent melodic transformation in thirty works written over the thirty-year period that preceded the composition of the opera [*Don Rodrigo*]. Used unadulterated in early piano works such as the *Danzas Argentinas* (1937) and *Malambo* (1940), Ginastera introduces thematic variations of this idiom in the third movement of the First Piano Sonata (1952) and in the harp accompaniment of the cello theme in the *Variaciones Concertantes*, Op. 23 for chamber orchestra.⁶¹

Da un punto di vista prettamente tecnico, Ginastera annette fin da subito, nei suoi lavori giovanili, la disposizione delle sei corde a vuoto della chitarra, nonostante la recalcitranza più volte manifestata dal Maestro nei confronti del fattore folklorico argentino, ove la chitarra si colloca come uno degli strumenti prominenti e maggiormente in auge all'interno dei generi popolari argentini. Probabilmente Ginastera aspira, più o meno inconsciamente, alla sublimazione dell'elemento folklorico pur senza ammetterlo direttamente, come peraltro sostiene il musicologo Gilbert Chase che descrive l'accordo ginasteriano come “(An) intuitive assimilation and subjective sublimation of folklore elements”⁶².

Partendo da *Malambo* e da *Danza del Viejo Boyero* (contenuta nelle *Danzas Argentinas*), passando per *El Amanecer* (contenuto nel balletto *Estancia*), la *Piano Sonata No. 1* ed il *Concerto per arpa*, giungendo sino alle *Variaciones Concertantes* ed alla *Sonata for Guitar*, la disposizione delle sei corde a vuoto della chitarra diviene mezzo compositivo imprescindibile per arricchire ed ornare la sintassi timbrica ed espressiva di strumenti notoriamente inclini a sfruttare tipologie differenti di sonorità sapientemente e scientemente rielaborate dal Maestro argentino.

Resasi necessaria, a parere dello scrivente, tale premessa sul linguaggio ginasteriano ed

61 Malena Kuss, *Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's "Don Rodrigo,"* in «Latin American Music Review», Vol. 1, No. 2 (Autumn - Winter, 1980), p. 177.

62 G. Chase, *Alberto Ginastera: Argentine Composer,* in «The Musical Quarterly», Vol. 43, No. 4 (Oct., 1957), p. 450.

i suoi stilemi, ci accingiamo ora ad analizzare partitura e libretto oggetto della qui presente disamina al fine di adempiere allo scopo prefissato nell'introduzione del nostro lavoro, non prima però di aver esaminato le motivazioni che hanno spinto Ginastera a comporre *Bomarzo*.

4.3 How and why I wrote Bomarzo

Sorta nelle intenzioni di Ginastera e Lainez come cantata (1964), è lo stesso Ginastera ad esporre il “come” ed il “perché” si sia cimentato nella stesura di *Bomarzo* attraverso le pagine del periodico di riferimento del *Central Opera Service* di New York, il *Central Opera Service Bulletin* risalente al bimestre Maggio-Giugno 1967, in un auto-confessione dal titolo quanto mai esplicitivo: *How and why I wrote Bomarzo*.

When Harold Spivacke commissioned me to write a chamber work for the Coolidge Festival in 1964, I was reading Mujica Lainez' novel "Bomarzo" which was a best seller in Buenos Aires, having won several prizes and press acclaim. The story and the personality of the Duke of Bomarzo fascinated me and I then had the idea of selecting three prose parts from this book, asking my friend Mujica Lainez to write three poems on the same subject, which would be interpolated with the prose parts. Thus was born my cantata "Bomarzo."

When I finished the score I realized that I had not finished with the Duke of Bomarzo, who continued to puzzle me. Then Hobart Spalding, President of the Opera Society, who was my friend since that happy day when he landed in Buenos Aires to attend the world premiere of "Don Rodrigo" at Teatro Colon, asked me in 1965 if I would like to compose a new opera. So we began to talk about "Bomarzo" and he offered me and Mujica Lainez a commission to secure the premiere. In this way, the dream I had been dreaming for some time came true: I could bring the mysterious personality of the Duke and the surrealistic world of Bomarzo into the lyric scene. As I had done three years ago with Alejandro Casona for "Don Rodrigo," I worked in the dramatic structure of the new libretto, considering carefully the musical demands of this work. I do not agree that it is good to use libretti, based on plays without the close collaboration of the composer. I must say that I have been very lucky to find in my life two extraordinary writers: Alejandro Casona and Manuel Mujica Lainez, both wonderful poets and so intelligent and broad-minded men who were ready to work closely with me, discussing thoroughly every scene.

So, Mujica Lainez worked on his libretto, which is, in my opinion, not only a beautiful work of art, but also one of the most interesting libretti ever written for an opera. I only hope I have caught with my music something of this wonderful story so poetically told.⁶³

La genesi di *Bomarzo* come cantata e la sua susseguente metamorfosi in opera consta quindi di un processo creativo determinato dalla perfetta sinergia tra compositore e librettista che inevitabilmente attira le attenzioni del presidente dell'Opera Society Hobert Spalding, entusiasta di annoverare tra le proprie fila la seconda grande opera prodotta da Alberto Ginastera. *Bomarzo* si rivela, per bocca del Maestro, un archetipo universale del cattivo gusto dominante all'epoca in cui è stata scritta, un'epoca onusta di violenza, sesso ed inquietudine verso il mistero della morte, elementi che erigono il protagonista della vicenda ad un'incarnazione di valori eticamente non condivisibili ed, al contempo, a rivestire i panni dell'anti-eroe che di rinascimentale conserva la sola connotazione cronologica.

La conseguenza di tale scelta rappresentativa politicamente sconveniente ricade sulla preferenza accordata ad un linguaggio musicale figlio del proprio tempo, che secondo Ginastera deve rispondere a quattro precetti fondamentali per potersi ben amalgamare con il testo del libretto:

1) The first one is the problem of drama versus music. I have been reading so much lately about the great importance of drama in modern opera and of staging new productions that one begins to wonder if things are not going too far. I had this thought when I heard people talking about Chagall's "Magic Flute" as if Mozart had never existed.

I think that new productions have to face new staging concepts which give drama the opportunity to exercise its impact. I really am very happy to see that the reign of those neurotic prima-donnas and stupid tenors begin to lose its overwhelming power.

But don't let us forget, precisely in this year which celebrates the centennial of Monteverdi, that opera is Drama per Musica, and that music must not be forgotten. If anyone would make a list of opera masterpieces from the past which continue to enchant the public, we would see that they were all written by wonderful composers who wrote everlasting music. So, the relationship between music and drama, in my opinion, must be harmoniously achieved. One must not overpower the other and both have to come

63 A. Ginastera, *How and why I wrote Bomarzo*, in «Central Opera Service Bulletin», IX/5 (1967), p. 10.

close together enriching each other with their own accomplishments⁶⁴.

Il Maestro argentino fornisce la propria opinione circa la plurisecolare controversia che investe la compenetrazione di musica e parola nella creazione operistica, auspicando la mancata prevaricazione dell'una componente sull'altra a fine di garantire la definitiva archiviazione di una dicotomia quanto mai inopportuna per una brillante resa effettiva dell'invenzione musicale associata a quella prosastica.

Il secondo punto della dissertazione ginasteriana converge sull'importanza assegnata alla melodia al fine di rendere quanto mai fedele alla realtà l'espressione drammatica:

2) And here we come to the second point: the problem of the dramatic expression by means of singing. People in an opera have to be musically characterized according to their psychology. This is one of the most difficult problems a composer has to face. Many have achieved this beautifully and with striking results. Others prefer their characters involved with facts rather than with psychological reactions, but almost all represent their creatures faithfully through distinctive melodies. And now we come to that terrific word: MELODY!

Everybody agrees that opera singing has to have melodic lines, even nowadays. But what means a melodic line? Everyone has his own interpretation of it. For some people it is only the melody which can be remembered and whistled. For me a melodic line may be produced even with atonality, or serial music, providing that the line is not broken. A composer may use the most advanced language and still produce music fitted for singers. If we compare, for example, the melodic line of "Don Giovanni" and of "Tristan," you will see the difference between them, because both works belong to different periods, but have nevertheless beautiful singing, melodic lines. The same may happen with a modern composer.

I have worked a lot on this problem when I wrote "Bomarzo", since I tried to write for the voice and not against it. I think that although "Bomarzo" is probably more far-out in its musical language than "Don Rodrigo," I have achieved greater and more substantial results for the voice⁶⁵.

L'importanza della linea melodica viene quindi sancita dalla componente di continuità insita al suo interno e dall'inscindibilità che stabilisce con l'espressione drammatica, a prescindere dal tipo di linguaggio musicale adottato. La terza questione afferisce invece

64 Ivi, p.11.

65 Ivi, pp. 11-12.

alla confluenza di forma musicale e forma testuale:

3) The third problem has to deal with form. The structure in opera, as in other musical forms, must be very tight. The composer has to watch and adapt carefully the form of drama to the musical form. The reading of a monologue may take one minute, but if you put it to music it will last four minutes. So the proportion is one to four. That means that the tempo in drama and the tempo in music is different and it must be adjusted very carefully.

"Bomarzo," as all my other works, has been built into a very strict and severe structure. It is divided into fifteen scenes and each one is divided in itself into three micro-structures, each one reproducing the Greek form of exposition, crisis and conclusion. So the form which governs the whole opera is reproduced in tiny cells in each scene. The main point or crisis in the opera is the Erotic Ballet, in which the Duke of Bomarzo dreams and in this nightmare he foresees his Sacro Bosco, his Garden of Monsters, which he creates at the end of his life.

One of the novelties which "Bomarzo" offers in its structure, is the "racconto" or flashback, which has been used many times in the movies or in novels, but never, as far as I know, in opera. "Bomarzo" begins when the Duke is dying and the opera tells the main events of his life as he recalls one after another. At the end we find again the first scene and the Duke dies. It is as if the whole opera had only taken fifteen seconds⁶⁶.

In questo caso Ginastera si addentra in una tematica compositiva maggiormente tecnica, enucleando come il tempo musicale ed il tempo drammatico debbano conformarsi, nel caso di *Bomarzo*, all'interno di una macro-struttura che prevede quindici scene suddivise al loro interno in tre micro-strutture riproducenti la suddivisione della tragedia greca in esposizione, crisi e conclusione. Viene inoltre enfatizzato l'impiego della tecnica del *flash-back* come elemento di rottura rispetto all'antecedente tradizione operistica. La quarta ed ultima tematica concerne il linguaggio musicale adoperato dall'autore:

4) The fourth and last problem deals with the musical language. A composer has to write music of his own time. I do not believe in the greatness of contemporary composers who write in the style of nineteenth-century composers.

I have written only two operas but I have great experience with this form. I was very lucky to be born in Buenos Aires, where the Teatro Colon has a long and great operatic

66 Ivi, p. 12

tradition, presenting not only the great operas of the classic repertoire but also almost all modern operas. Since the age of fourteen I had the chance of seeing and listening to the works of Monteverdi, Gluck, Mozart, Rossini, Verdi, Puccini, Massenet, Strauss, Wagner, Mascagni, Debussy, Rabaud, Britten, and Menotti. I could also enjoy the acquaintance of more unfrequently played composers as: Rimsky-Korsakoff, Busoni, Pizzetti, Respighi, Malipiero, Berg, Stravinsky, Dallapiccola, Schoenberg. But I have not only seen these operas, I have studied many of them through their scores. And one thing I have learned is that the operatic composer must establish his relationship with the public through a dramatic action using the language of his own time. It is not necessary to use a story of our day to write a modern opera. Sometimes it happens to be the contrary. What makes a contemporary opera is its musical language. When Berg uses for his "Wozzeck" a story written a hundred years ago or Dallapiccola in his "Prigioniero" tells the story of a man during the Inquisition, they are producing contemporary works of art because the language they use is contemporary.

In "Bomarzo" I have tried to write a more advanced work than in "Don Rodrigo" or any of my latest compositions. I use series and also other devices as microtonalism, chromatic whole, aleatory forms. I have also employed three kinds of different techniques in the texture: clusters, which are massive sounds of chords like big sonorous columns, clouds and constellations. Clouds are sounds which are produced in an aleatory form and which stay suspended in the air but change slowly in color and form, as clouds do. Constellations are bright flashes of sounds which suddenly appear and which disappear the same way.

I have used two rhythmic patterns: the metrical rhythm and the aleatory rhythm. Both are notated in the score in two different ways as a symbolic notation and as a proportional notation.

Besides singing I have employed for the voice the dramatic speech, with poetic rhythm in the two soliloquies. In these the orchestra plays with aleatory forms. For the main character I have chosen the voice of a lyric tenor since Pier Francesco Orsini, Duke of Bomarzo, is not a powerful man of action and I needed to create a doubtful and uncertain personality. Julia Farnese, his wife, is a soprano. She is a sweet character with some mystery in her. We never learn whether she has been unfaithful to her husband, same as with Melisande. Pantasilea, the beautiful temptress, is a mezzo because her voice has to be warm and sensual, expressing lust, passion and also some contempt for the Duke. Maerbale, Bomarzo's brother, is a romantic and also secretive character, while the other brother, Girolamo, is violent. Both are baritones and in each one I have stressed the accents needed to mark their personalities. The father, that old and cruel Condottiero, is a bass and the grandmother, Diani Orsini, who adores Pier Francesco is

a contralto. She is the great lady of the family, the column holding up the pride and nobility of the whole family. The Magician Silvio de Narni, that enigmatic man who exerts great influence on the weak Duke, is a baritone. And finally, if you see the opera after hearing so much about it, you will find in the cast a very strange character: the slave Abul. He is represented by a mime, because he never speaks or sings, although he is the constant companion of Bomarzo and has enormous influence upon him.

Regarding the orchestra, I have used a normal one with an important percussion section. Harpsichord, mandolin and viola d'amore provide in certain moments strange and different orchestral colors. The chorus is placed in the pit and sings as if it were another section of the orchestra. Sometimes the chorus is singing, as in traditional opera, only commenting on the action, in other parts I have used it to create a surrealistic atmosphere. For example, at the beginning in the Prelude I have tried to depict musically Bomarzo's garden with its strange monsters. The chorus sings making sounds of consonants without vowels, such as: L, J, G, K, P, M; it is as if the monsters wished to speak but were unable to do so because they are not alive; they are stone monsters. Later in the Erotic Ballet, the voices of the chorus, besides sighing, murmuring, lamenting, pronounce the word "love" in almost all the languages of the world. For this part I had several friends helping me, and we found quite a long list of words, some of them very phonetic. The chorus serves also to develop a Choral Interlude, which I wrote in the form of a Villanella⁶⁷.

Ginastera perviene quindi ad una sintassi compositiva figlia della sua epoca per descrivere sonoramente una vicenda drammatica risalente a parecchi anni di distanza, ricorrendo ad una commistione di tecniche inglobanti al loro interno elementi seriali, microtonali ed aleatori, magistralmente mescolati tra loro mediante l'utilizzo di *clusters*, *clouds* e *constellations*. La componente ritmica risulta divisa nell'usuale ritmo metrico e in quello aleatorio, mentre l'orchestra, in formazione pressochè ordinaria, viene notevolmente potenziata nella sezione delle percussioni con il coro a fungere da sezione aggiuntiva dell'orchestra. Tralasciando momentaneamente i ruoli canori interpretati dai personaggi, di cui tratteremo in seguito, disponiamo ora dei mezzi basilari per poter espletare l'analisi di partitura e libretto di *Bomarzo*.

67 Ivi, p. 12-13.

5. Analisi di partitura e libretto di *Bomarzo*

Rappresentata in prima assoluta il 19 maggio 1967 presso il “Lisner Auditorium” di Washington, l'opera include i personaggi principali desunti dal romanzo del librettista Manuel Mujica Lainez (anche se vengono espunti Orazio Orsini, nel romanzo figlio “presunto” di Pier Francesco Orsini, ed il nonno Franciotto), e precisamente:

Pier Francesco Orsini, Duca di Bomarzo, soprannominato Vicino	Tenore
Silvio de Narni, Astrologo	Baritono
Gian Corrado Orsini, Padre di Pier Francesco	Basso
Girolamo e Maerbale, Fratelli di Pier Francesco	Baritoni
Nicolò Orsini, Nipote di Pier Francesco	Contralto o Tenore
Giulia Farnese, Sposa di Pier Francesco	Soprano
Pantasilea, Meretrice di Firenze	Mezzo-soprano
Diana Orsini, Nonna di Pier Francesco	Contralto
Messaggero	Baritono
Bambino pastore	Voce di bambino cantore
Pier Francesco, Girolamo e Maerbale bambini	Voci di bambini recitanti
Abul, Schiavo di Pier Francesco	Mimo
Esqueleto, Alter ego di Pier Francesco	Ballerino

L'orchestra, in formazione tradizionale eccetto la maggiorazione della sezione delle percussioni, viene così ripartita:

- 2 Flauti (2 anche Flauto piccolo)
- 2 Oboi (2 anche Corno inglese)
- 2 Clarinetti in Sib (2 anche Clarinetti piccolo in Mib e Clarinetto basso in Sib)
- 2 Fagotti (2 anche Controfagotti)
- 3 Corni in Fa
- 3 Trombe in Do
- 3 Tromboni (Tenore-Basso)
- 4 Timpani

Batteria (3 esecutori)
Mandolino
Arpa
Clavicembalo
Piano (anche Celesta)
Violini I
Violini II
Viola (Viola I anche Viola d'amore)
Violoncelli
Contrabbassi (5 corde)

Batteria I: Xilofono, Campane, 3 Crotali, 3 Piatti sospesi, 5 Bongos, 5 Cow bells, Tamburino, 2 Thin metal sheets, Wind wood chimes (piccolo);

Batteria II: Glockenspiel, 3 Triangoli, 3 Tam-tam, 5 tom-toms, 5 Temple-blocks, Tamburino, Sonagli, Frusta, Wind wood chimes (mediano);

Batteria III: Campane, 3 Piccoli piatti sospesi, 3 Chinese gongs, Tamburo militare con timbro, Tamburo militare senza timbro, Tamburo rullante, Gran cassa, 5 Wood blocks, Hyoshigi, Tamburino, Raganella, Wind wood chimes (grande);

L'opera viene suddivisa in due atti costituiti da quindici scene (o quadri), inframezzate ciascuna da un interludio orchestrale, ricalcanti gli argomenti precipui trattati all'interno del romanzo di Lainez, con la differenza sostanziale che l'incipit del libretto comincia dall'ultima scena del romanzo, vedendo apportata in tal modo la tecnica narrativa del *flash-back* anche nella struttura operistica.

ATTO I

5.1 Preludio

Dopo l'intestazione dedicatoria al presidente dell'*Opera Society* Hobart Spalding, ha inizio il Preludio strumentale. L'indicazione agogica recita *Tempo aleatorio*, associando alla semiminima il valore di 60 metronomico, a sua volta corrispondente al secondo. Il primo strumento ad entrare è la grancassa, che prolunga il suono fluttuando per cinque battute, seguita da contrabbasso (con sordina) che esegue un Fa#2 a sua volta per cinque battute concludendo con un glissato sulle note Fa#2 - Mi2. Alla terza misura entrano i tre tromboni, anch'essi con sordina, alternando i primi in glissato Fa#1 - Sol1, i secondi Fa#1 - Mi#1 ed i terzi rimarcando Fa#1. L'ultima entrata, misura 6, è riservata al controfagotto con Fa#2. Si può subitaneamente intuire come l'apertura sia costituita dal cromatismo Mi# Fa# Sol, latore di tensione, in un'atmosfera criptica in cui si passa dal *pppp* al *pp*. Riprende a misura 7 il fluttuare della grancassa, seguita a battuta 8, in questo caso, dai tromboni che ripercorrono la tessitura precedente, procrastinandola fino a misura 15. A battuta 9 entrano simultaneamente contrabbassi, pianoforte e tam-tams, eseguendo rispettivamente i primi Do2 - Si2 ed il secondo (con pedale) Sol1 - Si1, mentre i tam-tams si alternano, fino a battuta 14, con piatti, crotali e trg nella sequenza Mi4 Si4 Fa5. Da battuta 10 fino a 15, il pianoforte procede ad intervalli sempre più ridotti (sesta maggiore Re2 - Sib2, quinta giusta Re3 - La3, quarta giusta Mib4 - Lab4, terza maggiore Mi5 - Sol5, seconda minore Fa6 - Solb6) ed in maniera omoritmica rispettivamente a contrabbassi (Re3 - Sib3), violoncelli (Re3 - La3, Fab5 - Sib5) e viole (Mi5 - Sol5, Fa6 - Solb6), i quali mantengono la medesima distanza intervallare del pianoforte.

A battuta 15 entrano i violini I e II, incaricati di produrre il suono più alto nelle loro possibilità. Alla misura 17 si assiste al silenzio degli strumenti, dopo che vengono esplicitati i dodici suoni costituenti la serie. Si riprende a battuta 18 col fluttuare della grancassa, seguita dal Fa#2 dei timpani, anche in questo caso posta come prima nota della serie, mentre guiro e wood wind chimes eseguono in alternanza Mi4 - Fa5. A battuta 19 fanno il loro ingresso clarinetti I, clarinetti II e fagotti I che ripropongono i suoni iniziali enunciati da contrabbassi e tromboni. A misura 20 è il turno di violoncelli e contrabbassi pro-

durre una triade cromatica mediante l'esecuzione di Do₂ (violoncelli) e Si₂ – Do₃ (contrabbassi). La medesima idea viene riproposta nelle quattro battute successive, con l'aggiunta a misura 23 di glockenspiel e celesta che eseguono rispettivamente Sib₅ – La₄ – Sol₆ e Mi – Re#- Re, andando a completare le dodici note della serie. Le battute 25-26 costituiscono una sorta di ripresa delle prime quattro misure mentre dalla battuta 27 fanno il loro ingresso i flauti I e II che eseguono il Fa₄ sostenuto dalla triade cromatica Si₂ – Do₂ – Do₃ di contrabbassi (Si₂ – Do₃) e violoncelli (Do₂).

