



Pietre che appaiono. Il Sacro Bosco di Bomarzo

Stefano Jacoviello

Abstract. The Sacred Wood of Bomarzo has been the subject of extensive iconological research aimed at deciphering the allegories with which it is strewn. Rather than devoting to deciphering the symbols, this article investigates the semiotic mechanism of the Sacred Wood, which concerns the simultaneous construction of different enunciative axes in a complex discursive device that simultaneously includes illusion and simulation. Diverse configurations of the matter – stone, statue, creature, each relating to an order of the world –, produce different effects of presence in space and time that characterise the aesthetic experience of the place. In the tight confrontation between the human and the inhuman, the natural and the unnatural, the stones show themselves to be far from being inert material. Stones emerge from the ground, appear as elements in the landscape, stage themselves as such, and then they hide behind the machine of representation that asks to be evaluated by the visitor as art, nature, or simple artifice.

Through the oscillation between looking and being looked at, the appearing of Bomarzo's stones manifest the place of a crisis of the human dimension, and at the same time offer the antidote to exorcise it by coming to terms with time, passions, and the certainty that, after all, life is deception.

Tu ch'entri qua pon mente parte a parte
E dimmi poi se tante meraviglie
Sien fatte per inganno o pur per l'arte
Sfinge, Bosco Sacro di Bomarzo

Il Sacro Bosco di Bomarzo è stato oggetto di approfondite ricerche iconologiche volte a decifrare le allegorie di cui è disseminato. Piuttosto che dedicarsi all'ardua impresa di decifrare i simboli, questo articolo indaga i meccanismi semiotici del Sacro Bosco, che riguardano la costruzione simultanea di diversi assi enunciativi in un complesso dispositivo discorsivo che include simultaneamente illusione e simulazione. A partire dalle diverse configurazioni della materia – pietra, statua, creatura –, ciascuna relativa a un ordine del mondo, si producono diversi effetti di presenza nello spazio e nel tempo che caratterizzano l'esperienza estetica del luogo. Nel confronto serrato fra umano e inumano, naturale e innaturale, ben lungi dall'essere materiale inerte, le pietre appaiono: si affacciano sul paesaggio, si mettono in scena come tali, per poi nascondersi dietro l'apparato della rappresentazione che chiede di essere valutato come arte, natura, o semplice artificio.

Oscillando fra guardare e farsi guardare nella relazione con il visitatore, le pietre del Sacro Bosco di Bomarzo manifestano il luogo di una crisi della dimensione umana, e allo stesso tempo offrono l'antidoto per esorcizzarla facendo i conti con il tempo, le passioni e la certezza che alla fine tutto è inganno.

Il paesaggio della Tuscia è caratterizzato da antichi borghi arroccati su alture che si ergono come piedistalli sulla scura vegetazione boschiva. Bomarzo è uno di quei paesi. Il suo profilo è caratterizzato dalla mole di Palazzo Orsini, da cui si scende un sentiero che si dipana lungo la scarpata sottostante, inoltrandosi fra gli alberi fino a raggiungere una delle tante vene d'acqua rivolte verso il Tevere. Il ruscello in realtà si cela quasi completamente alla vista, se ne sente piuttosto il suono. Fra i cespugli e dai tappeti di foglie secche spuntano invece le estremità puntute di grandi rocce scure, la cui conformazione reca ancora il ricordo della forza tellurica che le ha fatte emergere millenni fa, e le ha abbandonate sul suolo dopo la catastrofe vulcanica per dar forma a un ambiente misterioso e affascinante. A poca



distanza da lì, circa venti anni fa, è stato scoperto un altare piramidale a gradini scavato nella pietra lavica, rimasto ancora parzialmente sottoterra. Si ipotizza che possa essere stato un tempio costruito dalle popolazioni che abitavano la zona prima del fiorire della civiltà etrusca.

Ma dalle maglie di quell'oscuro tessuto di piante e rocce fanno capolino anche i resti di arredi architettonici cinquecenteschi, insieme alle sagome di creature che piano piano svelano il loro sembiante. Sono i Mostri di pietra che hanno dato il nome al Parco, come oggi è conosciuto, ma che erano originariamente parte di una villa delle meraviglie voluta da Pierfrancesco II Orsini, detto Vicino: il signore di Bomarzo che portò a compimento il progetto del Palazzo disegnato da Baldassarre Peruzzi, e con esso il suo giardino, probabilmente grazie alla consulenza di Jacopo Barozzi detto il Vignola.

Il Sacro Bosco di Bomarzo è stato oggetto di approfondite ricerche iconologiche¹, volte a decifrare le allegorie di cui è disseminato sulla base di fonti storicamente comprovabili e coerenti con le ipotesi di un programma iconografico che sarebbe stato stabilito di persona da Vicino Orsini, uomo di guerra e di lettere. Girando fra le querce, i lecci e i castagni aggrappati su quella scarpata, è facile tuttavia avere il presentimento che Vicino si diverta ancora a sbirciare tutto quello scervellarsi, come se per certi versi avesse voluto escogitare un tranello in forma di enigma in cui molti, o forse tutti, sarebbero caduti.

Piuttosto che dedicarsi all'ardua impresa di decifrare i simboli, operazione che richiede competenze storiche, storico-artistiche e letterarie tanto enormi quanto evidentemente mai sufficienti, in questa sede è forse il caso di orientarci verso ciò che più pertiene a un'indagine sulla significazione, ovvero: provare a descrivere i meccanismi semiotici del Sacro Bosco nei termini di un dispositivo discorsivo che ha a che fare con la costituzione di un'istanza dell'estesia, misurando eventualmente la distanza che la separa dal soggetto empirico che nello scorrere del tempo storico compie l'esperienza estetica, bersaglio comunicativo verso il quale la conformazione del simulacro testuale mira ad esercitare la sua efficacia.