Da b.29 entrano i clarinetti I (Fa₄) che nella m. successiva, eseguendo Fa₄ – Sol₄, convergono con il Fa₄ – Sol₄ dei flauti I e con il Fa₄ – Mi₄ dei flauti II, mentre da b.30 è il turno di clarinetti II (Mi₄ – Sol₄), arpa (Lab₄ – Sol₄ e Mi₄ – Fa₄ che si incrociano in un cromatismo ascendente e discendente) e clavicembalo (medesimo procedimento dell'arpa con le note Sib₄ – La e Re₄ – Mib₄). Mentre i suddetti strumenti prolungano i suoni sino a b.39, a m.32 i tromboni cambiano triade cromatica passando a Si₁ – Do₂ – Reb₂, mentre a b.34 viene riproposta la sequenza intervallare di bb. 9-15, con la sola variante ritmica del raggruppamento in terzine degli stessi suoni.

A b.39 comincia ad intravedersi la tipica componente aleatoria ginasteriana, con percussioni, ottoni, fiati e corde liberi di improvvisare fino a m.55. Gli unici strumenti deputati a produrre sonorità precise sono il coro (ritenuto da Ginastera una sezione orchestrale aggiuntiva), col doppio cromatismo Do₄ – Do₄ (soprano-tenore) e Sol₃ – Sol₂ (contralto-basso) fino a b.45 mentre da b. 46 le quattro voci corali procedono fra loro a distanza intervallare di seconda e terza producendo i cromatismi Sol₃ – Sol₃ – La₃ (basso), La₄ – Si₄ – Do₄ (tenore), Do₄ – Re₄ – Mib₄ (contralto), Mi₄ – Fa₄ – Sol be-molle₄ (soprano). Celesta, clavicembalo ed arpa completano la serie attraverso figure di tre note (celesta), quattro note (arpa) e cinque note (clavicembalo), nel clima rarefatto del *pp* che gradualmente si dissolve fino al *morendo* di b.55.

Da m.56 a 60 si assiste alla sovrapposizione di veri e propri accordi politonali dato il procedimento omoritmico di clarinetto basso, fagotti e corni da una parte, e quello di trombe e tromboni dall'altra. Il tutto viene sostenuto dalla ripetizione della triade cromatica di b.27 Si₂ – Do₂ – Do₃, frammentata tra contrabbassi e violoncelli, e dai suoni Fa₂ Re₂ dei timpani. Messi in ordine, Do₂ Re₂ Fa₂ Fa₂ (uguale al Sol_{b2} dei fagotti per enarmonia) Sol₂ Sol₂ Si₂ Do₂ Re₃ La₃ La₃ Mi₄ possono dar vita ad un numero imprecisato di combinazioni, ma l'ipotesi più attendibile attiene ancora una vol-

ta alla scomposizione della serie, dato che nella b. successiva tromboni e trombe aggiungono i suoni mancanti Reb4 (trombe) e Lab1 – Sol2 – Do3 (tromboni), mentre a m.58 lo xilofono completa la serie eseguendo Si3 e Re4. Da b.62 rientrano violini I, violini II e viole per ottenere l'effetto glaciale dei suoni sovracuti assieme a flauti e clarinetti, che ritornano ad eseguire il cromatismo Mib5 – Mi5 – Fa5 – Fa#5 – Sol5.

A m.64 è la volta del coro, ridotto a soprani e contralti, pronunciare l'esclamazione *Ah!* oscillando all'unisono il Fa#5 fino alle due battute successive, quando i contralti procedono con il tritono Do5 – Fa#5 ed i soprani con il cromatismo Mi#5 – Fa#5 – Sol5 (Mi#5 e Sol5 sono all'unisono), mantenendo immutato tale scenario intervallare sino a b.71. I contrabbassi sostengono le voci corali per le m.65-66 giustapponendo la quarta giusta Do2 – Fa2 con la quarta aumentata Sol2 – Do#3 mentre flauti, clarinetti e tromboni reiterano per le due suddette misure tre suoni cromatici ciascuno, ad eccezione di flauto II e clarinetto II che eseguono due suoni. Da m.68 tenore e basso sussurrano *Bommarzo* fino a b.71 accompagnati dal cromatismo Si – Do – Do# dei tromboni, mentre violini I, violini II e viole eseguono un *cluster* con unisoni a distanza di seconda maggiore, procedendo per salti di settima sino ai sopra acuti che coinvolgono tutti gli archi per le cinque misure seguenti. A b.71 i corni producono l'ennesima triade cromatica (Sol# - La – Sib) che anticipa il cromatismo discendente Si4 – La#4 di b.72 da parte del contralto, dopo il quale ha avvio la parte aleatoria che coinvolge quasi l'intero organico orchestrale prima del monumentale *cluster* di p.12. Va notato che da b.73 a b.77, il coro appare diviso in due tronconi, con basso, tenore e contralto ad eseguire la triade cromatica Re4 – Mi4 – Mi4 ed il soprano a perseverare sul tritono discendente La5 – Mib5, mentre i fagotti fungono da sostegno, con l'alternarsi di Mib4 e Re4 – Fab4 simultanei, per i salti di seconda minore, ascendenti e discendenti, inframezzati da tritoni, anch'essi ascendenti e discendenti, di flauti ed oboi.

Si giunge così al summenzionato *cluster*, dalla durata di circa venti secondi, che vede coinvolti coro (simulante l'impossibilità di parlare da parte dei mostri del parco mediante le consonanti *L J G K P N*), percussioni, mandolino, arpa, clavicembalo, pianoforte ed archi:

Fig. 3, Cluster Prelude Atto I, p.12

2011

Clarinet
Bassoon
Trumpets
Trombones
Piano
Violins
Viola

pp
mp

* Free and discontinuous rhythm.

57

Dopo l'esplosione sonora del *cluster*, si ritorna alla rarefatta atmosfera iniziale, esplicitata dalla dicitura *notturnale*, con l'indicazione agogica che va dal *ppp* al *mp*. Gli strumenti incaricati di ottemperare all'esecuzione di note reali sono corni, clavicembalo e pianoforte, che si distribuiscono circolarmente, dopo l'ingresso dei corni a b.80, brevi cellule di due suoni posti a distanza di seconda maggiore e minore. Il finale, da b. 90 a b.103, vede un processo accrescitivo dell'ingresso di coro, (in cui ogni voce viene frazionata in tre parti distinte), viole, violoncelli, contrabbassi, celesta ed arpa. Le quattro voci corali danno luogo ad un procedimento discendente delle dodici note della serie, raggruppate in terzine di minime per ognuna delle quattro voci tripartite, partendo da Sol^{b4} fino ad approdare a Fa doppio# 3, in una sorta di canone seriale in cui la gamma dei suoni intonati da ciascuna voce varia da 4 a 6 (con l'eccezione del soprano che varia da 1 a 4), con i suoni associati alle vocali *U E O*. Celesta, arpa ed archi emulano tale procedimento accrescitivo procedendo omofonicamente ed omoritmicamente mediante l'ampliamento della distanza intervallare che separa i suoni prodotti (seconda minore, terza minore, quarta giusta, quarta aumentata, sesta maggiore, settima maggiore). Le quattro voci corali terminano la loro discesa poggiandosi sulle note Do – Do# - Fa# - Sol, combinate nell'ordine di altezza Fa# - Sol - Do – Do#, preconizzando l'imminente conclusione del preludio con l'enunciazione delle dodici note della serie affidata ad otto- ni, fiati e percussioni.

5.2 Scena I “Il filtro”

Trama: Pier Francesco Orsini, Duca di Bomarzo e protagonista della vicenda, è in procinto di ingerire il filtro in grado di garantirgli la vita eterna (*flash-back* della scena con cui si chiude il romanzo) quando, accompagnato dall'amico astrologo Silvio de' Narni e dal nipote Niccolò, incontra un bambino pastore che gli preannuncia, canticchiando, l'imminente dipartita. Il Duca beve il filtro e, prima di spirare, ripercorre gli eventi salienti della sua vita.

Dopo l'indicazione agogica *Andantino* con semiminima associata a 66 metronomico, la scena si apre col bambino pastore che canta, accompagnato dall'arpa, la seguente melodia:

Fig. 4, Melodia del bambino pastore, Scena I, Atto I, pp. 16-17

- 16 -

CUADRO I Il Filiberto

1. Canzo del niño pastor

Andantino $\text{♩} = 66$

1 Niño pastor

La. la, la, la. No-me

Aspa

2 Niño pastor

can-bien mi pe-bre - - za, por-el Du-que de Bo-mar - - zo.

Aspa

10 Niño pastor

Tie-ne re-ba-ño de ro - - cas y es-de-o-re-jas mi re-ba - - ño.

Aspa

21

Bambino pastore
 la, la, la, la, la, la, la, la. Con lo que y mi - o me bas - ta, Con es - ta paz de Bo - mar - -

Arpa

Bambino pastore
 - zo, la dul - ce voz del a - rro - yo, de las ei - ga - rras el can - to.

Arpa

Bambino pastore
 y - la fe - liz so - le - dad de Dios, que - va - por los cam - pos.

Arpa

Coda
 (Coda)

No. 120 26-PLAIN

Come si può agevolmente desumere, la melodia cantata dal bambino pastore risponde a dei criteri scalari ben definiti, in quanto ruota attorno al centro tonale di La che richiama

perspicuamente, data la presenza contestuale di Si, Do, Re, Mi, la scala minore naturale di La, mentre l'arpa risponde al canto, quando quest'ultimo si appoggia su sillabe dotate di vocali lunghe (za di breza, zo di Bomarzo, cas di rocas, etc.), con degli accordi arpeggiati costruiti su distanze intervallari che in progressione si riducono (quinta diminuita, quarta aumentata, terza diminuita), rievocanti immagini bucoliche, o alternativamente con triadi politonali (b.13-14-25) o piccoli *clusters* cromatici (b.17-19-21-23). Va inoltre segnalato che la melodia del pastore bambino muove dalla scala minore naturale di La a quella di Re (bb. 10-11-24-25), mentre alle bb.13-21-23 sospende, rispettivamente, su secondo e sesto grado scalare della minore naturale di La.

Prima di introdurre il personaggio di Pier Francesco Orsini, Ginastera concede lo spazio di undici battute, ripristinando l'indicazione agogica del preludio, a flauti, oboi, clarinetti, trombe e tromboni per ribadire l'ennesima locuzione della serie, equanimente ripartita tra gli strumenti a distanza cromatica ascendente, cominciando in questo caso dalla nota La#4 dei tromboni, la stessa, per enarmonia, ma ad altezza differente, con cui l'arpa conclude l'intervento del bambino pastore, per chiudere con il La5 dei flauti, il tutto frammistionato al glissato ascendente e discendente degli strumenti a corda e delle esclamazioni parlate (*Ah!*, *¡Bomarzo! L J G K P N*, quest'ultima rappresentazione dell'impossibilità di parlare da parte dei mostri del parco) del coro. La brevissima riapparizione del canto del bambino pastore con l'arpa, con l'unica variante a b.46-47 della trasposizione melodica nella scala naturale minore di Si, conduce all'entrata in scena di Pier Francesco Orsini.

L'indicazione agogica *Un poco più mosso ed agitato*, con l'innalzamento della pulsazione metronimica a 74 di semiminima, contribuisce ad implementare il breve ma serrato interloquio tra i tre personaggi in scena, Pier Francesco, Silvio de' Narni e Niccolò. Nello scambio di battute tra Pier Francesco e Silvio, il primo riproduce parlando un andamento melodico irregolare sostenuto da viole, violoncelli e contrabbassi che eseguono una breve cellula con due suoni simultanei ciascuno interpolando, nell'ordine, i suoni Re2 – Reb2 – Mib2 – Sol2 – Lab2 – La2, mentre Silvio risponde intonando un andamento melodico discendente nell'ambito di due quinte discendenti giuste (Sol5 – Do5, Fa5 – Sib4). Tale sequenza viene ribadita nelle due battute successive, con la modifica dell'andamento melodico, in questo caso per lo più ascendente, dei due personaggi, assieme all'aggiunta di corni e fagotti che riproducono le due tipologie di procedimento

melodico, in maniera più lineare i corni e più movimentata i fagotti.

Pier Francesco comincia ad intonare da b.53 (La5) con un procedimento melodico ricco di sali scendi sui suoni della serie che lo riconducono al La di partenza, dopo il conciso intervento di Niccolò, trasposto all'ottava inferiore, il tutto mentre i violini procedono per distanza intervallare accrescitiva (Do4 – Mib4 – Re5 – Do#6), parimenti alle trombe, mentre i rimanenti archi ripropongono la medesima sequenza di apertura della scena ed i flauti convergono assieme ai clarinetti a distanza di quarta giusta. La chiusura è affidata a clavicembalo, piano e celesta, che si spengono in andamento discendente utilizzando i dieci suoni della serie rimasti dopo la chiusura melodica di Pier Francesco (Sib4 – La).

A b.57 si apre il primo soliloquio di Pier Francesco, con l'indicazione *Un po' più lento* (54 alla semiminima), dall'andamento melodico maggiormente lineare riflettente la nostalgica reminiscenza del passato che gli procura il canto intonato dal bambino pastore. La melodia combina le dodici note della serie partendo da Sol4 ed approdando, dopo un vagare lungo sei misure, al La5, primo suono intonato dal protagonista che riconduce alla nota dell'*incipit* del canto, eseguita un'ottava sotto, dal bambino pastore. Nel frattempo, violoncello e viola raddoppiano l'intervento dell'arpa a cavallo di b.57-58, connotato da ampie distanze intervallari tra la gamma dei suoni in gioco (Sol3 – Lab2 – Reb3 – Do4 – Si4), in cui il Sol iniziale rinvia a quello dell'esordio del soliloquio di Pier Francesco. Nel terzo quarto di b.58 fanno il loro ingresso violini I e II, che procedono all'unisono ed omoritmicamente assieme al raddoppio dell'ottava inferiore da parte delle viole fino a m.61. A partire da b.59, gli archi hanno il compito di enfatizzare i suoni prodotti dalla voce di Pier Francesco tramite il raddoppiamento parziale degli stessi, mentre l'entrata dei corni è scandita da una terzina di semiminime costituenti la triade cromatica Sol# - La – Sib che va a giustapporsi all'altra triade cromatica (Si4 – Sib5 – La6) realizzata da flauti e clarinetti. La battuta successiva è giocata sul contrasto tra Fa (Violini I, Violini II, Viole) e Fa# (Voce, Violoncelli, Arpa), così come b.61 su quello tra Mi (Arpa, Violoncello) e Mib (Voce, Violini I, Violini II, Viole).

A b.63 la voce si sofferma sull'*jAy* pronunciato da Pier Francesco appoggiandosi sul La5 della semiminima col punto, ribadito da Violini I e Violini II, con oboi e fagotti che formano due triadi (Do#4 – Fa#4 – Do5 e Sol3 – Si3 – Sib4). Conclusasi la prima parte del soliloquio di Pier Francesco col dissolversi di celesta ed archi, ritorna improvvisa-

mente il canto del bambino pastore per sole quattro misure. Da b.70 Pier Francesco si deplora della sua tormentata esistenza accompagnato dall'intervento di flauti e clarinetti che, procedendo per moto contrario, delineano sonoramente i tratti di una personalità fortemente complessa e multiforme. Si può osservare come, a b.75, in corrispondenza della pronuncia di *alma* (Lab5), Violini I, Violini II, Viole, Percussioni, Tromboni e Trombe producano un *cluster* con le dodici note della serie, mentre nella misura successiva violini I, violini II e viole rinforzano la melodia cantata da Pier Francesco con violoncello e clarinetto basso a svolgere una serie di terzine di crome a distanza di seconda maggiore che hanno il compito di preparare il *nada*, reiterato quattro volte sulle note Do#5 Mi5 Fa5 Lab5.

A m.78 ha inizio una nuova organizzazione della serie a partire dal Mi5, che anche in questa circostanza collimerà con la nota di chiusura della suddetta a b.91. Pianoforte, flauto e xilofono procedono all'unisono e omoritmicamente per le bb.79-80, lasciando ai corni il compito di riempire il registro grave fino a b.83, in cui si assiste al rientro di violini I, violini II, viole e violoncelli, con questi ultimi due che, assieme ai corni, riproducono i suoni della voce (Sol5 – Re5 – Mib4 – Solb4 – Reb5 – Do5), mentre la sezione dei fiati lavora fino a b.91 fungendo per lo più da sostegno, diminuendo progressivamente il volume di emissione dei suoni.

Il soliloquio di Pier Francesco viene fugacemente interrotto dall'intervento di Silvio de' Narni, accompagnato dall'andamento omoritmico di flauti e clarinetti (b.93) e xilofono, pianoforte e clavicembalo (b.94) nell'enunciazione concitata del discorso rivolto a Pier Francesco riguardo l'ineluttabilità del di lui destino (a questo proposito, va notato che la sillaba finale *-no* di *destino* viene associata al suono di Mib sia quando è proferita da Silvio che da Pier Francesco). Pier Francesco risponde pronunciando le parole *mi destino* musicate con i suoni Si Sol Lab Mib sostenuti dal cromatismo degli archi (escluso il contrabbasso) Fa - Solb e La - Sib, ma viene repentinamente fermato dal nuovo intervento di Silvio, sostenuto da triadi formate da sovrapposizioni di intervalli di quarta di tromboni, trombe, clarinetti ed oboe. La nuova risposta di Pier Francesco vede attuarsi un procedimento analogo alla precedente, con gli archi (escluso il contrabbasso) che producono il cromatismo Do# Re Re# Mi, mentre la conclusione del dialogo, affidata ancora a Silvio, vede la progressiva ascensione di voce e clarinetti nell'intonazione di Pier Francesco Orsini col progressivo *perdendosi* della sezione orchestrale. A b.117 co-

mincia l'epilogo della prima scena, con Pier Francesco in procinto di ingerire la fatidica pozione e abbandonato al suo destino da Silvio e Niccolò. L'indicazione agogica recita *Un poco agitato* (84 alla semiminima), fornendo l'immediata corrispondenza con l'andamento melodico maggiormente serrato di Pier Francesco. Si assiste, a m.120, ad una quanto mai stravagante scelta stilistica operata da Ginastera, con la discesa della melodia durante l'intonazione di *immortal* (Fa# Re# La) in antitesi all'ascesa di clarinetti, violini I, violini II, viole e violoncelli, presumibilmente dovuta alla fittizia immortalità che Pier Francesco è convinto di ottenere tramite l'assunzione del magico filtro. Nelle misure seguenti, la frenesia del protagonista è contrapposta alla staticità di ottoni e fiati, mentre sono gli archi, a partire da b.124, procedendo per moto contrario, ad intersecarsi con la linea melodica intonata da Pier Francesco (Lab5 Sol5 Mib5 Do5 Sib4 Fa4 Si4). Da b.126, archi e pianoforte sostengono la voce producendo i medesimi suoni (Re2 Reb3 Do4 Sib4 La5 Sol#6) mentre la voce incalza sulle note Mi5 Si4 Fa#5 andando infine ad appoggiarsi sul Fa di b.130. Le dieci misure che preludono il ritorno del canto del bambino pastore vedono un sostegno orchestrale maggiormente convulso, con frequente uso di quintine sia nella voce che negli scambi tra archi, fagotti e clarinetti, sino a giungere al climax dinamico *ff* di b.139 dopo la sequenza ascendente Re Mi Sol La Sib della voce sulle parole *joroba tragica*, altro simbolismo musicale che sovverte la condizione di gobbo infelice di Pier Francesco. Dopo il canto del bambino pastore, accompagnato come sempre dalle triadi politonali dell'arpa, ritorna la voce di Pier Francesco accompagnata dall'organico orchestrale a cui si aggiungono pianoforte e clavicembalo, che attuano un processo imitativo con gli archi (bb.145-150) mentre il clarinetto basso procede omoritmicamente con contrabbassi e violoncelli. Il finale è basato sul progressivo restringimento della distanza intervallare dei suoni eseguiti da archi e pianoforte (settima maggiore, sesta maggiore, quinta giusta, quarta giusta, terza maggiore, seconda minore) con il coro a sussurrare *Como pesa en tu cuerpo esa joroba, la maldición de esa joroba tragica, la maldición de esa joroba tragica...*, mentre la voce del protagonista termina sul Do5, lasciando spazio all'enunciazione della serie da parte degli archi (esclusi i violini) con una coppia di suoni simultanei posti a distanza di quarta, partendo dal La dei contrabbassi sino al Sol# delle viole. Al *cluster* che ha avvio a b.153 viene assegnato il compito di raffigurare sonoramente la disperazione di tali fatidici atti-mi, come esplicitato dall'indicazione *Presto disperato* (160 alla semiminima):

Terminato il *cluster*, è la volta dell'intervento della voce di Diana Orsini che comincia ad interloquire con il nipote Pier Francesco partendo dall'esclamazione *¡Ay* musicata con la nota Mi5 ed associata, come nel caso di Pier Francesco a b.63, alla semiminima col punto. Va sottolineato come sia *ay* *nieto mio* che *Orsini* vengano accomunati dall'utilizzo dei suoni Sol#4 La4 Mib5 in direzione ascendente, con interventi continuativi di fiati e pianoforte, assimilabili per contenuto ritmico, e maggiormente sporadici di arpa, mandolino e percussioni, mentre contrabbassi, violoncelli e clavicembalo procrastinano fino a b.170 i suoni Sib1 Si Do2 Reb2 La#2 Si2.