L'ipotesi è che il Sacro Bosco di Bomarzo, con il suo "mettere in scena" lo statuto elementare della pietra di cui è fatto per poi nascondere dietro l'apparato scenico di un giardino delle meraviglie, manifesti il luogo di una crisi che riguarda la dimensione umana, il modo di "stare al mondo", e che si dia allo stesso tempo come farmaco utile perlomeno ad esorcizzare l'ineluttabilità del tempo, il dolore dell'abbandono, la caducità della vita. Nel rapporto fra le apparizioni effimere e la supposta eternità geologica della pietra possiamo forse ritrovare la chiave più intima del programma di Vicino Orsini, che riguarda anche noi.

1. Un viaggio agli inferi: topografia e topologia

Nato a Roma nel 1523, Vicino Orsini proviene da una importante casata nobile al servizio del papato. Viene educato alle lettere e al mestiere delle armi. Sposa una Farnese, Giulia, parente di Papa Paolo III. Partecipa a diverse guerre, fra cui una campagna in Borgogna al fianco di Orazio Farnese durante la quale viene catturato e costretto a una lunga prigionia in Francia.

Durante la guerra d'Italia che opponeva il papato al vicereame spagnolo di Napoli, nel 1557 Vicino assiste alla distruzione del paese di Montefortino: mentre gli edifici vengono rasi al suolo, la popolazione viene trucidata su diretto ordine di Papa Paolo IV (Gian Pietro Carafa), colpevole di essere passata dalla parte degli spagnoli seguendo la posizione dei suoi signori, i principi Colonna. Scosso da tanto orrore e segnato da un dolore indelebile, a quasi trentacinque anni Vicino si ritira dalla carriera militare e decide di vivere a Bomarzo accanto alla moglie Giulia Farnese per i pochi anni che a lei rimarranno da vivere: morirà fatalmente nel settembre del 1560.

I carteggi con diversi artisti, architetti e nobili conoscenti, testimoniano che fra il 1552 e la fine degli anni 70 e 80 del Cinquecento Vicino commissiona la progettazione e la realizzazione di un giardino che si sarebbe esteso ai piedi del suo Palazzo.

¹ Fra cui le più importanti Bredekamp, Janzer (1985); Calvesi (2000). Si segnala anche Bosch (1982). Lo studio di Howard (2020), suggerisce invece la funzione mnemotecnica del giardino dalle forme inconsuete per l'epoca: attraverso l'invito alla decodifica degli emblemi e l'organizzazione dello spazio in cui sono inseriti, il giardino ai piedi del palazzo sarebbe stato utile a far conoscere agli ospiti del duca gli attributi della sua persona, il carattere della sua famiglia, e fare in modo che il ricordo di ciò potesse essere perpetuato presso tutti i visitatori, anche negli anni a venire. L'ipotesi sulla funzione monumentale del giardino era stata già avanzata da Quartermaine (1977).

Il giardino si sviluppa su due terrazzamenti (Fig. 1) e la sua topografia implica un percorso di discesa verso le profondità della scarpata per poi risalire sull'altura dove svetta il tempio classicheggiante dedicato alla moglie Giulia, slanciato verso il cielo con una cupola e un lanternino che richiama direttamente il Duomo di Firenze. Non ci sono itinerari prefissati dal progetto architettonico. Anche nel caso in cui ci si perda, tuttavia, chi passeggia per il giardino finisce per seguire liberamente un orientamento che lo porta a scendere e risalire. Ciò accade ancora oggi, benché il Parco offra ai turisti un percorso di visita segnato, per coloro che desiderano bruciare le tappe e vedere tutte le sculture in sequenza senza perdere troppo tempo, evitando purtroppo la sorpresa dell'inatteso².

Ad ogni modo, al di là della topologia "naturalmente" implicata dalla topografia del luogo, il giardino è disseminato di figure e di indizi che rimandano a un viaggio agli inferi³: come evoca inequivocabilmente il Cerbero seduto in guardia ai piedi della scalinata che porta al tempio (Fig. 2). Se l'edificio sacro individua il termine superiore del percorso, l'estremo inferiore coincide invece con un misterioso teatro immerso nella profondità del bosco.

Hortus conclusus cinto da mura, il Parco dei Mostri – come viene oggi chiamato – è un luogo separato (*sacro*) in cui il paesaggio mostra fin da subito a chi vi si introduce una *doppia naturalità*: dalla superficie di una roccia diroccata emergono appena accennate le forme di una sirena, e corpi di marinai in balia della tempesta. Allontanandosi di qualche passo, grazie ad una visione di insieme, il visitatore si accorge che quelle strane forme che affiorano dal masso di peperino sarebbero dei rilievi incisi sui frammenti del fregio di un tempio crollato in un passato senza tempo, durante un cataclisma che il visitatore fantasticando potrebbe far risalire alla stessa era geologica in cui il terremoto ha plasmato quel luogo.

A Bomarzo dunque le pietre si affacciano nel panorama, mostrano forme che stimolano a interrogarsi su un loro possibile valore figurativo. Chiedono di essere sottoposte al vaglio di una griglia di lettura⁴ che piano piano svela la presenza di strane creature. Queste figure emergono dalla vegetazione in cui si confondono, e di cui sembrano partecipare la natura vivente.

2. L'umano, il naturale e il non umano

Costruito appositamente per apparire a chi sarebbe stato capace di guardarlo, dopo la morte di Vicino Orsini nel 1585 il Bosco è stato abbandonato. L'esoterismo delle sue raffigurazioni è affogato per secoli nella vegetazione che ha riportato le sculture allo stato elementale di pietre. I dispositivi del Sacro Bosco hanno ricominciato a funzionare quando nel 1952 il luogo ha acquisito l'identità di parco, ed è stato oggetto di una lunga e accurata ricostruzione voluta dai nuovi proprietari, il commendatore Giovanni

² Sul senso del vagare nel Sacro Bosco come esperienza straordinaria di uno spazio inusuale, volto a stimolare interattivamente la riflessione del visitatore, Fontana-Maisel (2018, p. 156).