A partire da b.168 emerge una nuova sezione aleatoria, affidata *in primis* ai fiati, incaricati di produrre il suono più grave e più acuto senza dettami di regolarità, seguiti da violini I, violini II e viole, quasi a voler riprodurre la disperazione di Pier Francesco, che infatti si rivolge a Diana Orsini con urla cariche di sconforto sostenute dal moto contrario di trombe e tromboni. La locuzione finale di Diana Orsini, che sancisce il trapasso di Pier Francesco, vede nella parola *muerte* la rappresentazione sonora della discesa ottenuta mediante il passaggio dalla nota più acuta a quella più grave, mentre gli ultimi lamenti di Pier Francesco sono sostenuti dal progressivo crescendo dell'orchestra mediante *clusters* pianistici, *costellations* delle percussioni, tremolo di fiati, ottoni ed archi, questi ultimi presenti con la realizzazione dei suoni più acuti quando Pier Francesco proferisce le parole *¡No me abandones! ¡Bomarzo!*

5.2.1 Interludio I

L'*incipit* dell'interludio è affine a quello del preludio, ruotando le prime otto misure attorno al suono Fa# distribuito fra contrabbassi, timpani, tromboni, clarinetti e flauti, mentre da b.5 a b.16 viene ripetuta pedissequamente la sezione che nel preludio va da b.27 a b.39, con l'unica differenza che contrabbassi e violoncelli a b.16 producono la successione di suoni Fa# Solb¹/₄ Fa# Mi# Fa#, vibrando di un quarto di tono l'ultima nota. La conclusione è riservata alle *costellations* di pianoforte, clavicembalo ed arpa, con il ritorno del suono Fa# dei tromboni ed il dissolversi dei timpani sulle reiterazione delle note Sob Mib.

5.3 Scena II “Infanzia di Pier Francesco”

Trama: Pier Francesco ripercorre gli episodi maggiormente reconditi della propria esistenza, partendo dall'aberrante umiliazione perpetratagli per mano dei fratelli Girolamo e Maerbale nel travestirlo da donna, fino a giungere all'incontro ravvicinato con uno scheletro dopo essere stato rinchiuso dal padre Gian Corrado in una cella segreta del castello di Bomarzo.

Dopo l'indicazione metronomica di 86 alla semiminima, le prime sette misure vedono l'esposizione delle dodici note della serie comprese nell'ambito di Re#2 (tromboni) e Re6 (violini), distribuite, oltre ai suddetti strumenti, tra timpani (Mi2 Fa2), contrabbassi (Si2), corni (Fa#2), clarinetti (Sol3 Reb4), violoncelli (Do4), viole (Lab4) e flauti (La5 Sib4), con il compito assegnato all'organico (esclusi i timpani) di lasciar vibrare i suoni o di prolungarli mediante trilli o tremoli, mentre le percussioni intraprendono sequenze per lo più improvvisative. A b.3 fa la sua comparsa Maerbale, con voce recitante, e parimenti agisce Girolamo due misure dopo. A partire da b.8, il timbro orchestrale viene arricchito dall'entrata di clavicembalo, arpa e pianoforte. Clarinetto piccolo e flauto piccolo eseguono *costellations* discendenti assieme al clavicembalo col sostegno di viole e violoncelli, deputati ad eseguire i loro suoni più acuti, mentre le percussioni reiterano il loro effetto fluttuante. A b.11 i suoni Do2 Sib2 vengono enfatizzati tramite il contenuto *cluster* del pianoforte ed il glissato dei tromboni. L'andamento dinamico oscillante tra *pp* e *ppp* viene rotto dall'esclamazione ¡*Dejame!*, ripetuta due volte, con cui Pier Francesco tenta di ribellarsi alla macchinazione ordita ai suoi danni dai fratelli. All'improvviso fiati, ottoni e timpani producono, con l'indicazione *f*, un *cluster* costruito per lo più a distanza intervallare di quarta tra gli strumenti summenzionati e distinto in due sezioni ritmiche, una comprendente flauti, oboi, clarinetti e corni, l'altra trombe e tromboni, con i timpani a rievocare il disegno sonoro delle prime sette battute.

Da b.20 la sonorità torna a farsi rarefatta con procedimenti cromatici da parte di corni, trombe e tromboni, con il perseverare l'elemento cromatico, riducibile a più tipi di serie, da parte di corde ed archi tra b.22 e b.24 per accentuare il ruolo di buffone che Girolamo e Maerbale intendono affibiare a Pier Francesco, data l'evidente gobba che lo contraddistingue. Alla decisione di Girolamo di travestire Pier Francesco da duchessa di

Bomarzo, il protagonista della vicenda viene rappresentato sonoramente dalla discesa alla nota più grave di fagotti, controfagotti e tromboni e, al contempo, dall'ascesa alla nota più acuta di violini e viole, come a voler sottolineare l'ambiguità che di lì a poco caratterizzerà Pier Francesco Orsini. Il gioco di sali scendi della sonorità orchestrale prosegue sino a b.32, mentre a partire dalla successiva misura si assiste ad una variazione agogica, *Subito Allegro*, con l'associazione della semiminima al 120 metronomico.

L'organico orchestrale riproduce gli stessi suoni di b.24 (sovrapposizione di quinte diminuite degli archi e tremolo delle corde), con l'unica eccezione dell'ostinato dei timpani, che preludono alla farsesca formula cerimoniale pronunciata da Maerbale a partire da b.36 e preannunciata dal rullo di tamburi con sostegno delle semibreve sovrapposte di corni (Re4 Sol#4 Do#5) e tromboni (Sol5). La formula cerimoniale viene scandita dalla voce di Maerbale attraverso una precisa disposizione ritmica, fedelmente riprodotta mediante procedimento omoritmico da flauti, oboi, clarinetti, fagotti e dal pizzicato degli archi. Va notata la sequenza discendente dei timpani sui suoni Solb3 Mib3 Fa2 Mi2 mentre la formula è rivolta ai due fratelli (*Dominus vobiscum, Dominus Bomartium*), per essere invece convertita in senso ascendente nel momento in cui viene proferito *Sanctus Sanctus*. Prima della fatidica domanda, a bb.41-42 corni, tromboni e tamburo ripropongono il disegno di bb.35-36, mentre tocca a campane, glockenspiel, arpa, clavicembalo e celesta raffigurare sonoramente gli attimi che precedono la risposta alla domanda di matrimonio posta alla "Duchessa". Tuttavia, a b.46, archi, arpa, fagotti, clarinetti e flauti rappresentano la fuga di Pier Francesco dal tentativo di essere baciato da Girolamo, attraverso un intersecarsi di semicrome e biscrome ed il *cluster* in glissato dell'arpa sui suoni Do4 Re4 Mib4 Fa#4 Sol4 Lab4 Sib4, una sorta di scala minore naturale con il quarto grado innalzato. Da b.47 prende avvio, con la nuova indicazione agogica *Presto* (152 alla semiminima), la descrizione dell'episodio in cui Girolamo infila un pendente nel lobo auricolare di Pier Francesco. Flauti, oboi, clarinetti ed archi trillano le medesime note (Lab4 Sol5 Sib5 Do6 La6 Si6) su cui si inseriscono percussioni (xilofono, fiusta, tamburino), arpa, clavicembalo e pianoforte in maniera omoritmica, i quali vanno a completare le rimanenti note della serie aggiungendo Solb4 Mi5 Fa5 (presentata sotto forma di triade comune a pianoforte, arpa e clavicembalo) Re5 Do#6 Mib6.

A b.52 comincia il crescendo dinamico che conduce all'apogeo della tensione scenica, in cui arpa, con il *cluster* costruito sulle note Do#4 Re4 Mi4 Fa4 Sol#4 La4 Sib4 (vaga

rimembranza della scala modale frigia con con quarto e settimo grado abbassati) ed archi, tramite la riproposizione dei suoni di b.33, procedono similmente muovendo repentinamente da suoni gravi ad acuti, mentre a corni, tromboni, e trombe spetta il compito di enfatizzare le note Do4 (tromboni), Do#4 e relativi quarti di tono ascendente e discendente(corni), Re4 e relativi quarti di tono ascendente e discendente (trombe) con l'utilizzo del tremolo. A b.56 tromboni e corni, seguiti nella misura successiva da trombe, flauti, oboi e clarinetti, enunciano le dodici note della serie (da Do5 a Si5) che preannunciano l'ingresso in scena di Gian Corrado (b.59), preceduta dall'indicazione *Con moto* (80 alla semiminima). L'entrata di Gian Corrado coincide con lo sviluppo della vicenda, dato che la visione di Pier Francesco travestito da donna scatena l'ira del suddetto Gian Corrado, caratterizzato dalla nota Re nella sua prima enunciazione della serie (Re3 Sol3 Do#4 Mi3 Fa3 Si3 Sib3 Do3 Fa#3 Sol#3 La3 Mib4). Appare interessante notare come il vilipendio di Gian Corrado nei confronti di Pier Francesco (*jorobados, afeminados*) sia musicalmente reso con i suoni Sib2 La3, dapprima in senso ascendente e successivamente, dopo l'encomio delle proprie gesta militari e l'esaltazione di Girolamo e Maerba-le con l'ascesa da Re#5 a La5, tramite il capovolgimento degli stessi suoni per enfatizzare la turpitudine di Pier Francesco. L'organico orchestrale procede in maniera analoga a b.56, con entrate differenziate per ciascun strumento. Le bb.70-73 sono costruite sulla serie Mib1 Re2 Sol2 Do#3 Sol#3 La3 Sib3 Mi4 Fa#4 Fa5 Si5 Do7, distribuita fra i vari strumenti.

Il prosiegno dell'arioso di Gian Corrado avviene a partire da b.76 in concomitanza con lo spostamento logistico della scena, in procinto di essere ambientata in una stanza segreta contenente uno scheletro. In questo caso, la nota di avvio della linea melodica interpretata da Gian Corrado è un Sol3, anticipato da arpa e timpani, più volte ribadito fino alla corona di b.81 assieme alla distanza intervallare di seconda tra i suoni utilizzati dal suddetto personaggio. L'orchestra lascia spazio all'articolazione vocale lavorando con special riguardo sugli effetti timbrici e dinamici, come dimostra il crescendo dal *pp* al *ff* operato tra le bb.82-85 da flauto piccolo, oboi, clarinetti, controfagotti, corni e tromboni, che, oltre ad enunciare l'ennesimo riaggiustamento della serie (Reb1, Do2, Fa2, Si2, Fa#3, Sol3, Lab3, Re4, Mi4, Mib5, La5 Sib6), contribuisce ad incrementare il senso di angoscia che pervade Pier Francesco, ormai prossimo ad essere rinchiuso nella stanza segreta da Gian Corrado, il quale conclude il suo intervento sul suono Sib3, dopo

l'ascensione La² Re³ Mi³ Sib³ associata al verso (*Moriras en su celda*), *si tu nombre no eres digno, Vicino, de llevarlo*, ambito che evidentemente contraddistingue lo scarso credito di cui gode Pier Francesco nelle considerazioni paterne, essendo tale ambito già stato previamente impiegato per connotare negativamente il protagonista dell'opera.

Contestualmente all'entrata di Pier Francesco nella stanza segreta, ha inizio la *Pantomima del esqueleto coronado de rosas*, una danza tanto macabra quanto grottesca nella rappresentazione di uno scheletro danzante, ma perfettamente acconcia a creare un parallelismo con la pervasiva ambiguità di Pier Francesco Orsini. La sezione orchestrale segue i precetti aleatori elencati da Ginastera, insistendo sulla realizzazione del *glissando in armonici e in suoni reali ad lib.* improvvisando liberamente.

5.3.1 Interludio II

Parimenti all'epilogo della seconda scena, anche la prima parte di tale interludio (bb.1-12) reca l'indicazione *Tempo aleatorio*, insistendo sul suono Fa[#] e su un tipo di vibrato talvolta quartitonale. A partire da b.13, torna a comparire un'indicazione agogica (*Len-tissimo*) associata ad una pulsazione metronomica (40 alla semiminima), e subitaneamente presenza un tema, costruito sulla serie Re Sol[#] Do[#] Mi Re[#] Fa[#] Sol Sib La Do Fa Si, diviso in tre voci sovrapponibili in agglomerati sonori omoritmici. Il tema della prima voce segue la disposizione Do[#] Fa[#] La Si La Fa[#] Do[#] Si Sib, quello della seconda voce recita Sol[#] Re[#] Sib Fa Sib Re[#] Sol[#] Fa La, mentre la terza voce enuncia Re Mi Sol Do Sol Mi Re Do Sol. L'entrata degli strumenti è a canone e comincia con i tromboni (b.13), seguiti da corni (b.14), oboi e clarinetti (b.15), flauto piccolo, flauto e clarinetto piccolo (b.16) e archi (violini I e II, viole) con armonici (b.16). Dopo un'altra breve sezione aleatoria, ritorna il tema di cui sopra, andando a spegnersi a b.35.

5.4 Scena III “L'oroscopo”

Trama: L'ambientazione viene trasferita nello studio dell'astrologo Silvio de' Narni, il quale prefigura a Pier Francesco, ormai adolescente, un'esistenza illimitata, dovuta ad un'inusitata distribuzione astrale ed al desiderio della nonna Diana Orsini di vedere il proprio prediletto nipote assunto a componente più glorioso della prosapia Orsini.

Dopo l'indicazione agogica *Lento* (54 alla semiminima), ha inizio il dialogo tra Silvio e Pier Francesco, preceduto da una misura introduttiva di contrabbassi e violoncelli. Nelle prime tre bb. vengono esposte le dodici note della serie con l'unisono di contrabbassi e violoncelli e la linea melodica cantata da Silvio. Si può arguire come, mentre contrabbassi e violoncelli procedono in una determinata direzione (La₂ Sib₂ Mi₂ Mib₃ Fa₂ Si₂ Do₂ Reb₃ Lab₂ Re₂ Sol₂ Fa#₃), la voce proceda in maniera diametralmente opposta agli stessi, utilizzando però le medesime note della serie. Con l'entrata in scena di Pier Francesco (b.4) comincia il vero e proprio scambio dialettico tra il protagonista dell'opera e l'astrologo, inframezzato da b.5 a b.7 dall'effetto etereo creato dalla sovrapposizione di mandolino, arpa, celesta e glockenspiel tramite *clouds* e *constellations* che richiamano la lontananza delle stelle.

A b.8, complice l'indicazione *Con moto* (80 alla semiminima), prende avvio un interloquio maggiormente serrato tra i due personaggi, ove viene sovente reiterata la parola *immortalidad*, funzionale a connotare la favorevole congiunzione astrale che, secondo la lettura di Silvio, garantirà a Pier Francesco la vita eterna. Va notato come la resa musicale di *immortalidad* venga associata sia ad intervalli di settima maggiore ascendente (Lab₄ – Sol₅, Mib₃ – Re₄), quinta giusta e diminuita ascendente (Sol₃ – Re₄, Sol#₃ – Re₄) che ad intervalli di quinta giusta discendente (Do₄ – Fa₃), come se la certezza ostentata da Silvio fosse in realtà solo una flebile illusione.

La linea melodica di Silvio inizia ancora una volta con la nota Fa#₃ dell'*incipit*, ed è ancora un Fa#(4) a risultare la nota più acuta intonata dall'astrologo in questo primo scorcio di scena, con flauti, oboi, clarinetti, fagotti, a cui si aggiungono, da b.13, corni e tromboni, a sostenere con lunghe note tenute la lettura dell'oroscopo. A b.19 flauti, oboi, clarinetti e fagotti procedono in senso ascensionale contrapponendosi alla discesa omoritmica ed all'unisono degli archi (Sib₅ La₄, Sol#₅ Fa#₅, Mi₅ Do#₅), mentre da b.20 i

corni descrivono sonoramente il mancato allineamento di Saturno (pianeta foriero di sventure) nell'oroscopo di Pier Francesco con la formazione di triadi cromatiche riprodotte a b.24 anche da trombe e tromboni. A bb.26-27 viole, flauti e celesta rievocano l'ampia distanza intervallare che caratterizza l'intonazione di *immortalidad* a cavallo di b.25-26 con i suoni Sol#4 – Sol5, mentre nelle misure successive si assiste ad un accompagnamento orchestrale maggiormente diviso per sezioni che si ricongiungono a b.37 per avvalorare il crescendo sulle parole pronunciate dall'astrologo *toma la immortalidad como una flor* su cui flauti, oboi, violini e viole procedono in maniera omoritmica sfruttando il registro acuto, lasciando il compito di riempire quello medio a trombe e tromboni con i suoni Solb3 Sib3 Sol4 La4. L'irrisolutezza di Pier Francesco nel cogliere la proposta viene traslata sonoramente a b.38 con l'intervento degli archi per moto contrario. Violini I e II procedono discendendo di una seconda minore (Sol5 – Fa#5, Mi5 – Mib5 Do#5 – Do5) mentre viole, violoncelli e contrabbassi salendo di una seconda maggiore (La5 – Sib5, Fa#4 – Sol4 Re#4 – Mi4, Re#4 Mi4). L'acme dell'agitazione per l'imminente ritorno a Bomarzo di Gian Corrado, vista da Pier Francesco come la causa del possibile mancato raggiungimento dell'immortalità, viene enfatizzato dalla ripetizione *Y no me dejara, no me dejara vivir* (bb.47-48) con l'urlo di Pier Francesco sull'ultima sillaba seguito dall'intonazione di *immortal*, ancora una volta accomunato ai suoni Lab4 – Sol5.

Il successivo timore manifestato da Pier Francesco di andare contro la volontà divina per il piano architettato da Silvio (bb.53-55) viene attuato musicalmente mediante il glissato dell'arpa sui suoni Do Re# Mi# Fa# Sol La Sib, suddivisi in tre triadi per valorizzare il sali scendi sonoro, dato che anche flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni e tromboni seguono il medesimo disegno senza però utilizzare il glissato. Poco prima di concludere l'interloquio, viene nuovamente reiterato l'intervallo di settima maggiore sulle parole *luchar* (Fa3 Mi4) e *astros* (Mib3 Re4), mentre nel momento in cui Silvio comunica a Pier Francesco che la sua immortalità è auspicata anche dalla nonna Diana Orsini, flauti e clarinetti trillano le note Do4 Fa#, Mi4 Fa4 (clarinetti) e Sol#5 La#5, La5 Si5 (flauti) per accrescere la sospensione del mistero. Le ultime tre battute sono una reminiscenza delle iniziali bb.5-8.

Comincia, a b.65, il rituale esoterico con il quale dovrebbe essere garantita l'immortalità a Pier Francesco. Silvio procede con l'invocazione di rito scandita dal tempo poetico

e costruita sui suoni Sol³ Do⁴ Sib³ Lab³ Fa³ Mib³ La³. Va sottolineato come il Sol³ funga da nota cardine di tale scorcio di scena, cadenzando i momenti di stasi dell'invocazione abbinandosi alle sillabe contenenti la vocale "o" (*po, no, zo, mos, mo, co*). Il coro ribadisce la formula proferita da Silvio mentre il trillo degli archi, con una sequenza costruita su due cromatismi paralleli a distanza di quarta o quinta. A b.68 ritorna l'indicazione agogica di 70 alla semiminima e, dopo le triadi cromatiche esposte da arpa e pianoforte, ha inizio la seconda parte del cerimoniale, contraddistinto dall'invocazione a spiriti e demoni con il sostegno dell'organico orchestrale che prolunga i suoni mediante il ricorso a tremolo e trillo, mentre la voce di Silvio si attiene al *recitativo con ritmo* specificato nell'indicazione, oscillando saltuariamente anche a distanza quartitonale.

La parte conclusiva della scena (b.69) si apre con l'orchestra che simula, mediante acciaccature e trilli, il canto dei pavoni, associati al malaugurio, procedendo omoritmicamente e cromaticamente. La sequenza di b.73, distribuita fra archi (Mi^{#3} Sol^{#3} Sol³-Si³, Do^{#5}-Mi⁵, Re⁶), tromboni (acciaccature Re^{#5}-Fa^{#5} La^{#5}-Si⁵ e Sol⁵-Do⁶) e flauto piccolo (ribadisce l'acciaccatura Sol⁵-Do⁶ dei tromboni), contraddistinta inoltre dall'indicazione metronomica di 132 alla semiminima, diviene il motivo dominante del finale in oggetto, in cui Pier Francesco appare alquanto riluttante a ritenere che ciò che ode possa essere ricondotto al canto dei pavoni. Nemmeno l'ingresso in scena della nonna Diana Orsini (b.80), preceduta dalla ripetizione del frammento orchestrale di b.73 e connotata da un impiego costante di terzine di crome nel ribadire al nipote che si tratta effettivamente del canto dei pavoni, convince Pier Francesco di tale eventualità.

Tuttavia, dopo la nuova reiterazione del segmento di b.73, si assiste a b.85 all'entrata del messaggero annunciatore la scomparsa di Gian Corrado (va sottolineato come, nel momento in cui il messaggero propana la notizia della dipartita del padre di Pier Francesco, venga enfatizzata la nota Re, suono che nella scena precedente abbiamo visto essere sovente intonato da Gian Corrado). A b.90 la riproposizione di b.73 viene diversificata dai suoni degli archi, solo violini e viole in questo caso, che producono la sovrapposizione Re⁵ Mi⁵ DO⁵ Mib⁵ La⁵ Si⁵, mentre Pier Francesco riceve precise garanzie da Silvio circa l'eredità del Ducato di Bomarzo. La scena termina in crescendo riproponendo per l'ultima volta i suoni di b.73.