³ L'identificazione di alcune statue come Plutone, gli avelli scoperti rimasti vuoti e la teoria di urne cinerarie disseminate sotto lo sguardo di Proserpina, si basa su questa isotopia e sulla loro collocazione nel percorso. Tali elementi in un tessuto di relazioni costituiscono il quadro di una configurazione discorsiva a livello topologico, tematico e figurativo, che corrisponde a un vero e proprio "motivo" culturale: il viaggio agli inferi.

La collezione di tutti questi personaggi è peraltro confermata dalla descrizione che Giorgio Vasari dette del carro di Plutone incluso fra gli apparati festivi allestiti a Firenze nel dicembre del 1565, che avrebbero suggestionato Vicino, li presente per impegni diplomatici:

"Seguiva l'inferral Plutone con la regina Proserpina, tutto ignudo e spaventevole ed oscuro [...] ed avendo il grande ed orribile e trifauce Cerbero ai piedi [...] Erano questi seguitati dal torbido Acheronte, gettante per un gran vaso, che in mano portava, arena ed acqua livida e puzzolente: col quale si vedeva venire l'altro inferral fiume Cocito, oscuro e pallido anch'egli con un simil vaso una simil fetida e torbida acqua versava; avendo con loro l'orribile, e tanta da tutti gli Dii temuta, palude Stigia, dell'Oceano figliuola, in ninfale, ma oscuro e sozzo abito, portante un simil vaso anch'ella" (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*, pp. 608-609, cit. in Calvesi 1985, p. 226).

⁴ La griglia di lettura (Greimas 1984) – di natura culturale e depositaria delle forme dell'immaginario – proiettata su un campo che ipotizziamo significante, individua i termini di un orizzonte testuale e provoca al suo interno l'emergere di formanti figurativi che implicano il riconoscimento di figure del mondo dell'esperienza. In questo processo, per citare Merleau-Ponty (1964), "le cose si fanno cose, e il mondo mondo".

Bettini e sua moglie Tina Severi che oggi riposano nello stesso tempio che Vicino aveva consacrato alla memoria di Giulia.

Il viaggiatore che decide di usufruire dei servizi igienici prima di addentrarsi nel Sacro Bosco può rimanere colpito dalle fotografie stampate in formato gigante – a sua volta mostruoso – che ricoprono i corridoi di accesso ai bagni. Le immagini scattate nei primi anni 50, prima dell'operazione di recupero, catturano lo sguardo “naturalizzante” dei pastori che sembrano piegare le forme e le funzioni di quelle strane pietre all'esigenza di dominare lo spazio circostante. Ma allo stesso tempo se ne meravigliano, coerentemente con le convenzioni stilistiche della visione bucolica in cui sono inclusi, rispettando i principi che fin dall'antichità regolano lo stereotipo della loro rappresentazione: gli individui ritratti dalla macchina fotografica in quei campi arsi dal sole sono infatti gli stessi pastorelli stupefatti che popolano le incisioni di Piranesi, i monelli dei Bamboccianti, le “macchiette” che vagano sperdute all'ombra delle rovine nei capricci romani settecenteschi⁵.

Ma oltre allo sguardo dei pastori, le foto catturano straordinariamente anche quello delle pecore al pascolo. Siamo abituati a supporre che esse vedano pietre, in quanto ascriviamo i membri di quel gregge allo stesso ordine *non-umano* della Natura di cui i minerali, gli animali e i vegetali fanno parte. Di fatto nessuno sa veramente cosa guardino, ma è lecito presumere che quelle pietre non appaiano agli occhi degli ovini nelle sembianze fantastiche dei mostri, cosa che accade invece non solo ai pastori rappresentati, ma anche allo stesso spettatore di quelle foto che riconosce l'alterità di quelle forme nel paesaggio deserto e desolato, popolato di una assenza.

Sulla misura di questo confronto fra umano e inumano, naturale e innaturale, comincia a configurarsi l'articolazione graduale di un processo di acquisizione di una competenza: un *saper guardare* che ha a che fare anche con un *saper sentire*. Spinto a perdersi nel Sacro Bosco, il visitatore si troverebbe coinvolto in una sorta di percorso iniziatico che passa attraverso diversi stadi dell'esperienza: dalla prima percezione delle concrezioni della materia di cui sembra fatto il mondo naturale; alla sua riarticolazione secondo le forme testuali di un discorso, con il suo corredo di valori plastici e figurativi che gli attribuiscono un senso; fino alla sensazione riflessiva della presenza a quel mondo che, apparendo, costringe lo spettatore a collocarsi nello spazio e nel tempo aderendo al simulacro efficace per lui disposto da quel *Theatrum Mundi* paradossalmente effimero ed eterno.

Se effimero è l'apparato scenico che interrompe la abituale logica del verosimile e stupisce lo spettatore facendogli riconoscere nella pietra il profilo di quelle strane creature, eterno è l'ordine immanente dell'universo dei mostri in cui il visitatore può introdursi, per accedere ad una dimensione alternativa, diversa dalla ferialità dell'esperienza materiale.