5.4.1 Interludio III

L'interludio comincia dall'esposizione dell'ultima sequenza orchestrale della scena appena conclusa, alternandosi fino a b.8 con un altro frammento costruito sulle note Fa2 Si2 Mi#3 Fa#3 eseguite da contrabbassi, violoncelli, viole e timpani. Da b.9 a b.13, corni ed archi (esclusi i contrabbassi) procedono simultaneamente ed omoritmicamente sui suoni Re5 Si5 Do#5 Do5 Mib4 La4 Fa#4 Fa5. A bb.14-15 viene introdotto un nuovo segmento distribuito per triadi tra corni e trombe (Fa4 Re#4 Fa#, Mi4 Si3Do#4, Re4 Sib3 Sol3) e fagotti, tromboni e violoncelli (La2 Do3 Sol#3). Da b.17 a b.20 trombe e tromboni enunciano un nuovo agglomerato sonoro (Do5 Re5, Si4 La4, Sib4 Lab4, Fa4 Sol4, Mi4 Fa#4, Do#4 Re#4), per finire con un procedimento a canone da parte degli archi che vede l'aggiunta di oboi, clarinetti, clarinetto basso e fagotti nelle ultime due misure.

5.5 Scena IV “Pantasilea”

Trama: L'ambientazione si sposta in quel di Firenze, ove il protagonista incontra la meretrice Pantasilea con la quale non riesce a consumare un rapporto carnale. L'epilogo della scena, in cui Pier Francesco, per gentile concessione di Pantasilea, ha accesso ad uno scrigno contenente teschi ed ossa, immediatamente catapultano la memoria del protagonista all'incontro ravvicinato con lo scheletro avvenuto nella stanza segreta del castello di Bomarzo.

La scena si apre, dopo l'emblematica indicazione agogica *Adagietto lusinghevole* (58 alla semiminima), con quattro battute in solo del mandolino sulle note Sib3 Lab3 Fa4 Reb4 Do5 Re5 Mi5 La4 Mib4. A b.5 comincia il canto apologetico di Pantasilea sulla proclività amorosa della città di Firenze, con l'organico orchestrale intento ad emulare le sonorità del liuto con cui la cortigiana soleva accompagnarsi. La sovrapposizione di suoni che si crea a partire da b.5 (gli stessi enunciati nella prima misura) ricorda infatti l'accordatura aperta del liuto, mentre la linea melodica di Pantasilea procede talvolta per ampie distanze intervallari di quinta, settima (a b.8 sia voce che clarinetti, fagotti e violini I mantengono tale distanza), e talora per distanze più ridotte di terza e quarta, identi-

ficando con la nota Mi, eseguita da celesta ed archi (escluso il contrabbasso), il nome *Florenzia* (b.16). A bb.20-22, quando la cortigiana decanta le proprie leggiadre fattezze, la melodia reitera i suoni Solb4 Fa5, mentre archi e celesta producono una triade diminuita (Si Re Fa) simultanea a due sovrapposte (Re# Fa# La, Re# So# Si). Il finale (bb.28-30) dell'*adagietto* vede l'ennesimo salto di settima maggiore quando viene pronunciata *Florenzia* (Sol4 Fa#5), imitato progressivamente una terza sopra da archi, celesta, arpa, mandolino e glockenspiel.

A b.31, in concomitanza con la nuova indicazione agogica *Con moto* (80 alla semiminima), riappare la sequenza più volte citata nel corso dell'ultima parte della terza scena, corrispondente al canto dei pavoni. Inizia così una fase intelcutoria, in cui i dubbi di Pantasilea concernenti il motivo del ferale canto vengono sonoramente raffigurati tramite i cromatismi in tremolo di clavicembalo, corni, e dal pizzicato degli archi. Quando Pantasilea congetta che la causa del canto dei pavoni possa essere ricondotta all'arrivo di Pier Francesco, quest'ultimo viene rappresentato sonoramente, nel momento in cui Pantasilea pronuncia *Pier Francesco Orsini*, da fagotti, corni, trombe, tromboni, timpani e clavicembalo con due agglomerati sovrapposti (Do2 Sol#2 Si2 Re3 distribuito fra clavicembalo, tromboni e fagotti, Sol3 Sib3 Reb4 La4 diviso fra clavicembalo, trombe e corni), che ben divergono con la precedente ascensione operata da archi e clavicembalo per valorizzare il nome di Pantasilea. Tale frammento si conclude con l'ennesimo salto di settima da parte della linea melodica, sostenuta da sovrapposizioni cromatiche operate da archi e clarinetti, i quali prefigurano un nuovo canto dei pavoni a b.39.

Nella misura successiva viene ripreso il canto iniziale di Pantasilea, variato nella linea melodica ma non nell'ambito ritmico, e rinforzato con il raddoppio da parte di violini I, celesta e flauti (bb.45-48). A b.51, mentre Pantasilea proferisce la frase *El rio està inamorado de las piedras de Florenzia*, si può arguire un doppio procedimento, statico da parte di violoncelli, arpa e fagotti (La2 tenuto), dinamico da parte di flauti e clarinetti, mediante il quale Ginastera ha presumibilmente inteso iconicizzare l'immobilità delle rocce e la fluidità dell'acqua. Come per il finale della prima enunciazione, anche nella conclusione di tale canto la melodia intonata da Pantasilea prevede un salto di settima maggiore (Re4 Do#5) che prelude ad un'ennesima riproposizione del canto dei pavoni, durante il quale la cortigiana evince che Pier Francesco è fisicamente orbato, in quanto gobbo. Il coro enfatizza la deformità del protagonista, sussurrando *¡Es jorobado!*

(bb.65-69), mentre Pantasilea accoglie Pier Francesco, accompagnato dal servo Abul, intonando ancora una volta il canto d'amore di Firenze (bb.74-92) in un'esecuzione assai conforme alla prima. Il violoncello raddoppia la linea melodica di Pantasilea a partire da b.79, ribadendo per ben tre misure consecutive le note Do# Re, associate ai versi (*vienen los principes*) *jovenes a aprender como se besa*, il tutto sormontato dal fluttuante solo del clarinetto basso. La conclusione viene nuovamente affidata all'intervallo di settima maggiore Sol Fa# mentre viene scandito il nome di Pantasilea, con imitazione finale da parte degli archi.

A partire da b.93 si determina lo svolgimento del presunto incontro amoroso tra i due personaggi, esplicito dall'indicazione agogica *Agitato* (74 alla semiminima) e dallo scambio maggiormente concitato fra i due personaggi. L'apertura è affidata al pizzicato degli archi che sembra introdurre alla stanza empita di specchi di Pantasilea, ove Pier Francesco, a b.97, si auto-impressiona per la vista della sua figura (ricorre anche in questo caso l'esiziale canto dei pavoni), chiedendosi se mai riuscirà a liberarsi di sé stesso (*¿Nunca me librare de mi mismo*, raddoppiato da flauti e violini sulle note La Sib Mi Sol#), data la congenita malformazione che lo attanaglia (*los hombros* viene rappresentata con intervalli di settima distribuiti fra tromboni, flauti e flauto piccolo, b.101).

La risposta fornita a Pier Francesco da Pantasilea utilizza il medesimo procedimento rafforzativo previamente impiegato per sottolineare la disperazione di Pier Francesco, mediante il raddoppio melodico di flauti e violini, mentre la richiesta di un bacio avanzata dalla cortigiana a Pier Francesco viene realizzata da fagotti, pianoforte, viole, violoncelli e contrabbassi con le settime discendenti Si³ Do³ e Sol#² La¹ (b.105). Il protagonista tuttavia, per verecondia e vergogna, non si concede alle lusinghe della meretrice, chiedendole esplicitamente di lasciarlo andare (*¿Dejame ir!* b.109, con salto di settima maggiore Sol Fa# sostenuto dall'intervento degli archi con i suoni Sib² Sib³ Reb³ Sol³ Lab⁴ Mib⁵ Fa#⁵) e donandole in cambio un prezioso collare di zaffiri, gesto che viene reso, a b.107, con l'ascesa della linea melodica da Fa⁴ a Mi⁵ all'interno di un ambito di settima (*Toma mi collar de zafiros*). La risposta positiva di Pantasilea all'offerta del protagonista è articolata mediante il procedimento inverso (ambito di nona discendente Mib⁵ Re⁴ mentre vengono pronunciati i versi *toma me como he tomado tu collar*), mentre la conclusione dell'incontro viene incentrata sulla spasmodica attesa che coinvolge Pier Francesco nel discernere la sorpresa preparatagli da Pantasilea, magistral-

mente rappresentata tramite i suoni cromatici trillati da tromboni, trombe, corni, clarinetti e flauti (bb.116-117) e dalla successiva entrata in crescendo della batteria di percussioni, con i timpani a ribadire l'ambito di settima discendente sulle note Mi³ Re^{#3} Do^{#3} Re², gli archi a fungere da sostegno con suoni armonici e i corni che dipingono i dubbi del protagonista sul contenuto dello scrigno mediante triadi cromatiche ascendenti e discendenti (bb.119-120). Le ultime due misure sembrano affievolire la tensione di Pier Francesco, in particolare quando quest'ultimo pronuncia i versi *Son lo mejores aliados de Afrodite* (Re^{#5} Re⁵ Sol^{#4} La⁴ Sib⁴ Mi⁴ Do^{#5}) con gli archi ad imitare a distanza di quarta ascendente (violini I), unisono (violini II), seconda aumentata discendente (viola) e quarta aumentata discendente (violoncelli), quando improvvisamente un cattivo presagio compare sotto forma il canto dei pavoni, con le risa di fondo di Pantasilea e le grida di Pier Francesco rivolte ad Abul.

L'epilogo della scena è riservato all'ultima reminiscenza del canto d'amore di Pantasilea, imitato da b.135 a b.138 da mandolino e violoncello solo, con la chiusura riservata all'intervallo di settima maggiore Fa⁴ Mi⁵ mentre viene pronunciato il nome di Pantasilea, e la relativa imitazione dell'intervallo alternata fra arpa, celesta, mandolino e percussioni.

5.5.1 Interludio IV

Le prime sette misure di *incipit*, dopo l'indicazione *Andante campestre* (60 alla semiminima) sono destinate ad oboi e clarinetti, che sovrappongono ancora una volta intervalli di settima maggiore andando ad appoggiarsi sui suoni La^{#4} La⁵ e Mi³ Re^{#6}. Gli archi intervengono con brevi frammenti (bb.8-9, 16-17) per sovrapposizione di triadi, mentre la sezione centrale è riservata ai corni, anch'essi impiegando frequentemente distanze intervallari di settima. A b.18 gli archi sostengono il canto del corno procedendo per cromatismo ascendente di suoni armonici, mentre con l'ingresso del *glockenspiel* coincide con la discesa La⁶ Do⁶ Sol⁵ La^{#4} effettuata assieme agli archi. Il finale, anticipato dalla riproposizione degli archi di bb.8-9, viene costruito sulla scala Do Re^b Mi^b Fa[#] Sol[#] La Si, suddivisa tra il glissato ascendente dell'arpa ed i suoni simultanei di celesta ed archi (escluso il contrabbasso).

5.6 Scena V “Il fiume”

Trama: La scena si svolge nei pressi del fiume Tevere e vede coinvolti Pier Francesco, la nonna Diana Orsini e Girolamo. Diana Orsini rassicura Pier Francesco sulla preconizzazione della sua immortalità, essendo egli protetto dall'ancestrale orsa. Giunto presso il fiume anche Girolamo, quest'ultimo comincia a denigrare l'oroscopo di Pier Francesco e la sua deformità fisica, quando improvvisamente cade dal cavallo precipitando dentro il fiume, ponendo fine alla propria esistenza e lasciando Pier Francesco come unico erede del Ducato di Bomarzo.

Dopo l'indicazione agogica *L'istesso tempo* (60 alla semiminima), riferito al precedente interludio, la scena si apre con il dialogo tra Diana Orsini e Pier Francesco sostenuti nelle prime tre misure da fagotti (Fa³ Sol³ e Sol^{#3} Si³ simultanei), preceduti nell'entrata dal corno inglese (Mi³ Do^{#4} Re^{#4} Re⁴ La³ Sib³ Solb⁴ Do⁵). La linea melodica di Diana parte dalla nota Do⁴ e, procedendo per intervalli di quarta, giunge fino al Si⁴, discendendo invece da Sib⁴ a La³ per salti di quinta, andamento che viene imitato anche dalla condotta della voce di Pier Francesco. A b.4 si assiste all'ingresso degli archi che, mediante il pizzicato, enfatizzano i versi pronunciati da Pier Francesco *En Bomarzo se respire mejor que en Florencia*. A b.6 flauti ed oboi procedono omoritmicamente e simultaneamente trillando i suoni, preannunciando in tal modo un cambiamento nello scenario dialogico dei due personaggi. L'argomento della disquisizione finisce infatti per afferire la successione del Ducato di Bomarzo, che Diana Orsini prefigura appartenere un giorno a Pier Francesco (*Bomarzo eres tu, Vicini* con i suoni posti a distanza di quinta ascendente Si³ Fa^{#4} Do^{#5} a sentenziare apoditticamente il volere degli astri). La risposta autodenigratoria di Pier Francesco è ancora una volta motivata dall'onnipresente gobba (*Yo soy un pobre giboso*, con la quinta discendente Do⁵ Fa^{#4} a rievocare l'immagine della gobba), mentre il dubbio sulla veridicità della previsione di Silvio viene espressa tramite la sequenza discendente Fa⁵ Mi⁵ Do^{#5} Sol⁴ e dalle *costellations* suddivise tra celesta, clavicembalo e xilofono.

Nelle misure successive (bb.11-17), Diana e Pier Francesco riescono ad interloquire amabilmente, con interventi limitati da parte dell'orchestra. La voce è deputata a descrivere sonoramente i vari momenti della rappresentazione, mediante sequenze ascendenti

e discendenti (*moriras* viene musicato con le note Do5 Lab4 Re4 Si3 Sib4, b.11), cromatiche (il timore da parte di Vicino nei confronti di Girolamo viene realizzato attraverso i suoni Sib La Si Do Mib Reb Re, b.13) o solamente discendenti (*Nunca ha perdonado que te quiera tanto*, proferito da Diana e realizzato in un ambito di settima discendente sui suoni Fa5 Mi5 Do5 Fa#4, Re5 Do#5 La4 Mib4, Sol4 Lab3, b.14). A b.15 archi, celesta ed arpa, procedendo per suoni simultanei, producono una serie di terze minori (Do3 Mib3, Fa#3 La3, Do#4 Mi4, Sol4 Sib4, Re5 Fa5, Sol#5 Si5) distribuite a coppie per ciascuna sezione degli archi, mentre vengono eseguite interamente da celesta ed arpa, con l'impiego da parte di quest'ultima del glissato. La conclusione di questo primo scorcio di scena è affidata alla voce di Diana Orsini, raddoppiata a b.16 dall'intervento dei corni, mentre nella misura seguente ricompare il breve motivo introduttivo del corno inglese.

A partire da b.18, Diana Orsini inizia a decantare le virtù apotropache de *la gran osa de Orsini*, interpretando una linea melodica ricca di ampie distanze intervallari (*la gran osa* viene associata ai suoni Mib4 Re5 e Fa#4 Fa#5) sostenuta fino a b.22 dal cromatismo omoritmico sincopato degli archi, i quali si scindono ritmicamente a b.23, con i violini I che eseguono all'unisono fino a b.25 la linea melodica di Diana. Dalla misura successiva si assiste all'ingresso di trombe e tromboni, che sovrappongono suoni dalla lunga durata, muovendo per moto contrario, al fine di favorire il fluire della linea melodica di Diana. Sulla parola *victorioso* (Mi4 La4 Si4 Fa#4), pronunciata a cavallo di bb.28-29, archi, fagotti, clarinetti, oboi e flauti creano un serrato effetto di ascesa seguita dall'immediata discesa, quasi a voler demistificare l'accostamento di tale aggettivo con il nome di Pier Francesco. A b.30 riprende il disegno omoritmico sincopato degli archi, i quali, insieme a fagotti, corni, arpa e celesta, riproducono le parole *tu no la veas* (b.32) mediante distanze di settima ascendenti alternate a cromatismi discendenti.

A b.35 Pier Francesco riprende a dialogare con Diana, esponendole il presentimento di sentirsi talvolta accompagnato da una grande ombra (*adivino una solemne sombra*, resa con le note della melodia nel procedimento discendente Reb5 Sib4 La4, mentre flauti, oboi e clarinetti muovono in senso ascendente), identificata, secondo Diana, nell'orsa ancestrale, rappresentata in questo caso dal sali scendi melodico Fa5 Mi5 Do5 Solb4 Mib4 Re5 (b.41) e dal crescendo di archi, flauti, oboi, clarinetti e fagotti sulle parole *esa que crece* (bb.42-43). La staticità della roccia, alla quale l'orsa è assimilata per la

sua sicurezza, è invece raffigurata sonoramente con la reiterazione degli stessi suoni da parte dell'organico orchestrale (Do#6 Sol5, Re5 Fa5, Re5 Sol4, Mi3 La3, bb.43-44) e della linea melodica (Lab4 Sol4 Fa5). Il finale di questa seconda sezione di scena è contraddistinto dalla ripetizione di *sempre* per connotare il connubio indissolubile che, secondo Diana Orsini, legherà l'orsa ancestrale a Pier Francesco nella sua illimitata esistenza. A b.46, *sempre* viene musicata con i suoni Sol4 Reb3, ribattuti anche da violini I e corni, mentre tra bb.48-49 è caratterizzata dal semitono Re# Re, ripreso in questo caso da oboi e violini I. Nelle ultime quattro misure vengono invece impiegati i suoni La3 Reb4 Do4, nel perdendosi di archi, arpa, fagotti e clarinetti.

L'epilogo della scena ha avvio a b.56, con l'ingresso di Girolamo, il quale riprende il *sempre* cantato da Diana Orsini impiegando il medesimo suono (Do4) di bb.54-55. L'andamento melodico di Girolamo ruota attorno ai suoni Do4 Si3 La#3 Sol#3 La3 Fa4 Solb3, quasi a voler riprodurre l'inclinazione della voce nei continui quesiti posti da Girolamo a Diana e Pier Francesco. Flauti e clarinetti fungono da sostegno trillando omritmicamente assieme a tromboni e piatti (bb.57-59), mentre i timpani producono un ostinato discendente. A b.59, in concomitanza con la parola *astrologica*, riappaiono le *constellations* realizzate dallo xilofono, mentre a partire dalla misura successiva ritornano i corni ad eseguire combinazioni cromatiche ed omoritmiche assieme a trombe e tromboni.

La risposta di Diana alle istigazioni di Girolamo è affidata alla sovrapposizione del cromatismo Sol5 Sol#5 La5 Sib5 (bb.62-63), eseguito da flauti, clarinetti e pianoforte, sulle contumelie *perverso* e *serpiente* rivolte da Diana a Girolamo, mentre la seguente controplica di Girolamo, in cui esplica le motivazioni che l'hanno condotto al fiume, simula la precedente sequenza cromatica, assegnata in questa circostanza a pianoforte, violini e trombe sui suoni La# Si Do (bb.64-65), con il consueto sali scendi della linea melodica (frequente la successione Re Re# La) che sospende ancora una volta sulla nota Fa4 (b.68-69). In questa fase l'organico orchestrale procede in maniera omoritmica, con il tremolo degli archi sullo sfondo e l'avvicinarsi di fagotti, corni, trombe e tromboni con flauti e clarinetti a b.67, mentre a b.69 trombe, tromboni e timpani procedono per moto contrario.

Diana apostrofa ancora una volta Girolamo, date le sue persistenti provocazioni al fratello Pier Francesco (di cui va sottolineato il perseverante mutismo), con i medesimi

epiteti previamente proferiti, utilizzando i suoni Mi5 e Sol5 (b.70) raddoppiati da xilofono, violini I, corni (Mi5) e da xilofono, violini I e flauto piccolo (Sol5). Incurante, Girolamo prosegue imperterrito a rilanciare ingiurie a Pier Francesco, andando nuovamente a sospendere sul suono Fa4, questa volta accompagnato però dal diesis (b.73), e provocando la veemente reazione di Diana tramite le grida *¡Callate, sierpe!*, rappresentate dal glissato di archi, arpa, clarinetti, oboi e flauti verso il suono più acuto. Lo scherno di Girolamo nei confronti di Pier Francesco culmina nella fittizia ossequiosa invocazione *¡Señor eterno! ¡Señor de siempre!* (b.75-76), resa dal passaggio della linea melodica per intervalli di quarta Mib3 Mi3 La3, Fa3 Sib3 Si Mi4 Fa4, con l'organico orchestrale quasi al completo che, omoritmicamente, produce brevi sequenze sormontate fra loro, andando a sospendere sul cromatismo Fa5 Solb5 Sol5 Lab5 (b.77). A b.78 la linea melodica di Girolamo perviene alla massima estensione nel registro acuto, producendo il Sol4 prolungato dalla corona ed enfatizzato dal contemporaneo silenzio della sezione orchestrale per indicare il possesso dell'orsa ancestrale da parte di Girolamo, il quale prosegue nel proprio apologetico soliloquio (*La Osa es mia, mia, del guerrero, del cuerpo de oro, de la espada fuerte*) in una condotta ascendente che, partendo da un ambito di settima ascendente (Do3 Si4), si amplia sempre più (Do3 Do#4) fino a culminare nel salto Do3 Fa#4 con cui si chiude l'auto celebrazione di Girolamo. L'orchestra procede in maniera speculare alla voce, imitando gli ampi intervalli (bb.78-79) e raddoppiando i suoni della linea melodica.

Da b.81 a b.84 viene riprodotta la caduta nel fiume di Girolamo, mediante la repentina discesa delle biscrome Mi3 Si2 Sol#2 Fa2 dei timpani, seguiti dal colpo di grancassa e dalla ripetizione simultanea da parte di viole, violoncelli e contrabbassi delle note eseguite dai timpani, mentre le grida disperate della voce di Girolamo vanno dissolvendosi assieme alla sezione orchestrale. La conclusione è affidata al ritorno in scena di Pier Francesco, preannunciato dall'intervento dei violoncelli sui suoni Re3 Sib2 Reb2 e accompagnato da archi, arpa e celesta, con un procedimento di restrizione dell'ampiezza intervallare, nel momento in cui il protagonista constata che Girolamo è morto. Il finale è destinato al verso pronunciato da Diana Orsini *Ve, Duque de Bomarzo para siempre* e reso musicalmente con le quinte discendenti di arpa, violoncelli e contrabbassi sulle note Re3 Sol2, Do3 Fa2, Sib2 Mib2, La2 Re2, con il La4 enunciato da Diana a sancire la conclusione della scena.