Nel visitare il Bosco Sacro ci troviamo quindi a fare i conti con una opposizione che riguarda la maniera di categorizzare l'esperienza del mondo e costringe a soffermarsi sull'ambiguo coimplicarsi di empiria ed estesia, realtà e rappresentazione, materiale e immaginario. Da una parte abbiamo il confronto aperto con una Natura che è altra rispetto all'umano, una Natura oggettivata dall'indagine “scientifica” che ne rinviene i materiali (l'essere ultimo della pietra). Dall'altra, all'interno dell'*hortus conclusus*, abbiamo l'apparire di un mondo dei mostri che è solidale con chi lo guarda. È un mondo potenzialmente soggettivato, in cui il formarsi della materia emerge e si manifesta mostrando la razionalità che regge la sua credibilità, esplicitando nella sua conformazione la teoria che gli dà un senso. La meraviglia di chi osserva i mostri, diversamente da quel che si può credere, non nasce difatti dall'incontro straordinario con l'irrazionale ma dal contatto con la razionalità. I mostri, *non-naturali* e *non-umani* (termine neutro dell'opposizione che regge la relazione fra il visitatore e lo spazio circostante), sono emergenze sensibili di fronte a cui si resta indifferenti fino al momento in cui si svelano nella loro mostruosità, che non è affatto irrazionale. Ciò che provoca “maraviglia” (*mirabilia*, ciò che si fa guardare nella sua eccezionalità) è proprio la grammatica del montaggio che articola e cuce in maniera credibile i frammenti di cui sono fatti, dando una regola alla loro ibridazione.

Ma il montaggio non serve solo a tenere insieme i corpi dei singoli mostri in sé. Serve piuttosto a porre in relazione le diverse statue fra di loro, inserendo in una logica narrativa il loro carico figurativo e la

⁵ Una delle fotografie esposte mostra anche un gruppo di bambini in calzoncini corti, presumibilmente in gita scolastica, che si disperdono ad indagare lo spazio sotto l'occhio vigile degli insegnanti.



disposizione nello spazio, per costruire una scena discorsiva in cui avvengono azioni di cui il visitatore possa essere spettatore e testimone.

3. Per inganno o pur per l'arte

Bisogna dunque perlustrare il luogo per rilevare un insieme ordinato di pertinenze che permetta di ritrovare la dimensione testuale del giardino e ricostruirne la sintassi. Ciò si fa mettendone in relazione “parte a parte”, proprio come recita l'iscrizione sul piedistallo della seconda sfinge che accoglie il visitatore all'ingresso. In quei pochi versi si cela probabilmente la chiave fondamentale delle sue significazioni:

Tu ch'entri qua pon mente parte a parte
E dimmi poi se tante meraviglie
Sien fatte per inganno o pur per l'arte

Il regesto filologico di tutti i possibili antecedenti che ricollegano la terzina di Vicino alla tradizione dei poemi cavallereschi, ben presenti alla memoria di qualsiasi lettore colto nell'Italia del Cinquecento, invita a propendere verso l'ipotesi che il signore di Bomarzo abbia voluto introdurre l'ospite nel suo giardino riportandogli alla mente il tema del bosco stregato, della selva perigliosa costruita dall'incantesimo di un mago. Tuttavia, che senso avrebbe suggerire qualcosa che molti potrebbero facilmente già sapere? Inoltre, Vicino dimostra di fare ovunque un uso estremamente arguto della citazione, riuscendo a condensare ogni volta in una singola espressione l'enorme bagaglio intertestuale di tutte le trasformazioni occorse alla locuzione originaria e al concetto da essa veicolato. Tale divertimento, così sottile e intelligente, non può certo ridursi a un banale sfoggio di erudizione.

Vale la pena quindi prenderlo sul serio e notare che, dopo l'invito a compiere un'operazione “intelligente” (da *inter-ligere*), facendo attenzione a tutte le possibili rime, contrasti, riferimenti e collegamenti, Vicino pone poi al visitatore un quesito cui sarà chiamato a rispondere in seguito, al termine del viaggio: cosa regge il sistema di rappresentazione del Bosco Sacro, l'inganno o l'arte?

È chiaro che laddove i termini si intendano come sinonimi, l'indovinello può risultare un nonsense. Invece inganno e arte si oppongono laddove indicano due modi distinti secondo cui le cose di cui facciamo esperienza appaiono e si presentano tanto alla sensibilità quanto all'immaginazione di chi le guarda. Queste due modalità di “venuta al sensibile” coimplicano entrambe l'illusione di un universo rappresentato e la competenza necessaria ad esprimere un giudizio sulla sua verosimiglianza, ma lo fanno secondo diversi meccanismi di negoziazione della credibilità.

Si possono dunque descrivere inganno e arte come dispositivi, che funzionano rispettivamente secondo due diversi procedimenti della rappresentazione: simulazione-dissimulazione, illusione-disillusione. Entrambi sottendono una sintassi enunciativa che pone in sequenza un *debrayage* enunciativo seguito da un *embrayage* enunciazionale.

L'inganno stimola l'apparato percettivo per indurre chi ne è vittima a fare previsioni che si rivelano false quando, in un secondo momento, vengono disattese. L'efficacia del suo meccanismo si fonda sul dispositivo della simulazione: sostituendo l'oggetto rappresentato con il suo simulacro, la simulazione stabilisce che non c'è nient'altro al di là di ciò che concretamente appare. Alla luce della logica della veridizione, la sequenza delle operazioni simulazione-dissimulazione fa sì che verità controfattuale (essere e apparire) e menzogna (apparire e non essere) collassino una sull'altra, mettendo fuori gioco la funzione propriamente illusoria della pura apparenza, resa del tutto impertinente dall'indifferenza fra essere e non essere del riferimento all'oggetto rappresentato. Ciò che simulato appare, siccome non rappresenta altro che se stesso nella sua presenza materiale lì ed ora rispetto a chi guarda, non può non essere vero.

La simulazione è una forma di disinnescamento della rappresentazione che si ottiene attraverso la messa in discorso delle qualità percettive della sostanza e si realizza attraverso la messa in atto di un *embrayage*. Come succede ad esempio in un capriccio di Canaletto del 1765 conservato alle Gallerie dell'Accademia (Fig.3), dove il drappo calato giù dalla balaustra rinuncia alla sua prima funzione referenziale per darsi

allo sguardo, in un secondo momento, nella dimensione plastica di colore saturo, senza collocazione prospettica. La funzione integrante del formante cromatico (Greimas 1984), che individua topologicamente una parte della superficie planare facendone rilevare la funzione significante, diviene la condizione di base perché il drappo si trasfiguri di fronte allo spettatore e si presenti infine come una macchia di materia pittorica raggrumata sulla tela e protesa verso lo spettatore, corpo sensibile con cui condivide la presenza al mondo e la realtà dell'esistenza. Questo procedimento di trasposizione da un livello di articolazione del significante all'altro (dal figurativo al plastico, per poi dare l'impressione di uscire dalla cornice testuale e riconfigurare il campo secondo altri criteri di pertinenza relativi alle qualità della sostanza dell'espressione) si accompagna ad un *embrayage* del soggetto dell'estesia che viene a trovarsi al di qua della cornice attraverso cui, inversamente, è debrayato lo spazio rappresentato. In questo modo l'opera d'arte, apparentemente nata per rappresentare un universo immaginario, manifesta invece il sentire dello sguardo nella sua flagranza.

In realtà a Bomarzo il meccanismo tipicamente barocco della simulazione è di fatto poco rilevante, se non quasi sempre "fuori luogo". Siamo lontani dai dispositivi in azione nei dipinti su pietra paesina, come negli esempi mirabili di Filippo Napoletano (1589-1629), dove le particolari qualità visibili della superficie minerale vengono usate simultaneamente per rappresentare il sembiante di diverse sostanze del mondo, ma anche per manifestare ai sensi dello spettatore la materia di cui è fatto il paesaggio: la pietra su cui si dipinge e che proietta diafanie per mezzo delle sue venature è la stessa materia di cui sono fatti gli scogli che incorniciano il duello fra Ruggero e l'Orca per liberare Angelica⁶, o la grotta di Betlemme in cui vengono accolti i Re Magi in visita a Gesù Bambino, e noi con loro (Fig. 4). È una materia che si fa immagine per farsi guardare ma, se si vuole, è lì anche in quanto tale, per farsi toccare. La Casa pendente (Fig. 5), che con il suo sembiante di torre di guardia sul paesaggio retrostante segna una soglia di transizione verso la seconda parte del percorso di discesa verso il basso, gioca direttamente sul rapporto fra la visione e la percezione dell'equilibrio di chi vi entra. Potrebbe forse essere ascritta all'insieme dei processi di simulazione-dissimulazione. Chi cammina nelle sue stanze deve fare i conti con proporzioni e pendenze apparentemente incongruenti che chiedono di adeguarsi a una condizione di stabile precarietà: ma basta affacciarsi fuori dalla finestra per sospendere l'incanto ottico che agisce sulla propriocezione corporea vedendo nel paesaggio circostante il riallinearsi del verticale e dell'orizzontale, e capire che il terreno in cui la casa sembra sprofondare progressivamente è in realtà il saldo zoccolo di roccia su cui è costruita.

L'inclinazione dell'edificio simula di fatto l'azione delle forze telluriche che avrebbero fatto quasi crollare la casa fermandosi a un passo dal ridurla nello stato di altre rovine di cui è disseminato il parco. Ad esempio, una sirena appare sdraiata su una bizzarra panchina che usa le volute della sua coda arrotolata per farne un bracciolo. A meno che non si provi ad accomodarsi in bilico sul ventre della creatura addormentata, risulta impossibile utilizzare quella pietra scolpita per sedersi. Di fronte a quell'oggetto ibrido che intreccia una statua ad un arredo, basta chinare la testa sul fianco per scovare il profilo di una cariatide caduta, riconoscendole così un terso statuto di elemento architettonico. È un "resto": il tipico dispositivo della rovina che implica il lavoro inesorabile del tempo, simulandone gli effetti attraverso la sensazione tutta barocca dell'instabilità, del non-so-che, dell'indefinito (Calabrese 2013). Alcune rocce emergenti dal suolo sono state quasi impercettibilmente scolpite "come rocce", camuffate per apparire più vere del vero, ed esprimere il tono del paesaggio agli occhi del visitatore in linea con le aspettative del suo immaginario emotivo.

Altre rocce sono state scolpite in forma di blocchi di pietra, di dimensioni e fatture diverse, come se fossero mattoni serviti per costruire mura simili a quelle delle vecchie città italiane, con l'affastellarsi di stratificazioni storiche. Tuttavia, non sono grandi massi tagliati e sovrapposti, ma i rilievi di un'unica superficie scolpita che simula la successione di stili costruttivi. Il Ninfeo che si trova nella parte bassa del bosco mostra addirittura nell'insieme di una singola costruzione diverse fasi del suo processo di edificazione, compresa l'interruzione improvvisa e il crollo seguente al suo abbandono: una parte della parete assomiglia a un rivestimento di marmo, liscio, che però si sbreccia sull'angolo, lasciando vedere la preparazione grezza della muratura sottostante la copertura mancante. Entrambe

⁶ Filippo Napoletano, *Ruggero sull'ippogrifo libera Angelica dall'Orca* (1617-1621), olio su pietra paesina, Firenze, Istituto di Studi Etruschi.



le superfici, tuttavia, sono scolpite nella roccia, simulando la durata trascorsa del lavoro dell'uomo e il tempo in cui la natura lo ha deteriorato, fino a far perdere le tracce della sua memoria. Come fa notare Dotson (1982, p.212, *tr.it mia*), in generale “si tratta di un'imitazione in roccia naturale di un'imitazione della roccia naturale, e di quell'imitazione smascherata dall'attività della natura nel tempo”. Un artificio che nasconde la natura di cui è fatto, ma mostrando di nasconderla denuncia la transitorietà della finzione e d'altro canto manifesta la consistenza della natura con le sue leggi cui siamo inevitabilmente sottomessi.