5.6.1 Interludio V

L'indicazione agogica *Funebre* (60 alla semiminima) evoca immediatamente il carattere lugubre dell'intermedio, con le campane che ripetono ossessivamente i suoni Lab4 Re4 Sib4 Si3 Fa4 Re4, sovrapponendosi, dopo trenta secondi, ad un'altra sequenza sui suoni Mi3 Reb4 Sol4. A partire da b.4, oltre alle campane, compaiono flauti, oboi, clarinetti, celesta, violini e viole, sovrapponendosi in un *cluster* che dopo venti secondi vede l'ingresso di fagotti, corni, gong, clavicembalo, violoncelli e contrabbassi, per concludere con l'entrata, a due secondi dalla fine, di trombe e tromboni.

5.7 Scena VI “Pier Francesco Orsini, Duca di Bomarzo”

Trama: Poco dopo la scomparsa di Girolamo, spira a sua volta Gian Corrado e così Pier Francesco viene proclamato Duca di Bomarzo. Dopo l'investitura di rito, avvenuta nella sala del castello di Bomarzo, Pier Francesco incontra Giulia Farnese, anche se l'intromissione di Maerbale distoglie Pier Francesco dall'approfondire la conoscenza di Giulia. Il protagonista è inoltre in preda a visioni sovranaturali, con il fantasma di Gian Corrado a procurargli tormento.

La scena ha avvio con la celebrazione di Pier Francesco come nuovo Duca di Bomarzo, con il coro a tributargli omaggio per l'investitura ottenuta mediante l'esecuzione dell'antifona *O rex gloriae*, dall'indicazione agogica quanto mai emblematica per l'occasione, dato che reca la dicitura *Solenne* (56 alla semiminima). In un contesto dinamico contraddistinto dal *ff*, coro, tromboni e trombe, scelti come simboli di giubilo, realizzano una linea melodica dalla marcata reminiscenza gregoriana, procedendo omoritmicamente con otto voci, distribuite tra le quattro del coro ed altre quattro tra trombe e tromboni. In realtà, ciascun suono viene raddoppiato all'unisono e all'ottava (superiore o inferiore), dando vita a combinazioni basate esclusivamente su intervalli di quarta e quinta che lasciano in sospeso ogni discorso circa possibili concatenamenti accordali. Sembra quindi maggiormente opportuno parlare di un centro tonale verso cui gravita la linea melodica, immediatamente individuato nella nota Re, sempre accompagnata dal La, su cui inizia e si conclude l'antifona. La raffigurazione sonora del testo cantato dal coro, rigorosamente

in latino, avviene mediante la realizzazione di madrigalismi (b.4-5, *Domine* viene realizzato con l'ascensione Do5-Sol4, Re5-La4, Mi5-Si4; b.17-18, *Patriis* viene reso con l'ascensione Re5-La4, Mi5-Si4, Fa5-Do5) e l'ottemperanza ai dogmi musicali rinascimentali (ad esempio, ovviando al tritono Fa Si con Fa Sib, b12).

L'organico orchestrale procede invece, per antinomia, con la sovrapposizione di intervalli di settima e cromatici posti fra loro in maniera omoritmica, al fine di risaltare la solennità e la pompa del cerimoniale. I flauti procedono all'unisono con i violini I, mentre oboi e clarinetti muovono in simbiosi con violini II e viole. Da b.12 fino a b.15 vengono reiterati gli stessi suoni (Do, Re, Do#, La Re#, Si) raddoppiati tra archi, fiati ed ottoni, mentre a partire da b.16 fiati ed ottoni scandiscono le note Do Fa# Sol# e Reb Mi Sol, raggruppate invece in due triadi sovrapposte da violini I e II. Il finale vede invece l'ostinazione della discesa Mib6 La5 Sol5 (flauti, arpa e clavicembalo) che anticipa il monumentale *cluster* di bb.25-27.

Il procedimento di terze discendenti di flauti, oboi e clarinetti sostenute dalle triadi distanziate fra loro di un semitono e mezzo della celesta e dai suoni tenuti di violini e viole, preludono all'ingresso in scena di Diana Orsini, la quale introduce il personaggio di Giulia Farnese che tuttavia non interviene attivamente nella recitazione. A b.30 si può intuire il momento dell'incontro tra Giulia e Pier Francesco, costruito con la sovrapposizione di due di due triadi (Si-Re-fa#, divisa tra le trombe, e Do-Mib-Lab, divisa tra i corni). A b.31 si assiste invece al saluto ossequioso tra Pier Francesco (ambito di ottava diminuita Fa#4 Fa5) e Maerbale (ambito di ottava aumentata Si4 Si#5), mentre a b.33 riprende l'esecuzione dell'antifona, rimasta in sospeso per la fugace intrusione nell'incontro tra Giulia e Pier Francesco, con il coro ad enfatizzare l'alleluia ed il procedimento orchestrale analogo a quello precedente. L'unica differenza è costituita dalle due note di chiusura cantate dal coro (Do e Sol), riprese anche da flauti, oboi, arpa, clavicembalo e celesta, nel *ppp* finale.

L'epilogo della scena ha inizio a b.47, in concomitanza con l'indicazione agogica *Agitatissimo* (132 alla semiminima), con Pier Francesco che si rivolge ad una fantomatica presenza sovranaturale identificata nel padre appena defunto. La paura del protagonista viene rappresentata attraverso l'indicazione *accelerando* che coinvolge il tremolo degli archi (bb.47-52) e dai sali scendi della linea melodica parlata, scandita dal colpo di hyoshigi. A b.55 si assiste all'ingresso di Diana Orsini, con la linea melodica che procede

cromaticamente (Re Reb Mib Mi Sol Fa#), mentre Pier Francesco non riesce quasi più a proferire verbo, con gli archi che glissano ripetutamente dai suoni Si3, La3, Do4, Sib2 (tenuti invece da trombe e tromboni e raddoppiati dal pianoforte) al loro suono più acuto e viceversa, fino a b.64, mentre la voce di Diana asserisce perentoriamente *Tu padre ha muerto* per due volte mediante l'impiego dei suoni Fa4 Sib3 Si, il tutto in un contesto dinamico esasperato dallo *sforzato*.

Da b.65 a b.68 la voce di Diana procede con due brevi sequenze imitative, caratterizzate dall'intervallo di settima ascendente sulle parole *gloria* (Fa4 Mib5) e *Orsini* (La3 Sib4), col crescendo dei violini da *mp* a *ff* e la staticità delle note lunghe di clarinetti e fagotti. A partire dalla misura successiva, Diana esorta Pier Francesco a pensare a Giulia Farnese (con il richiamo alla linea melodica utilizzata da Diana quando presenta Giulia a Pier Francesco) con il solo sostegno del pizzicato degli archi. Va sottolineato come le linee melodiche muova ascendendo quando Diana enuncia *Julia nos acercará* (da Do4 a Mib5), mentre procede nel verso contrario quando viene completata la frase (*al*) *palacio del heredero de Cristo* (da Si4 a Si3).

La risposta di Pier Francesco *Julia Farnese se nunca me amarà* enfatizza l'esigua propensione, da parte del protagonista, ad immaginare ricambiato il suo sentimento nei confronti di Giulia, reso musicalmente con la discesa Mi5 Mib5 Reb5 Do5 Si4 Do5 Fa#4, con lo sconforto che accresce (viene ripetuta tre volte la sequenza Sib4 Mi5 Fa5, bb.83-84) nel momento in cui Pier Francesco pensa che la preferenza di Giulia verrà accordata a Maerbale (cromatismi di flauti, clarinetti, fagotti, corni, arpa ed archi, bb.81-85), fino alla rassicurazione finale di Dian Orsini che ribadisce al protagonista *El Duque eres tu* con i suoni Sib3 La3 Do4 Si3.

5.7.1 Interludio VI

L'indicazione agogica *Pastorale* (60 alla semiminima) rievoca l'*incipit* della scena V, tramite la riproposizione del tema del corno inglese sostenuto dai fagotti (bb.1-7). A partire da b.8, con la modifica dell'indicazione metronomica (132 alla semiminima), si assiste ad un concitato intervento dell'organico orchestrale:

Fig. 6, Cluster Interludio VI, Atto I, p. 163

463

INTERLUDIO VI

Handwritten musical score for Cluster Interludio VI, Atto I, page 163. The score is written on multiple staves for various instruments including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *sf*, *f*, *ff*, *fff*, and *pizz.*, and performance instructions like *sord. straight*, *gliss. in arm.*, and *tratt.*. The tempo is marked as *Moderato* with a metronome marking of quarter note = 60. The score includes rehearsal marks at measures 11 and 28. The bottom left corner of the page contains the number 112 30-ORCHESTRAL.

Dopo l'esplosione sonora e dinamica delle precedenti quattro misure, a partire da b.13

ritorna un clima più rarefatto ed intimista, con i corni che enunciano brevi sequenze melodiche che sospendono su intervalli di settima ascendenti (Do₄ Si₄, b.17, Fa₄ Mi_{b5}, b.19), sostenuti dal tremolo, sempre a distanza di settima, di arpa e mandolino, e da *clouds* di celesta e mandolino.

5.8 Scena VII “ Festa a Bomarzo”

Trama: Mentre gli ospiti a corte si intrattengono danzando, Pier Francesco rimane solo, assorto ad immaginare ad occhi aperti di condividere quel momento orchestico in compagnia di Abul, Giulia Farnese e Pantasilea, che tuttavia si rivelerà essere più simile ad un incubo.

Il momento di giubilo all'interno del castello di Bomarzo viene associato all'elemento tersicoreo, e così la scena si presenta con un *passamezzo* ed una *musette* eseguiti da flauto I, oboe I, clarinetto I, corno I e fagotto I. Il *passamezzo*, recante l'indicazione agogica *Tempo di marcia* (120 alla semiminima), è in dodici misure nella forma A-B-A, e vede il procedimento omoritmico, nella parte A, di flauto, clarinetto ed oboe, con flauto e clarinetto che muovono, per moto retto (eccetto l'ultimo quarto di b.2), a distanza di settima, mentre l'oboe, ponendosi come voce intermedia, procede per moto obliquo, alternando svariate combinazioni intervallari con flauto e clarinetto. A corno e fagotto è affidato il compito di agire nel registro più grave, con un procedimento omoritmico per intervalli di terza minore (b.3).

La parte B smista la linea melodica tra corno (Re₄ Sol₄ Sol_{#4} Do_{#5}, b.5), oboe (La₄, Mi₅, Sib₅, Mi_{b6}, b.6), flauto (crome discendenti Fa_{#6} Si₅ Si₅ Do₅ ed ascendenti Do₅ Fa₅ Fa₅ Mi₆, b.7) e fagotto (crome ascendenti Do₂ Do₃ Do₃ Do₄ e discendenti Mi₄ Re₃ Re₃ Fa_{#2}, b.8), con il clarinetto a fungere da ostinato ritmico. Segue la riproposizione della parte A che conduce alla *musette*, anch'essa strutturata nella forma A-B-A, e costruita sul pedale del fagotto (Sol_{#3}) e sull'intreccio di due diverse tipologie ritmiche (da una parte, semicroma seguita da semiminima con doppio punto, dall'altra semiminima seguita da croma puntata e pausa di semicroma). L'ostinato è ribadito anche dal corno con i suoni Sol_{#3} Do_{#4}, mentre flauto, oboe e clarinetto espongono a turno la linea melodica (bb.15-16 oboe e clarinetto, bb.17-18 flauto e clarinetto), procedendo per di-

stanze di seconda, terza e settima. La parte B muove con salti ascendenti di flauto e corno (b.19) e discendenti di clarinetto e flauto (b.20), mentre a b.20 l'oboe intona una linea melodica ripresa ab.21, a distanza di settima discendente, dal clarinetto. Segue la riproposizione della parte A e la ripetizione del *Passamezzo*.

A b.27 riprende l'ultimo frammento eseguito nel precedente interludio orchestrale, che prelude all'ingresso in scena di Pier Francesco per il suo secondo soliloquio (*Lento*, 54 alla semiminima), in cui il protagonista manifesta il proprio gaudio per il possesso di Bomarzo, eseguendo una linea melodica ricca di sali scendi cromatici, enfatizzata dall'intervento del corno (bb.30-31) e dal moto contrario degli archi. A partire da b.34, l'organico orchestrale viene arricchito dall'entrata di fagotti, controfagotti e contrabbassi, con questi ultimi che procedono con quintine di semicrome all'unisono assieme a fagotti e violoncelli, mentre oboi, clarinetti e corni producono agglomerati sonori omoritmici per terze. A b.36 i flauti enfatizzano il Sol della voce sulla parola *campiña*, mentre a partire dalla misura successiva, corni, clarinetti, oboi e flauti sono deputati a descrivere sonoramente una commistione di elementi naturali e fantastici (*caballos, satiros, ninfas, arroyos*), avvicendati a b.40 dall'ascensione, per quinte e terze, di trombe e tromboni.

A b.42, in corrispondenza del Sol5 tenuto della linea melodica, archi, flauti, oboi, clarinetti, fagotti e controfagotti procedono con sestine discendenti in un ambito che va dal suddetto Sol5, da cui partono flauti, violini e viole, fino a giungere a Sol1 di contrabbassi e controfagotti. Nelle tre misure successive, dopo il raddoppio della linea melodica da parte dei violini, arpa ed archi procedono all'unisono in una progressiva ascesa che conduce da Lab2 a Re5 (b.44) e da Fa2 a Re#6 (b.45), mentre la voce tende per lo più a discendere. Da b.48 fino a b.50, la linea vocale è raddoppiata all'unisono dai violini I (*Necesito tu presencia, tierra mia, solo mia!*), con fagotti e violoncelli che procedono all'unisono eseguendo minime poste a distanza di quarta giusta (Re2 Sol2 Do3 Fa3 Sib3 Mib4). La nota prolungata dalla linea melodica tra bb.51-52 (ancora una volta Sol5), vien raddoppiata all'unisono da violini I e trombe, mentre a partire dalla misura successiva ha inizio un cromatismo discendente da parte della melodia intonata da Pier Francesco (Fa#5 Fa5 Mi5 Mib5 Re5) sui versi (*Porque*) *Yo, Yo soy Bomarzo, Bomarzo me multiplica como a sus penas gibosas*, ulteriormente enfatizzato dall'intervento all'unisono dell'oboe I, mentre i corni muovono per moto contrario. La conclusione del soliloquio vede invece un'ascesa della voce sui suoni Sol4 Do5 Fa#5, con quest'ultimo pro-

lungato sulla ripresa dell'iniziale frammento orchestrale, a cui va quindi attribuita la funzione di collante tra l'interiorità di Pier Francesco ed il tripudio coreutico, già impiegato per introdurre il soliloquio di Pier Francesco.

A b.58 riprendono infatti le danze interrotte dall'intervento di Pier Francesco, con l'esecuzione di *Gagliarda e Mascherada*. La *Gagliarda*, divisa in due parti (*Gagliarda I* e *Gagliarda II*), reca l'indicazione agogica *Maestoso* (50 alla semiminima), e vede l'impiego, nella prima parte, divisa a sua volta nelle sezioni A e B, di violoncello e clavicembalo. Nella sezione A (bb.58-65) il clavicembalo produce agglomerati sonori che sostengono la melodia del violoncello, la quale procede per ampie distanze intervallari sfruttando appieno l'estensione dello strumento. Nella sezione B (bb.66-73) il clavicembalo procede in maniera poliritmica, intersecandosi con la linea del violoncello in processi imitativi.

La *Gagliarda II*, recante l'indicazione agogica *L'istesso tempo*, vede mutato il proprio organico strumentale, con mandolino, viola d'amore ed arpa che subentrano a violoncello e clavicembalo. Durante le prime quattro misure (sez.A, bb.74-77), il tremolo del mandolino realizza una linea melodica che procede dapprima in senso ascendente (da Fa4 a Reb6) per poi applicare il procedimento inverso scendendo da Re6 a Fa#4, con il sostegno omoritmico di viola d'amore ed arpa (bb.74-75) e poi solo di viola d'amore (bb.76-77, con cellula ritmica complementare a quella del mandolino). La sezione B (bb.78-81) si apre con arpa e viola d'amore che procedono, rispettivamente, con note simultanee a distanza di terza minore e salti di ottava diminuita (o settima maggiore), per concludere a b.81 con l'organico al completo attraverso la discesa dell'arpa, l'ascesa del mandolino ed il moto obliquo della viola d'amore.

A b.82 ha avvio la monumentale *Mascherada*, con l'indicazione agogica *Tempo di saltarello* (152 alla semiminima), che immediatamente connota il carattere brioso ed energetico della suddetta danza, accentuata ulteriormente dalla didascalia *a tutta forza*. Le bb.82-90 fungono da segmento introduttivo, con i tamburini a scandire il battere del ritmo ternario e gli archi, ad entrata distanziata di due misure, a creare un effetto percussivo fino a b.95. A partire da b.91, trombe, corni e tromboni si alternano nell'enunciazione di brevi frammenti discendenti, con i suoni posti fra loro a distanza cromatica. La concitata fase preliminare viene allentata dalle note a valori lunghi sovrapposte di corni (Si3 Re4 La#4), tromboni (Fa3 Fa# Sol3), trombe (Re#5 Sol#5 La5), clarinetti, oboi e flauti

(Do6 Mi6 Reb6), crescendo dinamicamente fino a b.102. Dalla misura seguente ha inizio l'ampia linea melodica che vede coinvolti i clarinetti, i quali realizzano dei bicordi di terza minore sostenuti dai glissati discendenti di xilofono, glockenspiel, arpa e clavicembalo, mentre il pianoforte è deputato all'esecuzione di suoni mediante l'inserimento di bastoncini nella cassa.

A b.111 il disegno melodico è arricchito tramite l'inserimento degli oboi che procedono per bicordi di settima maggiore, mentre i clarinetti reiterano la linea melodica proposta nelle otto misure precedenti procedendo, talora per moto retto, talvolta per moto contrario, con gli oboi. Il sostegno di xilofono, glockenspiel, arpa e clavicembalo e pianoforte rimane invariato fino a b.134, mentre a b.119 si assiste all'ingresso dei fagotti che, interpolandosi alla linea di oboi e clarinetti, producono dei bicordi di quinta diminuita. L'ultima entrata (b.127) è assegnata a flauto I e flauto piccolo, con i relativi suoni posti a distanza di seconda maggiore, mentre oboi, clarinetti e fagotti ripropongono il disegno melodico precedente, dando luogo ad una sesquipedale sequenza melodica omoritmica.

Conclusa la spasmodica successione di interventi di fiati ed ottoni, a partire da b.135 ritornano archi, trombe e tromboni ad arricchire la timbrica orchestrale, con il persistente tremolo della sezione di fiati ed ottoni che si amalgama ai bicordi prodotti da ciascuna unità degli archi, in un ambito compreso tra il Do2 dei violoncelli ed il Sol6 dei flauti e la contemporanea rievocazione delle successioni intervallari del precedente periodo. Da b.151 a b.158 si assiste all'entrata di due unità orchestrali per ciascuna misura con l'esposizione all'unisono di tre crome ascendenti, poste fra loro a distanza di quarta, e del loro corrispettivo discendente, mentre a partire da b.159 clavicembalo, xilofono, pianoforte e glockenspiel danno vita ad una sorta di piccolo canone cromatico con gli ingressi dei suddetti strumenti distanziati di una pulsazione, e ottemperanti all'ordine di entrata sopra elencato. Tale canone consta di una parte invariabile (Si4 Do#5 Do5 Mi5 Re5 Re#5 Fa#5 Sol5 Fa5 La5 Sol#5 La#5 Do#6 Si5 Do6 Lab5 Sib5 La5 Fa#5 Fa5 Sol5 Mib5 Mi5 Re5) e di tre suoni conclusivi differenziati per ciascun strumento, con gli archi a fungere da sostegno.

A b.167 comincia un disegno di proposta-risposta fra fagotti e clarinetti simile a quello di b.155, ma con la differenza che gli ultimi suoni (entrambi procedono infatti con bicordi di terza minore) enunciati dalla proposta coincidono con quelli iniziali della rispo-

sta, realizzando in tal modo un gioco di sali scendi imitato anche dalle percussioni. Tale procedimento ricorre, in maniera omofonica, da b.175 a b.178, con l'aggiunta del flauto piccolo nella gamma degli strumenti selezionati per adempiere al suddetto effetto. Segue un periodo relativamente statico (bb.183-206), ove mandolino, arpa e pianoforte rielaborano, tramite i suoni Mib⁵ Re⁵ Mib⁵ Do⁵ Re⁵ Sib⁴ Do⁵ Do⁵, la sequenza *Dies irae*, mentre a partire da b.211 flauti, oboi e clarinetti avviano un procedimento cromatico per moto contrario (da Do^{#6} a Fa^{#6} e da Do⁶ a Sol⁵), sostenuti dal glissato di xilofono, glockenspiel, arpa, clavicembalo e pianoforte che prelude al monumentale cromatismo di ottava discendente che da b.223 si procrastina sino a b.230, coinvolgendo tutte le sezioni orchestrali.