Nonostante tutto ciò, a Bomarzo è in funzione qualcosa di più complesso di un semplice gioco dei sensi. È qualcosa che riguarda il rapporto fra funzione illusoria dell'arte e disillusione sulla condizione umana. L'ipotesi è che ciò dipenda dalla possibilità secondo cui nel Sacro Bosco – luogo rituale di passaggio e trasformazione – convivano simultaneamente due diverse forme della presenza, che si pongono in relazione di reciprocità grazie alle funzioni deittiche che corrispondono a due assi enunciativi, corrispettivi di due orientamenti dello sguardo: guardare e farsi guardare⁷.

4. Metamorfosi sotto gli occhi dei mostri

L'iscrizione su un vaso – probabilmente un'urna funeraria – testimonia che le creature sono lì notte e giorno “vigili et pronte a guardar d'ogni ingiuria” la fonte antistante. Lì Plutone emerge dalle acque dello Stige per dominare l'intero piazzale popolato da un elefante sormontato da una torre e un drago che combatte con tre belve. Ci sono mostri “di profilo” che si fanno guardare, altri “di faccia” che inequivocabilmente guardano⁸. Fra tutti il più celebre è l'orco (Fig. 6) che con gli occhi spalancati invita ad entrare nelle sue fauci, porta dell'inferno. Sulle sue labbra era originariamente parafrasata la citazione dantesca “lasciate ogni speranza, voi ch'intrate” (*Inferno*, III, 9). Ma per arguta parodia Vicino aveva sostituito a “speranza” la parola “pensiero”: nella bocca dell'orco non si trovano le fiamme ma un luogo di riparo dalla dannazione del mondo quotidiano, dove il tempo si ferma e “ogni pensiero vola”, come recita oggi l'ultima vestigia rimasta dell'iscrizione originale⁹.

Le pietre, dunque, prima articolate e identificate come semplici entità geologiche che si oppongono alla vegetazione circostante per cromia e per comportamento della massa, ora mostrano un sembiante e richiedono un altro tipo di riconoscimento: quello che solitamente si applica alle statue, o in generale alle opere d'arte. Dalle forme dell'assenza di una Natura “altra” e distante, oggetto di descrizione della tassonomia scientifica, si passa ad un nuovo regime di esistenza discorsiva, dove le pietre acquisiscono la presenza degli attanti della visione. Dotati di sguardo, che li manifesta discorsivamente come assistenti (Fontanille 2001), i mostri indicano deitticamente un attore, uno spazio, un tempo enunciato a cui si riferiscono. Rientrano quindi nella reciprocità costitutiva dell'apparato dell'enunciazione che permette loro di presentarsi come Io, rispetto al quale il visitatore non può che porsi come Tu, rivestendo il ruolo dell'enunciario¹⁰.

Come recitava Paolo Fabbri, sulla scorta di Émile Benveniste: “ogni pronome comporta e assegna la topica dei propri luoghi” (Fabbri 2021, pp.199-200). Gli sguardi dei mostri costituiscono insieme un vero e proprio apparato teatrale, instaurando una relazione enunciativa che produce una transizione identitaria: dal “loro” oggettivante con cui il visitatore si riferiva alla “naturalità” delle pietre, i mostri guadagnano la presenza del “voi”, rispetto a un “io” del visitatore che sotto gli occhi delle creature diventa un “me”: l'alterità della distanza “sociale” (Goffman 1971) dagli sconosciuti si trasforma nella

⁷ Su presenza al mondo, identità e visione resta fondamentale il riferimento a Eric Landowski (1989, cap. IV; 1997).

⁸ La rappresentazione del volto in posizione frontale e di profilo trasporrebbe nell'ambito del visivo l'apparato pronominale dell'enunciazione linguistica.

⁹ La versione originale dell'iscrizione è testimoniata da un disegno di Giovanni Guerra del 1598 circa, custodito alla Galleria Albertina a Vienna.

¹⁰ “L'opera d'arte sfugge allo statuto della non-persona costituendosi come una prima persona, un *Io*, a partire dalla seconda persona, un *Tu*. Il *Noi* è allora l'intreccio, per dirla con Merleau-Ponty, di un *Io* e di un *Tu*”. (Parret 2016, p. 97).



prossimità dei complici. I mostri costringono i visitatori a guardarsi e cogliersi nell'atto di sentire il mondo circostante¹¹.

Ecco che nel Bosco Sacro si dà la coesistenza di due regimi di presenza correlati a due assi enunciativi, due piani di discorso, due forme di testualizzazione, apparentemente incomunicanti ma rette da una omologia astratta che concede la loro reciproca traducibilità: quelle "cose" che emergono dallo schermo del reale sono pietre da vedere, e simultaneamente su un altro piano discorsivo sono pietre che sotto i nostri occhi appaiono, e ci guardano. O perlomeno costruiscono per noi uno spettacolo in cui siamo inclusi, che ha per argomento la nostra possibile trasformazione. Il visitatore del Bosco Sacro, sottoposto alla sua macchina efficace, aderisce a una nuova forma della soggettività proposta dai dispositivi discorsivi di questa "installazione" *ante litteram*, acquisisce una nuova competenza cognitiva e patemica sotto lo sguardo che i mostri, destinanti di una sanzione, gettano su di lui.

Ma non è tutto.

Ogni oggetto inteso come "fatto" inerte si trasforma in "evento" nel momento in cui si pone all'incrocio di diversi sguardi. A ciascun punto di vista possibile corrisponde una differente articolazione del significante che si stratifica sulle altre costituendo una struttura multiforme correlata a diversi tempi, distanze, velocità dell'esperienza e dell'emergere del senso.

Non si tratta più quindi di giocare all'inganno e disinganno, di amare la moltitudine degli aspetti in cui il mondo si offre allo sguardo autocentrato del suo esploratore, ma di passare all'istituzione e accettazione di un multinaturalismo che contempla diversi regimi dell'essere uomo. Le statue si fanno guardare nella loro alterità di finzioni nell'istante in cui lo sguardo del visitatore cade su di loro. Ma allo stesso tempo le statue guardano lo spettatore e reggono la costruzione di uno spazio e un tempo eterno in cui egli ha avuto accesso rispecchiandosi nel suo simulacro enunciativo. Ciò lo costringe a confrontarsi paradossalmente con la natura finzionale e transitoria dell'esistenza umana.

Quindi fra l'Io del visitatore che articola lo spazio dando del tu alle pietre e l'Io dei mostri che danno del tu al visitatore, fra queste modalità dell'estesia che contemplano la reciprocità fra il poter vedere e il poter essere visto, si fondano i procedimenti di una traduzione intersemiotica che permetta il passaggio dal regime dell'inganno a quello dell'arte.

Si tratta in altre parole di istituire i principi di una omologia fra lo stile dell'oggettivazione, finalizzata alla conoscenza scientifica di un regno naturale che si suppone asemantico, sostituibile con il modello astratto che a distanza lo descrive, e la soggettivazione delle pietre orientata a far emergere l'espressione del mondo come arte.

5. Se il tempo parmi corto

Restituire al corpo inerte delle pietre, oggetto immoto e morto, la possibilità di animarsi, significa riconoscere ad esso la potenza di una soggettività sensiente e sensibile che si costituisce sulla base di una valorizzazione alternativa a quella che emerge dall'esperienza feriale di quei materiali.

La sottile ironia di Vicino sembra voler prospettare addirittura un "oltre" irraggiungibile se non con la fantasia, laddove quelle mirabili statue possano davvero prender vita e divenire finalmente, come si direbbe, "prodigi di natura". Passeggiando per il Bosco il visitatore viene attratto da una mole di pietra che vista dall'alto mostra una figura difficilmente identificabile: appaiono una testa di Medusa e una enorme schiena. Scendendo per il sentiero che gli gira intorno il visitatore si trova davanti alla scena monumentale di Orlando impazzito che fa scempio di un contadino prendendolo per le gambe. Colpito dall'improvviso svelarsi di una violenza spietata come può essere solo quella narrata dall'epica, lo

¹¹ I termini di stile enunciativo, vale la pena segnalare che Vicino parla sempre in prima persona attraverso le sue iscrizioni, autorizzando così il lettore a non individuarsi in un generico "voi" ma con il "tu", spingendolo quindi a considerare una maggiore complicità e vicinanza personale con il signore del luogo. In questo modo, accompagnati durante la scoperta del bosco dalla voce di Vicino che sulle pietre appare sempre presente e disponibile al dialogo, attraversare lo spazio assume ancora un altro elemento tipico dell'esperienza intima, orientata a toccare e trasformare l'interiorità di chi è capitato in quello spazio e in esso trova luogo alla sua esistenza. Un'esperienza da condividere con Vicino.

sguardo dello spettatore si muove intorno alla ricerca di spiegazioni e cade su una curiosa iscrizione: “Se Rodi altier fu già del suo colosso /pur di quest’ il mio bosco ancho si gloria /e per più non poter fo quant’io posso”. La terzina di Vicino, memore di un antecedente di Petrarca poi ripreso e rimaneggiato da poeti a lui coevi come Pietro Bembo, Pietro Aretino e Bernardo Tasso (Calvesi 1985, pp.189-190) va oltre una semplice dichiarazione di umiltà nel compararsi agli antichi greci. Piuttosto, ne mette in luce la vanità. Far realizzare statue meravigliose, cosa già fatta da lui (fo quant’io posso) come da altri in altri luoghi, non basta a superare il limite (per più non poter) oltre il quale si spinge liberamente il desiderio di chi è capace di riconoscersi in un altrove, staccandosi dalla concretezza degli oggetti materiali.

Se l’inganno funziona nell’*hic et nunc* dell’attimo della percezione, con una puntualità e i suoi effetti che si ripetono uguali a se stessi indipendentemente dalle epoche in cui avviene il contatto fra il visitatore qualsiasi e il dispositivo simulante, le altre forme della comprensione prevedono invece una temporalità durativa ed estesa in cui si dispiega lo spessore ermeneutico delle interpretazioni. Le varie attualizzazioni delle forme di significazione del parco possono essere oggetto ultimo di una archeologia degli sguardi che raccoglie e ordina le diverse modalità di apparizione di quei minerali: ora opere d’arte, ora complemento fantastico dell’ambiente naturale, ora semplicemente pietre per le greggi al pascolo interessate al valore alimentare della vegetazione erbicola che cresce negli anfratti della roccia piuttosto che al mostro e all’effetto che fa. Queste diverse forme di testualizzazione, inerenti alle forme della competenza ad esse correlate, sottendono una complessa semiotica della cultura e la profondità ermeneutica della memoria del mondo.

Penetrare nel Sacro Bosco serve a consolarsi, entrando in un nuovo ordine assiologico che, una volta “usciti a riveder le stelle” servirà a guardare un po’ meglio quel che ci circonda, a conoscerlo secondo le rassomiglianze che ci aiutano a comprendere in che modo percezione oggettiva, immaginario e comprensione siano legate.

Come il Polifilo protagonista dell’*Hypnerotomachia*¹², che alla ricerca dell’amata Polia trova la felicità passando attraverso una serie di sogni incassati uno nell’altro, per Vicino Orsini il giardino è una porta di uscita dagli orrori vissuti in un universo che contempla la violenza inaudita della guerra e il sordo dolore dell’abbandono di chi si ama. Fra quelle piante ai piedi della scarpata si trovano gli inferi dove può risentire in qualche forma la presenza della sua Euridice, Giulia Farnese, a cui il Bosco è innalzato come monumento.