Dopo l'ampia digressione cromatica, da b.231 a b.239 l'organico orchestrale viene ridotto a soli tre elementi (timpani, mandolino, clavicembalo), con il clavicembalo ad operare sulla sovrapposizione di suoni ascendenti e discendenti già enunciata dal pianoforte da b.135 a b.150 ed il mandolino ad eseguire simultaneamente i suoni delle quattro corde a vuoto (Sol³ Re⁴ La⁴ Mi⁵). I timpani procedono con delle quarte discendenti (Si² Fa², Mi³ Si²) che conducono alla rievocazione del disegno introduttivo della *Mascherada*, strutturato però in maniera antitetica alla prima locuzione in quanto gli archi invertono l'ordine d'ingresso rispetto a quello seguito inizialmente. Il finale è articolato nell'esposizione di tre suoni per misura, posti simultaneamente sia in successione orizzontale ascendente-discendente che nella sovrapposizione verticale, con ingressi differenziati da parte delle varie sezioni orchestrali che si sedimentano a b.258 sui suoni, eseguiti da flauti e clarinetti, Fa⁴ Do⁵ Sol⁵ La⁵, per poi concludere con la riproposizione, da parte di timpani, dell'*incipit* Fa^{#3} Mi³ Fa^{#3} Mi³ Si² Fa².

5.8.1 Interludio VII

L'indicazione agogica *Adagio appassionato* (48 alla semiminima) palesa il carattere melanconico di tale interludio, in cui campeggiano didascalie quanto mai emblematiche (*allargando, disperato*) ad acuire il senso di mestizia. L'organico orchestrale procede, in maniera omoritmica, all'unisono e nell'esposizione delle prime otto misure si può desumere come il suono cardine sia costituito dal Do³, da cui si alternano rapide ascese fino al La⁴ (b.2) ed al Fa^{#5} (b.6) con le conseguenti discese fino al Mi¹ (b.4) ed al Mi³

(b.7). Da b.8 l'ascesa è invece costante e dalla reiterazione del Do3 iniziale si giunge sino al Sol6 (b.11), prolungato anche per le due misure seguenti che introducono ad una nuova sequenza (bb.14-16), in questo caso discendente, sui suoni Fa# Fa Mi Mib Re, in cui appare perspicua la reminiscenza della linea melodica eseguita da Pier Francesco (bb.48-50), dati i medesimi suoni impiegati, sui versi *¡Necesito tu presencia, tierra mia*. La struttura ad unisono viene parzialmente accantonata poiché contrabbassi, timpani, tromboni, corni e, solamente a b.16, fagotti e controfagotti, vanno a colmare il vuoto lasciato nel registro medio grave, producendo triadi diminuite (corni e tromboni) sulla linea di contrabbassi e timpani (sostituiti a b.16 da fagotti e controfagotti) Mi3 Fa#3 Re3 Mi3 Lab2 Sib1.

Il finale vede il progressivo avvicinamento, dal Sol3 di partenza, da parte di flauti, clarinetti ed archi, alla nota Fa#6, raggiunta a b.19 e tenuta sino al *perdendosi* conclusivo, sormontata a Sol1 e Sol2 (contrabbassi, controfagotti e tromboni), Mib3 Fa3 simultanei (ancora tromboni), Mib3 trillato (timpani), Si3 Mi4 simultanei (trombe), Lab2 Sib2 Do3 (corni), Do#2 (fagotti) e Re3 (clarinetti).

5.9 Scena VIII “Il ritratto di Lorenzo Lotto”

Trama: Di ritorno con lo schiavo Abul da una campagna militare, Pier Francesco rimette piede nel suo studio, descrivendo al suo sottomesso il ritratto realizzatogli da Lorenzo Lotto, raffigurante il Duca di Bomarzo nelle sembianze di uomo avvenente e leggiadro, per nulla confacente alle reali fattezze di Pier Francesco. Notato uno specchio attiguo al ritratto, Pier Francesco vede riflessa la propria turpe immagine associata all'espressione demoniaca.

Dopo l'indicazione *Tempo aleatorio* ha inizio il terzo soliloquio, in recitativo, di Pier Francesco. Va immediatamente sottolineato come tale soliloquio venga suddiviso in otto sequenze dalla lettera A alla lettera H, scandite al loro interno dalla durata in secondi nei quali ogni strumento agisce in ossequio al preciso posizionamento del suono da eseguire. L'avvio è riservato ad arpa e viole (divise in due), con la progressiva aggiunta di violoncelli (divisi in due, sec.3-4) e contrabbassi (divisi in due, sec.5-6), mentre a partire dalla sequenza B è la volta di arpa e flauto I (sec.1), clarinetto piccolo (sec.2), oboe e

flauto piccolo (sec.3), tromba I (sec.4), corno (sec.5) e trombone I (sec.6), con gli archi a prolungare i suoni esposti nella sequenza A in un contesto dinamico caratterizzato dal *mp*.

Dalla sequenza C, Pier Francesco fornisce una descrizione dettagliata del proprio ritratto, resa musicalmente da un continuo sali scendi che, oltre dal punto di vista sonoro, sembra riprodurre iconicamente i tratti della sua raffigurazione mediante il collegamento che viene segnato tra l'intervento di celesta (sec.2), clavicembalo (sec.3), glockenspiel (sec.4), arpa (sec.5-6), xilofono (sec.7), clavicembalo-celesta-clavicembalo (all'interno dei sec.7-8), glockenspiel (a metà tra sec.8-9), clavicembalo (a metà tra sec.9-10) ed arpa (sec.10). Nella sequenza successiva, ove viene concesso grande risalto alle percussioni, il protagonista allude ancora una volta alla sua gobba (*Cuando Lorenzo Lotto me pintaba en la ilustre Venecia, yo sentia que se esfumaba mi joroba torpe*), rappresentata sonoramente e visivamente dall'intrecciarsi dei tratti che connettono il movimento di arpa (sec.4), glockenspiel (sec.5), xilofono (sec.6) e ancora glockenspiel (sec.7), andando a formare un'immagine assimilabile, per certi versi, a quella di una gobba (fig.13).

La sequenza E vede l'alternanza, nei primi quattro secondi, di clavicembalo, celesta, arpa e flauto nell'esecuzione di brevi frammenti ascendenti e discendenti, frammistionati a suoni trillati con il sostegno sempre presente delle percussioni, mentre nei secondi 6 e 7 si assiste ad un persistente scambio ascendente-discendente tra arpa e glockenspiel. La seguente sequenza F appare analoga alla C, con l'unica differenza costituita dalle fioriture del flauto ai secondi 2 e 4, mentre la sequenza G è imperniata sulla speranza del protagonista, sostenuto dagli armonici degli archi e dal fluttuare dei piatti, di veder ricambiato il proprio sentimento per Giulia Farnese. La sequenza conclusiva, anticipata da un fugace ritorno per quattro misure alla frazione metrica da corno I, tromba I e trombone I, sui suoni Sol⁴ Do⁵ Fa^{#5}, procrastina i suoni degli archi previamente enunciati a cui si sormontano quelli delle campane (Sib⁴ Fa⁴ Si³) che enfatizzano l'amore di Pier Francesco per Bomarzo (*la mia es una gloria distinta, que adivino vagamente y que en Bomarzo està*).

Fig. 7, Scena VIII, Atto I, p.195

- 195 -
195

Fl. 1

Bass. 1

Bass. 2

Bass. 3

Arpa

Clarinete

Celeste

Pier Tr.: Cuando Lorenzo Lotto me pintaba
en la tuerca Venecia, yo sentia
que se estumaba mi jobba torpe.

Cuck
(Tutte anni)

collego dietro il pont.

f

5

Terminato il recitativo, ha inizio il *Larghetto affettuoso* (52 alla semiminima) che funge da raccordo con il susseguente ed inquietante finale di scena. L'introduzione (bb.1-5) è riservata a viola d'amore (che subentra momentaneamente ai violini), viole, violoncelli e contrabbassi, sul frammento melodico, esposto dalla viola d'amore, Sol4 Reb5 Sib4 La5. Parallelamente all'ingresso della voce di Pier Francesco, con una linea melodica che insiste sulla nota La, la viola d'amore opera con un controcanto sfasato ritmicamente rispetto alla voce, utilizzando ossessivamente salti di settima maggiore ascendente e discendente, per riproporre infine il breve segmento introduttivo.

L'epilogo della scena, recante l'indicazione *Allegro violento* (132 alla semiminima), dimostra subitaneamente un incidere incalzante di archi e percussioni per esprimere la collera di Pier Francesco alla vista di uno specchio attiguo al ritratto di Lorenzo Lotto. La linea melodica è estremamente serrata ed il sostegno di flauti, clarinetti ed archi (b.20) è prevalentemente incentrato sul registro acuto, con special riguardo alle note La6 ed all'intervallo di settima discendente La6 Sol#5. Appare interessante notare come la dicotomia tra il Pier Francesco ritratto e quello reale venga realizzata mediante due tipologie diversificate di melodia, una cromatica con distanze contenute (*Yo soy aquel feliz*) ed un'altra con intervalli più ampi (*pero soy este desventurado, que tambien me segue*), a cui seguono la sovrapposizione di suoni tenuti, ad entrata differenziata, di fiati ed ottoni sulle parole del coro *¡Seras immortal!*

Il finale della scena vede l'ultimo intervento melodico di Pier Francesco (*¡Dejame en paz!*, ripetuto due volte, viene musicato con la discesa Sol5 Fa#5 Re#5 La4, mentre *puro*, reiterato tre volte, viene associato all'ascensione Reb5 Sol5 e sovracuto) con la chiusura affidata al tremolo dell'orchestra (archi con suoni simultanei a distanza di quinta, fiati ed ottoni a distanza cromatica o di settima) che anticipa la distruzione dello specchio, da parte del protagonista, alla vista del demonio. L'orchestra produce un'ulteriore epilogo discendendo ed ascendendo cromaticamente per poi andare ad arrestarsi sulla nota Re.

ATTO II

5.9.1 Interludio VIII

Gli archi proseguono il disegno enunciato sul finire del primo atto, ribadito dalla reiterazione di *Largamente*, tramutando però la discesa cromatica, eccetto per i contrabbassi che mantengono il Re4, in un'ascesa che coinvolge violini I e II da Re4 alla sovrapposizioni Fa#4 Sol4 Sol#4 (violini I) e Mib4 Mi4 Fa4 (violini II), con viole (da Re5 a Si4 Do5 Do#5) e violoncelli (da Re4 a Lab3 La3 Sib3) a procedere invece in senso discendente. A partire da b.9 pianoforte ed archi muovono all'unisono ed omoritmicamente, con il sostegno delle percussioni, verso un progressivo restringimento della distanza intervallare (dalla settima maggiore Sol1 Fa#2 alla seconda minore Do7 Reb7).

5.10 Scena IX “Giulia Farnese”

Trama: L'ambientazione si trasferisce nel palazzo romano di Galeazzo Farnese, in cui Giulia sta cantando accompagnata da un organetto, con Maerbale ad ascoltarla al suo fianco. Pier Francesco assiste, nascosto, alla scena, ma quando Maerbale è in procinto di offrire un bicchiere di vino rosso a Giulia, irrompe per sradicare il bicchiere dalle mani del fratello e porgerlo cavallerescamente all'amata. Purtroppo il bicchiere scivola e così Pier Francesco macchia di rosso il vestito di Giulia.

L'avvio della scena vede Giulia intonare un madrigale intitolato *El filtro del amor*, recante l'indicazione agogica *Molto espressivo* (66 alla semiminima). La linea melodica gravita attorno al Mi5 (frequente l'intervallo Mi5 Fa5), sostenuta dalla staticità delle sovrapposizioni cromatiche degli archi per le prime sette misure. A partire da b.8 inizia l'enunciazione testuale del canto, con il Mi5 ad identificare la parola *amor*; mentre viole e violoncello I abbandonano la precedente staticità, muovendo sia per moto contrario che per moto retto. La linea melodica attua inoltre ripetuti salti di settima ascendente e discendente oltre ad enfatizzare, mediante madrigalismi, le porzioni di testo su cui si appoggiano i suoni lunghi. La parola *Aspira*, a cavallo di bb.18-19, viene resa con l'ascen-

sione Fa#4 Sol4 Fa5, mentre viole, violoncelli e contrabbassi discendono da Re4 a Do#2, con flauti, oboi e clarinetti ad occupare il registro medio acuto tramite l'esecuzione di agglomerati sonori posti a distanza di seconda, terza e quarta.

A b.21 si assiste al primo raddoppio vocale operato all'unisono dai violini I sul sali scendi cromatico Do#5 Do5 Re5 Do#5 Sol4 Sol#4 Re5 Re#5, mentre l'entrata dell'arpa a b.24 (quartine di semicrome in crescendo dinamico con le prime due semicrome raddoppiate simultaneamente dai fagotti) coincide con la ribattuta della note in levare eseguite dal canto (Fa4 Si4 Sol4 Do#5 La4 Mib5, bb.24-25). L'intera linea melodica di bb.24-25 è invece raddoppiata, a distanza di ottava, dai flauti per mettere così in evidenza i versi *Mas que el beso que persigue tu roja boca ofrecida*. Da b.27 a b.29 sono ancora i violini I deputati a riprodurre il canto di Giulia, mentre nella misura seguente celesta, violini I e violini II enfatizzano il segmento Re4 Do#5, Sib4 La5, che prelude alla ripresa dell'intonazione della prima parte del madrigale (bb.5-11), variato ritmicamente, con celesta, violini I e violini II a reiterare il segmento di b.30 fino a b.34. La nota cardine della melodia è ancora una volta il Mi5, che connota le parole *Amor* e *Cortesía*, su cui chiude questa prima parte di scena.

A b.42 comincia la riproposizione in terzetto, viste le aggiunte di Maerbale e Pier Francesco, del madrigale, preceduto da sei misure introduttive di archi e celesta che attestano subitaneamente la trasposizione una quarta sotto del frammento Mi5 Fa5, enunciato da Giulia tra bb.1-7 ed eseguito ora dalla viola sulle note Si4 Do5, e del segmento Re4 Do#5, Sib4 La5, realizzato ancora da celesta e violini I sui suoni La3 Sol4 Fa4 Mi5. Maerbale e Giulia danno vita ad un interloquio sui medesimi versi previamente intonati dalla sola Giulia, e, sino all'ingresso di Pier Francesco, voci ed orchestra rimangono fedeli alla suddetta trasposizione. L'entrata del protagonista (b.55) modifica le disposizioni sin qui adottate, con l'esposizione di versi denigratori nei confronti dell'amore (*Mas puede el hondo dolor, que es del Amor compañía*) ed una condotta vocale che alterna salti di quarta discendente, cromatismi e settime ascendenti.

La ripresa del dialogo tra Giulia e Maerbale (b.58) risponde non più ad una quarta, bensì ad una seconda sotto l'omologo precedente passaggio, mentre dopo il nuovo intervento di Pier Francesco (bb.64-67), con l'ennesima stiletta all'amore, la distanza intercorrente oscilla tra una seconda maggiore sopra ed una terza minore sotto.

L'ulteriore interferenza del protagonista (b.73), sui versi *No se apartan del Amor, Do-*

lor y Melancolia è contraddistinta da un cromatismo discendente da Sol#5 a Sib4 e viene sostenuta dalla staticità dei fiati contrapposta al dinamismo di archi, arpa e celesta. Il finale vede comparire simultaneamente i tre protagonisti, con Giulia e Maerbale che rievocano senza mutamenti la corrispettiva parte, mentre Pier Francesco ribadisce *Dolor y Melancolia* concludendo sulla nota Sol#5 che va a sovrapporsi al Fa#5 di Giulia ad al Si3 di Maerbale, con gli archi a creare un piccolo *cluster* costruito a distanza di quarta.

La sezione conclusiva della scena vede raggiungere la massima concitazione nel momento in cui Pier Francesco strappa il bicchiere di mano a Maerbale tentando, invano, di offrirlo a Giulia. Fiati, ottoni ed archi realizzano un lento vibrato quartitonale assieme alle ravvicinate sequenze delle percussioni, il tutto in un contesto dinamico caratterizzato dal *fff*. Il conciso intervento di Pier Francesco sui versi *¡Purpura sombra del vino, a la sangre vaticina! Solo añadira el Amor, dolor a las penas mias* viene realizzato in due ambiti, il primo sui suoni Sol5 Do5 Lab5, il secondo sulle note Sol5 La4 La5, mentre ogni sezione orchestrale procede con un *cluster* basato su intervalli di ottava diminuita e cromatici.

5.10.1 Interludio IX

Dopo l'indicazione agogica *Adagissimo* (40 alla semiminima), gli archi (escluso il contrabbasso) procedono glissando, partendo dalla sovrapposizione cromatica Fa#4 Sol4 Sol#4 La4 e muovendo a turno in senso ascendente e discendente per tornare nuovamente al summenzionato cromatismo, tenuto sino a b.18. A partire da b.13 vengono alternati tra flauti, celesta e glockenspiel i suoni Do Reb Mi Fa La# Si, disposti a distanza di seconda minore, con il glissato dei tromboni sui suoni armonici procrastinato fino al perdendosi di flauti ed archi. La conclusione è affidata al cromatismo verticale di fiati ed ottoni scandito dal tremolo dei piatti.

5.11 Scena X “La camera nuziale”

Trama: Nonostante il tentativo di corteggiamento andato a vuoto nella precedente scena, viene ora celebrato a Bomarzo il matrimonio tra Pier Francesco e Giulia. Dopo i festeggiamenti di rito, arrivato il momento di ritirarsi nella stanza nuziale, Pier Francesco illustra a Giulia i mosaici dipinti nella stanza, notando tuttavia che tra questi viene rappresentato il volto del diavolo.

Ha inizio la celebrazione dello sposalizio con l'indicazione agogica *Soavemente* (56 alla semiminima) che vede impegnati coro (soprani, contralti e tenori) ed archi (violini I, viole e violoncelli). Le linee melodiche vocali e strumentali procedono all'unisono ed in maniera omoritmica nelle combinazioni soprani-violini I, contralti-viole e tenori-violoncelli. Dopo le prime tre misure contraddistinte dal *mp* e dai sali scendi delle linee melodiche, a partire da b.4 il crescendo progressivo coincide con il moto contrario delle tre voci per poi tornare nuovamente ad una sonorità tenue (b.10) nel momento in cui il coro pronuncia *amantes* (Do#5 Mi5 Mi5, Sol4 La4 La4, Re5 Si4 Si4) in *rallentando*. A partire dalla misura successiva, viene enfatizzata la ripetizione *Dame la mano amor*, caratterizzata dalla sovrapposizione Do#5 Sol#4 Re5, probabilmente ricavata da una melodia popolare sudamericana, con cui si chiude il breve canto nuziale, seguito dall'augurio di Diana Orsini di una felice esistenza coniugale.

Rimasti soli, Giulia intona un canto triste (*Dolce e mesto*, 44 alla semiminima), anticipato dall'oscillazione delle viole sui suoni Do5 Si4 che rievocano l'introduzione del madrigale cantato da Giulia. La linea melodica è incentrata sulla ripetizione della nota Do5, al fine di valorizzare la tristezza e la morigeratezza che affliggono la nuova Duchessa di Bomarzo, momentaneamente rotta a bb.31-32 dalla sequenza Do5 Re5 Sol#5 Do#5 Re#5 La4 ribadita anche dagli archi. L'ambito in cui muove la voce di Giulia è estremamente limitato così come gli archi reiterano, quasi stancamente, delle sequenze per lo più omoritmiche, andando a formare un ostinato che perdura sino all'entrata di Pier Francesco, il cui ambito vocale è compreso nella settimana Fa4 Sol5. Le campane, discendendo da Sib4 a La3, accompagnano un verso quanto mai emblematico enunciato da Pier Francesco, *Bello y triste es Bomarzo, señora*, il quale nel finale riprende la nota Do5 previamente eseguita da Giulia assieme al disegno degli archi per avvalorare la ma-

linconia che pervade la prima notte di nozze, asserendo *Solo triste*.

Rimasta momentaneamente sola, Giulia ha una reminiscenza del madrigale intonato precedentemente e così ne ripropone una strofa, quasi a voler cercare la spensieratezza che sembra ora averla abbandonata. In concomitanza con il ritorno in scena di Pier Francesco (b.74) prende avvio l'*Agitatissimo* (112 alla semiminima), dalla linea melodica maggiormente serrata ed estesa, col sostegno cromatico di trombe e tromboni che sovrappongono verticalmente, a partire da b.77, i suoni eseguiti dalla linea vocale, mentre l'ingresso di flauti ed oboi coincide con l'enfatizzazione, all'unisono ed in maniera omoritmica, della staticità della nota Re6, quasi a voler rendere plastico l'immobilismo dei mosaici. Improvvisamente si staglia nella stanza l'urlo di terrore del protagonista (bb.87-88) e così Giulia, sostenuta dagli archi che ripropongono verticalmente i suoni da lei intonati, chiede al marito quale sia l'origine del repentino cambio d'umore. A partire dalla risposta di Pier Francesco (b.91), ha inizio una sorta di nuovo soliloquio da parte del protagonista, inframezzato in due sole circostanze, ed in maniera alquanto concisa, dagli interventi di Giulia, in entrambi i casi senza sostegno strumentale.

La linea melodica, in questo caso promiscua al parlato, ruota attorno ai suoni Mi4 Fa#4 Sol4, su cui viene intonato *Demonio* (bb.95-96), con gli archi che alternano pizzicato e fioriture sulla staticità dei suoni enunciati prevalentemente a distanza di quarta e quinta. Successivamente (b.95) trombe, tromboni e timpani subentrano agli archi, con le trombe ed i tromboni a procedere a distanza cromatica (le trombe I e II ribadiscono inoltre la linea melodico-parlata di Pier Francesco ancora una volta sui suoni Mi4 Fa#4 Sol4) ed i timpani a realizzare un ostinato sui suoni Fa#2 Fa3 Do3 Si2 Fa2. L'ascesa da Fa4 di b.100 all'acuto di b.102 acuisce lo sconforto frammisto a terrore presente nei versi *Hasta las mismas bodas del jorobado, viene*, sostenuto dai cromatismi di fiati ed ottoni, parimenti alla successiva ascesa sulle parole *perversa mascara de la muerte* (bb.107-108), imitato nella misura seguente dal cromatismo ascendente di fagotti, tromboni, violoncelli e contrabbassi da Mib2 a Re3.

Giungendo alla conclusione, il centro melodico si sposta attorno alla nota La5, in un crescendo disperato che approda sino al *ffff* finale sul Mib tenuto da fagotti, arpa, violoncelli e contrabbassi, per enfatizzare la consapevolezza del protagonista di condividere infinitamente la sua esistenza avendo come antagonista il demonio.

5.11.1 Interludio X

Dopo l'indicazione *Tempo aleatorio*, le varie sezioni orchestrali procedono con entrate differenziate, avvicinando note tenute e fioriture per le prime cinque misure. A partire da b.6, arpa, clavicembalo e celesta enunciano simultaneamente tre sovrapposizioni accordali distinte, comprese nell'ambito tra Do₄ e Fa_{#5}, mentre ciascuna sezione degli archi sormonta dei cromatismi che muovono dinamicamente dal *pp* al *mf* per poi tornare nuovamente al *pp*. A b.7 gli archi, divisi a due, eseguono contemporaneamente gli stessi suoni della precedente misura con l'aggiunta di trillo e di vibrato quartitonale, mentre fiati ed ottoni realizzano un procedimento analogo a quello previamente esposto dagli archi, con un crescendo dinamico che approda sino al *ffff* di b.8. Nella misura seguente arpa, clavicembalo, pianoforte e timpani sovrappongono i suoni Mib₂ La₂ Re₃ Fa_{#3}, posizionati secondo una distanza intervallare restrittiva (quarta aumentata, quarta giusta, terza maggiore), con i timpani che scandiscono singolarmente i suoni organizzati invece in agglomerati da parte di arpa, clavicembalo e pianoforte. Il finale vede la riproposizione della sequenza eseguita dagli archi a bb.6-8 assieme ai sali scendi in glissato dell'arpa e ai suoni tenuti, disposti per distanze quartittonali, di fiati ed ottoni, mentre le campane discendono da Sib₄ a La₃.

5.12 Scena XI “Il sogno”

Trama: Disperato per non essere riuscito a consumare la prima notte di nozze con Giulia, Pier Francesco cade tra le braccia di Morfeo e sogna di incontrare i futuri mostri che popoleranno il “Sacro Bosco” di Bomarzo, con cui il protagonista si imbatte, assieme a Giulia, in balli sfrenati totalmente avulsi dalla realtà.

La scena si apre con il quarto soliloquio di Pier Francesco, caratterizzato dall'indicazione agogica *Lento* (54 alla semiminima) e strutturato secondo la forma del *Tema con variazioni*. Il tema enuncia la serie su cui viene costruita la linea melodica del protagonista (Re₅ Sol₄ Sol_{#4} Do_{#5} Do₅ Fa₄ Fa_{#4} Si₄ Sib₄ Mib₅ Mi₅ La₅), sostenuta da arpa, pianoforte, violoncelli e contrabbassi che espongono, a loro volta, la serie, a distanza di

ottava, del registro grave (Mi2 Do#2 Re#2 Re3 La3 Sib2 Solb2 Do3 Fa2 Si2 Sol#2 Sol2). *¡Que destino* (b.2) viene realizzato tramite la discesa Sol#5 Re#5 Re5 La4 per enfatizzare l'improbabilità di un fato quasi mai clemente nei riguardi di Pier Francesco. La prima variazione vede il sostegno vocale di viola I e violoncello I, in un gioco di spartizione di battere (violoncello) e levare (viola), con la condotta melodica del protagonista che, in questo caso, ascende sui suoni Sol4 Do5 Reb5 Solb5 (b.6) che conducono alla seconda variazione e contemporaneamente rimarcano l'afflizione per il mancato possesso di Giulia. Nella seconda variazione si assiste all'ingresso di viola d'amore e clarinetti, con la prima che realizza terzine di semiminime ad ampio respiro contrapposte all'andamento maggiormente serrato di voce e clarinetti.

La terza variazione presenta un andamento melodico cromatico eseguito da Pier Francesco, con oboi e fagotti che, a turno, mantengono inalterata la distanza di ottava diminuita tra due dei quattro suoni prodotti simultaneamente, incrementando invece l'interstizio tra le rimanenti due note (terza minore, quarta aumentata, quinta diminuita) al fine di rendere maggiormente ambigua la decantazione degli amori (*Esas que yo logre, las meretrices, y las formas tambien desesperantes*) operata dal protagonista. Quarta e quinta variazione procedono sulla falsariga melodica della terza, con la differenza apportata dalle quintine omoritmiche ed all'unisono eseguite da archi (esclusi i contrabbassi) ed arpa, oltre alle terzine dei clarinetti realizzate simultaneamente al tremolo degli archi.

A partire dalla sesta variazione, l'organico strumentale si fa più cospicuo per enfatizzare il *No* proferito da Pier Francesco a bb.14-15, reso musicalmente in entrambi i casi con la nota Mi5 ribadita all'unisono da oboi, clarinetti, trombe, xilofono, pianoforte e violini I, con la conseguente discesa della linea melodica attraverso le note Mib5 Re5 Sib4 Fa4. Le ultime tre variazioni accentuano il cromatismo vocale La5 (su cui la voce si appoggia nell'enunciazione di *immortal*, b.17) Lab5 (nota di chiusura ribattuta da celesta e, all'ottava sopra, da flauti e violini I).

Prima di addentrarsi nella dimensione onirica, Pier Francesco è protagonista di un incontro immaginario con Pantasilea (bb.21-28), in cui la cortigiana intona, una terza minore sotto, il madrigale precedentemente eseguito da Giulia, conducendo il protagonista verso un incubo decisivo per le sorti di Bomarzo. Ha così inizio il "Balletto erotico", preceduto dall'indicazione *Tempo aleatorio*, che subitaneamente ripropone, nelle prime tre misure, il segmento introduttivo del Preludio (Atto I), circoscritto all'esecuzione dei

suoni Mi1 Fa#1 Sol1 da parte di tromboni e contrabbassi. Al coro è conferito un ruolo di assoluta importanza in quanto, a b.34, pronuncia la parola *Amore* in tutte le lingue del mondo, mentre gli archi glissano ininterrottamente in senso ascendente e discendente sovrapposti ai cromatismi tenuti di fiati (esclusi i flauti) ed ottoni. A partire da b.35, all'organico orchestrale è sempre più concessa la facoltà di improvvisare sulla disposizione di una serie di dodici suoni compresi nell'ambito Fa4 Mi5, mentre nella misura seguente violini I, II e viole eseguono delle note tenute poste fra loro a distanza cromatica, con corni, trombe e tromboni ad improvvisare su una serie tripartita in sezioni da quattro note ciascuna (ambito che va da Fa#3 a Fa4) ed il coro a sospirare sulle interiezioni *Ah* e *Oh*. Il medesimo procedimento è adottato anche nella misura successiva, con l'aggiunta dell'improvvisazione delle percussioni, mentre a b.37 il coro ritorna a proferire *Amore* in tutte le lingue del mondo. A b.38, fiati, ottoni ed archi producono a loro volta un effetto percussivo seguito dal nuovo intervento in crescendo del coro sull'interiezione *Ah*, in questo caso realizzata sui suoni Do5 Mi5 Fa#5 Sol5 e simultanea alle esclamazioni *Bombarzo* e *Amore*, con la sezione orchestrale deputata a produrre glissati cromatici ascendenti frammisti a vibrato quartitonale ed effetti percussivi che consentono l'approdo dinamico al *ff* di b.42. A b.43, in concomitanza dell'estemporaneo ritorno della pulsazione metronomica (60 alla semiminima), fiati, archi, ottoni e mandolino enunciano una breve sequenza tematica sui suoni all'unisono, e all'ottava inferiore, Do6 Si5 La5 Mi5 Re5 La5 Mib5 Lab4 Sib4 Reb5 Fa5 Sol4, con il coro a reiterare il precedente disegno melodico-parlato. Il crescendo dinamico giunge sino al *ffff* di b.45, culminando nell'indicazione *tutta forza* della misura finale, a cui succede improvvisamente il silenzio, rotto solo in parte dai sospiri del coro.

L'epilogo della scena vede il risveglio di Pier Francesco dall'incubo (b.48, indicazione agogica *Andante con agitazione*, 86 alla semiminima) con una linea melodica che rievoca quella previamente eseguita nel *Tema con variazioni*. Il sostegno di violini e viole riproduce le note cardine della linea vocale (Re4 Sol4 Do#5 Fa#5 La5) mentre i fiati alternano sovrapposizioni cromatiche o distanziate di settima. Tale andamento viene riproposto sino a b.51, mentre il finale vede la partecipazione simultanea delle varie sezioni orchestrali che raddoppiano l'ascesa vocale di Pier Francesco (Mib5 Fa#5 Sol5 Sol#5) per enfatizzare la richiesta del protagonista (*¿Donde està la verdad, la luz, Dios mio?*) avanzata a Dio.

5.12.1 Interludio XI

Tale interludio è costruito unicamente sul suono Sol# intonato sul finire della precedente scena. Coro ed orchestra eseguono la suddetta nota mediante il vibrato quartitonale, fraponendo ascese e discese dinamiche all'interno dei dieci secondi per misura esplicitati dal compositore nell'indicazione *Tempo aleatorio*.

5.13 Scena XII “Il Minotauro”

Trama: Messosi a correre per i corridoi del castello in preda al terrore dell'incubo, Pier Francesco si imbatte nella statua del Minotauro, identificandolo immediatamente come una figura fraterna

Dopo l'ultimo riecheggiare del Sol# del precedente interludio, Pier Francesco introduce la figura del Minotauro mediante dei versi parlati (*¡Minotauro, hermano mio, como yo, desfigurado, como yo, bello y horrible...!*) che anticipano l'ingresso in scena degli archi (escluso il contrabbasso) in un clima più disteso e morigerato, come attestato dall'indicazione agogica *Dolce ed espressivo* (56 alla semiminima). Violini, viole e violoncelli procedono inizialmente sia per sovrapposizioni cromatiche che per moto contrario, preannunciando l'entrata della linea melodica del protagonista che avviene nel levare di b.5 con l'ascesa cromatica Lab4 La4 Si4 Do5 Re5 Mib5, imitata a b.9 dall'ascesa alternata a discesa nell'ambito Solb4 Fa5 Solb4 sulle parole *feroces y voluptuosos*, mentre gli archi proseguono nel loro incedere per moto contrario in maniera omoritmica.

In concomitanza dell'enunciazione di *Minotauro* (bb.14-15) sui suoni La4 Mib5 Lab5 Sol5, violini, viole e violoncelli sovrappongono cromatismi discendenti (violini, che però eseguono contemporaneamente la prima nota di ciascuna misura da b.15 a b.19 della melodia) ed ascendenti (viole e violoncelli) per enfatizzare un'entità anfibologica come quella del Minotauro, che, forse proprio per questo motivo, finisce per essere encomiata da Pier Francesco. A partire da b.20, gli archi vengono momentaneamente sostituiti da flauti e clarinetti che producono un ostinato sui suoni Mib4 Do4, Fa#4 La4, Re5 Si4, Fa5 Lab5, dato l'andamento vocale imperniato sulla ripetizione delle note Mib4 Solb4 Re5 (*Andan en torno de mi, y me queman sus miradas*), mentre da b.24 il ritorno

degli archi, con note lunghe tenute, coincide con il sali scendi in terzine di arpa e clarinetti su una linea melodica che discende progressivamente, in un ambito che va da La5 a Solb4 sui versi *¡Minotauro, hermano mio, como yo desfigurado, como yo, bello y horrible* inizialmente proferiti in recitativo da Pier Francesco, per concludere infine sul La5 già impiegato per identificare il Minotauro.

Dopo il canto apologetico indirizzato al Minotauro, segue una breve inframezzo identificato come la scena dei giovani amanti, in tempo aleatorio dalla durata di dieci-quin-dici secondi, in cui l'organico orchestrale riproduce sonoramente gli attimi del fugace incontro amoroso dei due amanti. La scena conclude con la riproposizione del canto in onore del Minotauro, differenziato rispetto alla prima esecuzione nell'ultima strofa *¡(Monstruo mio, no me dejes, hombre y bestia, dulce hermano, ay, como muere en la noche nuestro amor de solitarios)*, caratterizzata dalla continua contrapposizione tra ascesa e discesa della linea melodica.

5.13.1 Interludio XII

La specificità di tale interludio è data dalla presenza vocale del coro, sostenuto nella ripetizione all'unisono da flauto, corno inglese, clarinetto basso e fagotto, nell'esecuzione di una villanella caratterizzata dall'indicazione agogica *Andante con molta espressione* (60 alla semiminima), in cui il coro impersonifica il Minotauro, deputato finalmente a rispondere a Pier Francesco (*Si quieres saber de mi te lo diran unas piedras*). L'andamento melodico del coro procede con le singole voci che muovono fra loro per moto contrario in maniera omoritmica, disponendosi verticalmente a distanza variabile. A b.6 si assiste ad un procedimento di reiterazione di due suoni per ciascuna voce seguito a b.7 dalla discesa cromatica di soprani (da Do5 a Sol#4) e contralti (da Si4 a Fa#4) e dalla contemporanea ascesa cromatica di tenori (da Re#5 a Sol5) e bassi (da Do#4 a Fa4) sulle parole *Miralas, cuando la luna calladamente las besa*.

Una condotta simile delle parti avviene a bb.11-12, mentre a bb.16-17, in corrispondenza degli splendidi versi *Cada una de esas rocas tiene un corazon de niebla*, le voci, divise nelle coppie tenori-bassi e soprani-contralti, muovono all'unisono a distanza di quarta aumentata (Do Fa# e Lab Re), come se alla staticità della roccia venisse conferita l'irrisolutezza e la friabilità della nuvola. Il finale vede la riproposizione dei due versi

iniziali *Si quieres saber de mi te lo diran unas piedras*, accompagnati dai medesimi suoni che rispetto all'introduzione terminano nel perdendosi della sovrapposizione Si3 Fa5 Lab4 Sol5.

5.14 Scena XIII “Maerbale”

Trama: Col trascorrere degli anni, in Pier Francesco affiora in maniera crescente il sospetto che Maerbale e Giulia abbiano intrecciato da tempo una relazione extra coniugale e così, coadiuvato da Silvio de' Narni, programma un incontro all'apparenza casuale tra i due che, davanti ai suoi occhi, si baciano appassionatamente. Pier Francesco ordina immediatamente ad Abul di finire Maerbale dentro il parco di Bomarzo, ma l'intervento di Niccolò Orsini scompiglia i piani del protagonista.

La scena ha inizio, dopo l'indicazione *Tempo poetico*, con Pier Francesco e Silvio appostati nel giardino del castello di Bomarzo, in attesa che Maerbale raggiunga Giulia nella sua stanza. La concitazione del momento viene resa con il *sussurrato* delle linee melodiche esposte da Pier Francesco e Silvio e da glissati frammisti a tremolo e fioriture di flauti, timpani, xilofono, glockenspiel, arpa, clavicembalo, celesta, violoncelli e contrabbassi, con la condotta vocale contraddistinta dal ribattuto in rapida successione dei suoni intonati dai due protagonisti. In questo primo scorcio di scena, Pier Francesco è contraddistinto dal ripetuto utilizzo della nota Do4, in un contesto ricco di improvvisazioni da parte delle varie sezioni orchestrali.

Lo vicenda si sviluppa nel momento in cui Silvio incontra Maerbale (b.5), con la linea melodica che sovente agisce nell'ambito Fa#3 Mi4 per valorizzare la lascivia che di lì a poco caratterizzerà la notte del fratello del Duca di Bomarzo (*El parque de Bomarzo es como un cuerpo que vibra e que suspira*), con contrabbassi, violoncelli e viole a procedere per distanza cromatica mediante suoni prolungati su cui improvvisano percussioni, arpa e celesta. Va inoltre sottolineato l'incalzare della melodia di Silvio sul suono Fa#3, combinato con Do#4 Si3, Mi4 Re4, Mi4 Do#4 sull'ultimo verso prima dell'intervento di Maerbale (*La ternura se alza como un perfume del paisaje*), il quale avvia la propria condotta vocale con un continuo sali scendi in un ambito racchiuso tra Do3 e Fa#4, sostenuto dapprima dai suoni prolungati di fiati ed ottoni, quindi dalla giustapposizione

verticale di tromboni (Mi#1 Fa#1 Sol1) che vibrano per intervalli quartitonali.

La conseguente risposta di Silvio, accompagnata da fioriture di fagotti e clavicembalo, vede il persistere dei suoni Do4 Fa3 Fa#3 Si3, impiegati sui versi *con su luz desafiandola a la luna, una estrella entre velos* per indicare a Maerbale la via per la più fulgida stella di Bomarzo in grado di soddisfare le sue brame amorose, ovvero Giulia Farnese. Nicola Orsini (b.8) assiste alla scena e si accorge dell'appropinquamento da parte del padre alla stanza di Giulia, manifestando tutta la sua preoccupazione mediante il tremolo di viole, violoncelli, clarinetto basso e fagotti. Il successivo grido di scoraggiamento di Pier Francesco (*¡Ay Julia! ¡Ay Julia, ya sube la traicion hacia tu lecho!*) viene riccamente ornato dall'impiego nella linea vocale di settime ascendenti, precludendo in tal modo all'incontro ravvicinato tra i due amanti.

Ha così inizio il corteggiamento serrato di Maerbale nei confronti di Giulia che coincide con il ritorno del tempo ritmico (indicazione agogica *Lento*, 56 alla semiminima). I suoni enunciati da Maerbale per enfatizzare la bellezza di Giulia vengono ribaditi simultaneamente da viole e violini (bb.11-12, Do3 Mib3 Fa#3 Si3 Re4, Sol3 Reb3 Fa3 La3 Mi4), mentre a partire da b.14 si assiste all'entrata di fiati, ottoni ed arpa che enfatizzano omoritmicamente i suoni Sol2 La2 Do#3 Re#3 Fa#3 su cui la linea melodica si innesta con sali scendi continui. La risposta di Giulia alle profferte di Maerbale (b.17) sembra inizialmente sovvertire i propositi dello stesso, tramite il frequente impiego di salti di quarta ascendenti e discendenti, con il Mi di b.19 raddoppiato all'ottava superiore da flauti ed arpa ad enfatizzare la parola *pedra*. Il verso seguente *¡Ay, mis manos, deja mis manos, Maerbale!* vede la linea melodica di Giulia raddoppiata dai clarinetti, mentre flauti, violini I e viole procedono all'unisono nell'alternare rapidamente cromatismi ascendenti e discendenti con i corni ad incedere simultaneamente a distanza di ottava diminuita.

La susseguente risposta di Maerbale (*Tanto aguardè este instante, corrompièndome lo mismo que una inmòvil fuente turbia*) viene raddoppiata all'ottava superiore da flauti, trombe e violini I, mentre corni e fagotti procedono all'unisono ed omoritmicamente con viole, violoncelli e contrabbassi, sino alla dichiarazione esplicita da parte di Maerbale con i versi *Dame tus labios una vez. Presiento que la muerte aletea en la penumbra*, pronunciati sui suoni lunghi di fiati, ottoni ed archi sovrapposti a distanza cromatica gravitanti attorno alla nota La. Il nuovo intervento di Giulia (b.25) viene raddoppiato

dalle trombe (Mib4 La4 Sib4 Reb5 Sol5) e susseguentemente dai cromatismi posti in rapida successione di clarinetti, fagotti e corni sulle parole *Dejame, Maerbale*, musicate con Sol5 Fa#5. I successivi scambi dialogici tra i due personaggi vedono l'organico orchestrale fungere da rinforzo alle linee melodiche esposte dai due personaggi, con la progressiva ascesa di Giulia mediante salti di quarta (Sib4 mi5, Do#5 Sol5, Re#5 La5) e la reiterazione dei suoni enunciati da Maerbale (Mi4 Fa3 Si3) per sottolineare la pervicacia nel richiedere un bacio a Giulia, con la conclusione affidata al Fa#4 in un contesto dinamico caratterizzato dal *ffff*.

La veemente reazione di Pier Francesco (b.32) coincide con il ritorno al *Tempo* poetico e si esplica nella progressiva ascesa da Re4 al sovracuto, imitata subitaneamente dagli archi, mentre nel momento in cui viene impartito ad Abul l'ordine di recarsi precipitosamente all'interno del palazzo per finire Maerbale, la voce discende in un ambito compreso tra Mib5 e Fa#4. Niccolò Orsini, ancora nascosto, intuisce l'imminente pericolo parimenti a Giulia (b.33), che muove sulla reiterazione del cromatismo Sib4 La4 una volta accortasi di una presenza sospetta nel giardino (*¡Alguien en el jardin se disimula!*), imponendo a Maerbale di fuggire con il sostegno del suono più grave prodotto da fagotti, controfagotti, corni e tromboni. L'ultima offensiva esclamazione di Maerbale rivolta indirettamente a Pier Francesco (*¡El jorobado*) viene musicata con cinque suoni (Reb3 Sol3 Do4 Fa#4 Re#4) la cui disposizione rievoca quella delle note arpeggiate dall'arpa per accompagnare il canto del bambino pastore (Scena I, Atto I) che, come abbiamo visto, è associato alla preconizzazione della morte. Niccolò Orsini interviene nuovamente per avvertire il padre della congiura ordita ai suoi danni (b.34), con una linea melodica che impiega frequentemente salti di quinta ascendenti e discendenti, sostenuta da glissati ascendenti di xilofono e corni e dal tremolo di trombe e tromboni, con una sovrapposizione sonora distanziata per quarti di tono.

L'epilogo della scena inizia con l'indicazione agogica *Presto e rubato* (144 alla semiminima) nel momento in cui Pier Francesco esorta Abul ad uccidere Maerbale (b.35). Il protagonista enuncia i dodici elementi costituenti la serie (fig.) sui versi *¡No lo pierdas Abul! ¡Matalo! ¡Clavale una y otra mas puñalada y otra y otra!* sostenuto dal procedimento in progressiva ascesa dell'organico orchestrale che sormonta coppie di suoni (Fa Sol, Do Re, Mi Fa, La Si) con cui la linea di Pier Francesco forma, a b.36, il cromatismo Re Mib. Le successive sovrapposizioni dell'orchestra proseguono il disegno croma-

tico aggiungendovi i suoni Lab Sib Do# Mib Solb con cui viene completata la serie, mediante la quale viene raddoppiata la linea di Pier Francesco tra bb.39-41. Il continuo fluire della serie vede una nuova combinazione della stessa a partire da b.42, in corrispondenza dei versi *¡Mata con el, Abul, mi desventura! ¡Matale y que yo no te vea nunca!*, con il sostegno orchestrale che alterna salti di settima ascendente, sovrapposizioni di quarta ed i *clusters* conclusivi in crescendo dinamico, in concomitanza delle grida strazianti dei personaggi, su cui si chiude la scena.

5.14.1 Interludio XIII

Dopo l'indicazione agogica *Quasi presto e molto agitato* (144 alla semiminima), tale interludio vede la reiterazione, fino a b.24, di due cellule fondamentali: la prima, costruita sulla discesa Fa# Mi Si Sol (b.1), la seconda sulla sovrapposizione di Sol Re Mi Fa# e Sib Reb Mib Fa, che dà vita ad un disegno costituito sugli intervalli di ottava diminuita. Tali cellule vengono inframezzate da triadi politonali dai suoni prolungati (bb.10-15, 18-19, 22-24), su cui l'incalzare delle semicrome si adagia. Dopo i *clusters* di bb.25-27 ritornano, fino a b.33, le due summenzionate cellule iniziali (la seconda modificata con il differente posizionamento dei suoni rispetto alla prima) che, a partire da b.34 lasciano spazio alla sovrapposizione di tremolo ascendente e discendente ove vengono esposte le note della serie Re# La, Sib Mi, Si Sol, Lab Do, Fa Do, Si Fa#, a cui seguono due misure di improvvisazione delle percussioni e la riesposizione ristretta (bb.39-44) delle tre cellule.

A partire da b.45 si affianca una nuova cellula costruita sulla sovrapposizione cromatica enunciata da xilofono, pianoforte, clavicembalo e sui suoni tenuti, posti a distanza di quinta diminuita, contenenti la serie disposta da Fa#4 a Fa5 di violini e viole. Prima della chiusura, vengono riproposte la cellula improvvisativa di percussioni e quella cromatica di xilofono, clavicembalo e pianoforte (bb.48-50), mentre il finale, contraddistinto dal cambio dell'indicazione agogica (*Lento*, 54 alla semiminima), vede una nuova esposizione di triadi politonali e una nuova enunciazione delle dodici note della serie.

5.15 Scena XIV “L'alchimia”

Trama: L'astrologo Silvio de' Narni giunge finalmente alla tanto agognata formula per l'immortalità di Pier Francesco, il quale, nel frattempo, riesce a trasformare le rocce del parco in colossali manufatti, ribattezzando “Sacro Bosco” il luogo contenente le mostruose statue. Durante la preparazione della pozione, Pier Francesco immagina di veder danzare sfrenatamente le statue degli aruspici poste all'interno della stanza di Silvio. Frattanto, Niccolò Orsini segue ogni mossa di Silvio e Pier Francesco, preparandosi a vendicare la figura paterna.

La prima parte della scena, in *Tempo aleatorio*, vede la suddivisione in micro sequenze (dalla A alla H) scandite in secondi. L'inizio è affidato alle oscillazioni delle percussioni, in un contesto dinamico appena percettibile che, con l'ingresso dei *clusters* di arpa, clavicembalo e pianoforte (sequenza B), si indirizza verso il *ppp* che funge da sostegno al recitativo drammatico di Pier Francesco, il quale riepiloga succintamente la funzione del parco dei mostri ed i motivi che l'hanno spinto ad idearlo. Nella sequenza C il crescendo dinamico approda al *pp*, con l'organico orchestrale, rimasto immutato rispetto alla precedente sequenza, che procede nell'improvvisazione mentre Pier Francesco si identifica con le mostruose creature che giacciono nel “Sacro Bosco” mediante i versi *Puesto que soy un monstruo me he rodeado de monstruous fraternos que encarnan los episodios de mi vita doliente*.

La sequenza D vede l'aggiunta di fiati ed ottoni che, ad entrate differenziate, trillano sui sovracuti, mentre percussioni, arpa, clavicembalo e pianoforte proseguono nel loro procedimento improvvisativo interpolando diverse cellule ritmiche di riferimento (terzine, quintine, settimine) reiterate anche nella successiva sequenza, ove fiati ed ottoni alternano le note gravi ai sovracuti. Nella sequenza F, per la prima volta, il crescendo dinamico passa, per un breve lasso di tempo, dal *pp* al *ffff*, con l'ultimo ingresso orchestrale destinato al tremolo sui sovracuti degli archi. Le due sequenze finali vedono il progressivo scemare dell'organico orchestrale, sia in termini numerici che dinamici, con i versi proferiti da Pier Francesco a risultare quanto mai emblematici dato il prosieguo che di lì a poco assumerà la sua vicenda personale (*Sacro bosque fatal, oscuro Sacro Bosque, ¿serà èsta la inmortalidad que los astros explican?*). Il finale vede l'esposizio-

ne, da parte di contrabbassi, violoncelli e viole, delle dodici note della serie disposte in ordine cromatico da La₃ a La₄.

Concluso il quinto soliloquio di Pier Francesco, prende avvio il dialogo tra Silvio e Pier Francesco preceduto da tre misure introduttive eseguite da glockenspiel, mandolino, arpa, celesta e violini sull'indicazione agogica *Lento* (54 alla semiminima), in cui vengono esplicate da subito le note della serie nell'intreccio cromatico di terzine e quintine proposto dai suddetti strumenti, con il frequente impiego di salti di settima e di ottava diminuita ascendenti e discendenti. L'interloquio vero e proprio ha inizio a b.4 e coincide con il cambio dell'indicazione agogica in *Agitato* (86 alla semiminima). L'organico orchestrale enuncia subitaneamente i suoni costituenti la serie (bb.5-8) mentre la linea esposta da Silvio ruota intorno alla nota Fa ed al ribattuto impiegato sugli altri suoni (frequente il salto di settima discendente Mi₄ Fa₃) nell'elencazione dei vari astrologi ed alchimisti che hanno ispirato Silvio alla creazione del filtro magico. Successivamente, il sostegno orchestrale si manifesta con sovrapposizioni di triadi politonali (bb.11-12) o di triadi con i suoni posti a distanza di seconda maggiore (b.13), con i glissati di flauti e clarinetti, compresi in ambiti di sesta, settima e ottava, ad enfatizzare l'entusiasmo di Pier Francesco (*¡Por fin, por fin la tienes!*) che giunge sino al sovracuto assieme a flauti e clarinetti (b.14), riproposto anche nella misura successiva, con il sostegno delle triadi politonali realizzate dagli archi.

Il dubbio manifestato da Pier Francesco a Silvio (*¿Estas seguro? Dime, Silvio ¿no te equivocas?*) a b.16, vede la repentina esposizione di una nuova combinazione della serie, questa volta compresa in un ambito che va da La₄ a Sib₅, mentre la risposta di Silvio (bb.16-19), articolata in difesa del suo operato, viene sostenuta da un disegno di sei coppie di suoni simultanei eseguiti da fiati ed ottoni mediante l'accrescimento della distanza intervallare (da seconda minore a settima maggiore).

A b.20, complice l'indicazione agogica *Presto* (160 alla semiminima), comincia la parte dedicata alla formulazione del rituale, a cui però si congiunge la danza sfrenata delle statue ritraenti gli astrologi previamente presentati da Silvio a Pier Francesco. Viole, violoncelli e contrabbassi presentano tre suoni posti fra loro a distanza di ottava diminuita (o settima maggiore), cui segue l'ennesima ricollocazione delle note della serie (b.22-23) che introduce il nuovo intervento di Silvio, deputato in questo caso a formulare il rituale che garantirà l'immortalità a Pier Francesco. La linea vocale di Silvio gravita

sovente intorno alla nota Mi4 data la reiterazione dell'invocazione *Sopla la furia del tiempo*, mentre il sostegno dell'orchestra alterna l'utilizzo di triadi cromatiche (b.25 e b.27) e la sovrapposizione di note simultanee a distanza di terza, sesta, ottava e nona (b.29). A partire da b.33 si assiste ad una nuova disposizione della serie enunciata da Silvio che va ad appoggiarsi sul Sol4 (b.37) per valorizzare le parole *para siempre*, su cui l'orchestra costruisce un ostinato, realizzato dai timpani (bb.37-38) a cui viene sormontato un *cluster* realizzato da fiati ed ottoni.

A b.39 ha inizio l'invocazione degli astrologi da parte di Silvio, resa attraverso il recitativo e sostenuta dall'improvvisazione delle percussioni parimenti all'intervento del coro che rievoca la formula previamente intonata dal medesimo Silvio. A partire da b.41 fino a b.49 si assiste ad un nuovo rimescolamento della serie, modificata ulteriormente da b.50, con il coro a glissare senza suono. Concluso il rito apotropaico, a b.60 Pier Francesco ritorna in scena intonando una vera e propria dichiarazione d'amore per Bomarzo mediante una condotta vocale che, dopo aver enunciato gli elementi della serie, rimane statica, per ben tre misure, sulla nota Fa5, quasi a voler rappresentare sonoramente il legame inscindibile tra Pier Francesco e la sua terra, con il *cluster* che l'orchestra va formando a sancire tale duraturo immobilismo.

Tuttavia, l'intervento in parlato di Niccolò Orsini (bb.80-85, *¿Eterno tu, matador de mi padre ¡Jamás! ¡Lo juro!*), introdotto con la sovrapposizione di due settime maggiori da parte di contrabbassi, violoncelli e viole, sembra presagire un futuro tutt'altro che illimitato per il Duca di Bomarzo, come dimostrato dall'intervento dell'orchestra che rompe la precedente staticità tramite un continuo sali scendi di semicrome comprese, il più delle volte, in ambito di settima ascendente.

Il finale della scena vede il coro combinare le vocali E I O U in crescendo dinamico, da *pp* a *ff*, fino all'enunciazione dei nomi degli astrologi indicati da Silvio, con l'orchestra che procede mediante l'impiego di *clusters*, contenenti i dodici suoni della serie, fino a b.128, ove la stasi viene rotta dall'intervento dei tromboni, i quali nuovamente combinano i dodici suoni in un ambito compreso nella distanza di settima maggiore Fa3 Mi4, imitati nella misura successiva da corni (ambito compreso tra Sib3 e La4) e trombe (ambito compreso tra Do5 e Si5). Tale disegno viene riproposto da b.131 a b.135, mentre a b.136, in concomitanza con il rientro del coro sui versi *¡Pier Francesco Orsini, has retado a los poderos supremos, sin màs armas que tu amor a Bomarzo! ¡Ten cuita-*

do, ten cuitado!, ciascuna sezione corale viene divisa in sei unità per espletare il *cluster* cromatico compreso nell'ambito La5 Sib4, con contrabbassi, violoncelli e viole, raddoppiati da controfagotti, fagotti e corni, che ripropongono la sovrapposizione di settime maggiori di b.20. Mentre il coro agisce sulle reiterazione dei dodici suoni innestati alternativamente tra crome e terzine, l'organico orchestrale enuncia nuovamente la serie (bb.138-139) e procede con triadi politonali (bb.147-151) nel momento in cui il coro grida *¡Ten cuitado, ten cuitado!*, seguito dal *cluster* realizzato da fiati ed ottoni (esclusi i corni che glissano sino ai sovracuti) da b.152 sino alla conclusione della scena, su cui il coro si immette ribadendo la precedente suddivisione per sezione in sei unità nonché la serie già esposta, pronunciando in questo caso tutte e cinque le vocali, ognuna associata ad uno dei sei suoni intonati (viene utilizzato anche il dittongo AE per ottemperare al numero sei) con entrate differenziate di una misura per ciascuna delle quattro voci.

5.15.1 Interludio XIV

Tale interludio, strutturato in forma di quartetto d'archi, è l'unico a recare, accanto alla propria denominazione, una didascalia esplicativa, in questo caso indicata con *Elegia para la muerte de Pier Francesco*, preannunciante l'imminente dipartita del protagonista. Dopo l'indicazione agogica *Intenso e molto espressivo* (56 alla semiminima), la viola enuncia una breve sequenza basata quasi interamente su salti di settima ascendenti. A b.4, complice l'ingresso di violini e violoncelli, compaiono le prime sovrapposizioni a distanza di ottava diminuita (Re#3 Re4, Si3 Sib4) che presto lasciano spazio ad un andamento delle voci per moto contrario che rivelano, ancora una volta, la disposizione dei suoni della serie. A b.7 si assiste all'ingresso dei contrabbassi che procedono, sino alla conclusione, a distanza di ottava inferiore con i violoncelli. Violini e viole attuano un procedimento che intreccia le varie sequenze enunciate in cui più di una volta i suoni Re5 Mib6 e Mi6 si incontrano simultaneamente. A partire da b.14, si nota un procedimento ritmico imitativo, costruito su delle quintine ascendenti, proposto a turno da due sezioni del quartetto fino a b.17. Il finale vede la riesposizione della sequenza iniziale, in questo caso distribuita tra l'intero quartetto, con la conclusione affidata alla realizzazione del *cluster* compreso nell'ambito La2 Lab4.

5.16 Scena XV “Il parco dei mostri”

Trama: L'aspirazione all'immortalità di Pier Francesco viene annichilita dalla volontà di rivalsa di Niccolò Orsini che, contaminando la pozione magica con il veleno, vendica la memoria del padre ponendo fine alla vita di Pier Francesco. Prima di chiudere gli occhi per sempre, ritorna il bambino pastore che, baciando sulla fronte Pier Francesco, gli garantisce il perdono per le nequizie commesse lungo la sua esistenza.

Si ritorna così all'epilogo della prima scena, precisamente al *Presto e disperato* (160 alla semiminima) riportato quasi integralmente (viene eliso il momento in cui Pier Francesco sta spirando), cui viene interpolata la descrizione della morte di Pier Francesco. Il protagonista intona fin da subito i suoni costituenti la serie mentre l'organico orchestrale procede con la realizzazione di triadi politonali alternate a *clusters*, mediante i quali prendono vita sonoramente le sembianze dei mostri abitanti il “Sacro Bosco” (bb.20-21), invocati da Pier Francesco per aiutarlo a rimanere fra loro (*¡Monstruos mios, terrores mios, rocas mias, tierra mia, ayudadme a permanecer!*). Tuttavia, le implorazioni del Duca di Bomarzo vengono estese a personalità ieratiche e metafisiche, inframezzate dal ritornello *no me dejeis partir!* (bb.26-31) in progressiva ascesa fino al sovracuto di b.31. La nuova esposizione della serie, a partire da b.32, da parte di Pier Francesco, viene sostenuta dall'intervento all'unisono di flauti, oboi, clarinetti, violini e viole, realizzato mediante salti di settima ascendente e discendente, mentre l'ultimo slancio vitale del protagonista sui suoni prolungati di bb.36-37-38 Fa# Sol# La# viene soppresso dal progressivo rallentando su cui Pier Francesco esala i suoi ultimi sospiri, ribadendo per tre volte la parola *immortal*.

La vera immortalità, ovvero quella racchiusa nelle rocce di Bomarzo, viene rappresentata per l'ultima volta con la serie Do1 Si1 Reb2 Sib2 Re3 La3 Mib4 Lab4 Mi5 Sol5 Re6 Mib6, con il coro suddiviso a tre unità per sezione a glissare cromaticamente nell'ambito compreso tra Solb4 e Sol3. Il ritorno del bambino pastore e della sua melodia mortifera sanciscono il definitivo trapasso del Duca di Bomarzo, attraverso l'enunciazione dei versi finali *Con lo que es mio me basta, con esta paz de Bomarzo* che racchiudono il senso di pace testimoniato dal *cluster* conclusivo.

6. Conclusioni

Dopo il lungo viaggio diacronico intrapreso, ad emergere è una connotazione quanto mai realistica delle angosce e delle inquietudini dell'animo umano. Pier Francesco Orsini è la rappresentazione simbolica dell'anti eroe cinico e spietato, disposto a tutto pur di raggiungere i propri scopi e conscio di poter dominare un destino apparentemente illimitato che, proprio per tale motivo, gli riserva la più amara delle vessazioni.

Il polistilismo ginasteriano assurge a mezzo indispensabile per raffigurare sonoramente i tratti di una figura tormentata tanto nel corpo quanto nella mente, transcendendo canoni formali consolidati e fondando, sulla continua combinazione del materiale sonoro, il motivo conduttore nella narrazione della vicenda scenica. Parimenti, il libretto di Lainez dimostra tutta la sua efficacia sinallagmatica andando a mescolarsi con l'oggetto sonoro in maniera non assolutamente pervasiva, ottemperando in tal modo ai precetti di equanimità tra musica e parola enunciati da Ginastera nell'articolo *How and why I wrote Bomarzo*.

Il risultato di tale commistione di elementi si rivela pertanto assolutamente positivo, dimostrandosi *Bomarzo* un'opera quanto mai attuale per le tematiche, sovente molto scomode, sviscerate al suo interno. Probabilmente, l'unica componente trattata da *Bomarzo* ad essere imperitura concernerà, oltre il malcostume imperante del genere umano, la demistificazione dell'immortalità. E su quest'ultimo punto, ne siamo certi, *Bomarzo* sarà sempre estremamente attuale.

7 Note bibliografiche

Relativamente alla parte dedicata all'approfondimento della figura di Pier Francesco Orsini e di Bomarzo, sono stati utilizzati i seguenti testi ed i seguenti saggi:

- G. Betussi, *Dialogo amoroso*, Venezia, 1543;
- G. Betussi, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nelquale si ragiona d'amore, et degli effetti suoi*. Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1545;
- B. Tasso, *Amadigi*, C, XVIII, Venezia, 1560;
- F. Sansovino, *L'istoria di casa Orsini*, Venezia, 1565;
- P. Bembo, *Rime*, in *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, 1961
- E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962;
- A. Bruschi, *Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1963, nn. 55-60, pp. 13-58;
- Q. Galli (a cura di), *La Cangiarìa*, Agnesotti, Viterbo, 1972;
- J. Von Henneberg, *Bomarzo: nuovi dati e un'interpretazione*, in: *Storia dell'arte*, vol. 13, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 219-228
- M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980
- M. Calvesi, *Bomarzo e i poemi cavallereschi. Le fonti delle iscrizioni*, in «Arte Documento», n. 3, 1989, pp. 142-153;
- H. Bredekamp – W. Janzer, *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1989;
- L. Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Agno, Milano, Mondadori, 1994;
- P. Ovidi Nasonis, *Tristia*, a cura di John Barrie Hall, Lipsia, Teubner, 1995;
- L. Vittori, *Memorie archeologico-storiche sulla città di Polimarzio, oggi Bomarzo*, Roma, 1846, cit. in M. Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo*, Milano, Bompiani, 2000;
- L. Anneo Seneca, *Commento al De tranquillitate animi*, a cura di Chiara Parenti, Firenze, Atheneum, 2004.

Relativamente alla parte dedicata all'approfondimento del romanzo *Bomarzo* di Manuel Lainez, sono stati utilizzati i seguenti testi:

- M. M. Lainez, *Bomarzo*, New York, Simon & Schuster, 1969;
M. M. Lainez, *Bomarzo*, trad. italiana a cura di Cesco Vian, Viterbo, Ed. Sette Città, 1999;
F. Fiorista, *Il sogno come luogo dell'arte*, in «Rivista La Ca' Granda», n.2, 2002;
L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2005;
T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2005.

Relativamente alla parte dedicata all'approfondimento della figura di Alberto Ginastera sono stati utilizzati i seguenti testi ed i seguenti saggi:

- G. Chase, *Alberto Ginastera: Argentine Composer*, in «The Musical Quarterly», Vol. 43, No. 4, 1957;
P. Suarez-Urtubey, *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones culturales Argentinas, 1967;
Roger Smalley, Alexander Goehr, Gordon Crosse, John Tavener, Alberto Ginastera, *Personal Viewpoints: Notes by Five Composers*, in «Tempo», New Series, n. 81, 1967;
A. Ginastera, How and why I wrote Bomarzo, in «Central Opera Service Bulletin», IX/5 (1967);
Andrzej Panufnik, Alberto Ginastera, Iannis Xenakis, *Homage to Béla Bartók*, in «Tempo», New Series, n. 136, 1981;
Malena Kuss, *Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's "Don Rodrigo,"* in «Latin American Music Review», Vol. 1, No. 2, 1980;
L. Tan, *An Interview with Alberto Ginastera*, in «America Music Teacher», xxxiii/3, 1984;
D. Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera*, New York, Taylor & Francis, 2010;

Relativamente all'analisi dell'opera *Bomarzo*, è stato utilizzato il seguente materiale:

A. Ginastera, *Bomarzo Opera in two acts and fifteen scenes*, Music score, New York, Boosey and Hawkes, 1967;

M. M. Lainez, *Bomarzo Opera in two acts and fifteen scenes*, Libretto, New York, Boosey and Hawkes, 1967.