Giunto nel punto più basso seguendo le momentanee apparizioni del ruscello o il leggero gorgogliare che ne suggerisce la presenza, il visitatore si trova al centro di uno spazio teatrale il cui confine è segnato da una schiera di erme (Fig.7). Di là da loro c’è la selva ancora da scoprire, la Natura da riarticolare, il mondo “esterno” in cui bisognerà tornare a vivere prima o poi.

Le erme situate alle estremità della fila sono dotate di quattro volti che rappresentano tradizionalmente le stagioni della vita. Le altre, bifronti, gettano lo sguardo come guardiani da una parte sull’incognito, dall’altra sulla scena. Si tratta di un sobrio palco cinquecentesco, semicircolare, che sarebbe stato allestito con degli specchi inseriti nelle nicchie. Il modello sarebbe il “theatro” che nell’*Hypnerotomachia* ospita il sacello di Venere, “nella quale pietra chiaro vedevase et perfectamente cernivasi, quale in placido et flustro mare la lymptudine dil profundo cielo, et similmente tutte le cose quivi in gyro existente reflectevano molto di più di mundissimo speculo”¹³. Sempre seguendo il modello fantastico descritto da Francesco Colonna – supposto autore dell’*Hypnerotomachia* –, nel teatro di Bomarzo dagli specchi sarebbe partita la scalinata che scende fino a giungere nel luogo in cui si colloca lo spettatore. Dunque, trovandosi con le erme alle spalle e gli specchi del palco di fronte, il visitatore /spettatore cade intrappolato al centro di un complesso sistema di sguardi e riflessi.

¹² *Hypnerotomachia Poliphili*, fra le più importanti creazioni letterarie ed editoriali del Rinascimento, è attribuito a Francesco Colonna e stampato da Aldo Manuzio nel 1499. Il racconto, che narra di un viaggio iniziatico, richiama le *Metamorfosi* di Apuleio.

¹³ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, pp. 344, 347. Cit in Calvesi 1985, p. 175.



Sul basamento del fondale teatrale un'iscrizione incompleta carpisce la curiosità: è composta di due endecasillabi, ciascuno dei quali occupa metà dello spazio. Basandosi sempre su fonti petrarchesche originali e sui loro riutilizzi postumi (Calvesi 1985, pp.174-175), la sua ricostruzione ampiamente probabile è la seguente:

per simil vanità mi sono accorto
che il tempo fugge e il viver parmi corto

6. Materia da semiologi

Non importa la materia di cui si tratta, ma il trattamento che gli si riserva.

L'interesse di un semiologo non può essere rivolto alla materia in quanto tale, nella sua dimensione ontologica. La materia "non espone messaggio né significazione" direbbe Herman Parret (2016, p.102). Piuttosto, è più interessante ciò che ne traspare dalle sostanze degli oggetti di analisi come condizione del formarsi, implicando un processo che coinvolge unitamente il soggetto e il valore che dall'articolarsi di questa materia nascono.

"Materia significa in effetti presenza. [...] Quando c'è presenza-evento, quando l'evento ha luogo, c'è cesura nello spazio-tempo. Il tempo di questa presenza-evento non è più il tempo del mantenersi della presenza, ma il tempo della donazione che libera la presenza" (Ibidem).

La materia si mostra. O forse si vede apparire la materia in tutte le situazioni in cui la presenza del soggetto come istanza cognitiva e sensibile viene messa in crisi, costretta a relazionarsi con il suo prender luogo nello spazio e nel tempo, quando deve confrontarsi con la caducità della vita, con la precarietà della sua presenza tangibile e con l'ineluttabilità della morte. Sembra che l'emergere della materia metta in crisi la capacità di "mettere il senso in condizione di significare"¹⁴, proprio perché conduce direttamente a quello stato indefinito, solo presupposto, in cui avverrebbe la scissione ontica fra Soggetto e Oggetto, scaturigine profonda e inattingibile del senso (Greimas, Fontanille 1991). Il presentarsi della materia rompe ogni strategia di testualizzazione prevista, e costringe a trovare un'articolazione alternativa individuando un altro enunciario embrayato, verso cui quel mondo concreto in forma testuale si rivolge. E subito, per rendere le percezioni sensate oltre che sentite, al di là della loro occorrenza brutta, si corre a mettere in discorso le figure che attengono alle qualità materiali della sostanza.

Come l'emergere della grana del suono nella pertinenza timbrica delle sonate settecentesche per clavicembalo apre una frattura nel tempo musicale e rimanda ad un'altra temporalità dove ci si trova presenti a quel suono, come il gioco di simulazione dei capricci indica la presenza concreta del supporto della superficie della rappresentazione riportandoci sul livello enunciazione del discorso, così le pietre di Bomarzo si fanno toccare come pietre. Ma allo stesso tempo ci guardano e si fanno guardare come mostri. La loro apparizione irrompe nel regime della rappresentazione, nell'ordine dell'enunciato quale esso sia – descrizione naturalistica o racconto fantastico di viaggio agli inferi – e costringono il soggetto dell'esperienza a oscillare nell'adesione ad uno o all'altro simulacro, la cui primazia si gioca sull'importanza che accordiamo all'emergere della materia di cui si tratta.

Mi par di conoscere una gran declinazione di tutti li piaceri di questo mondo, talché le nostre operazioni, da questo innanzi saranno specie di sogni [...] Meditatio mortis m'è innanzi: hor pensate che differenza questa ad meditationem voluptatis [...] Per me cognosco che colui che tendit ad occasum difficilmente può stare né allegro, né sano. Et come è possibile ad essere altrimenti vedendosi leggere il processo addosso tuttavia". "Se non fosse il Boschetto, io sarria mortuus mundo"¹⁵.

¹⁴ Paolo Fabbri, nell'introduzione a *Semantica Strutturale* cita il famoso motto di A. J. Greimas, sostenendo che "la semiotica greimasiana, di chiara impronta linguistica ed antropologica (e non logico-filosofica), si propone come una metodologia in grado di mettere il senso in condizioni di significare" (Fabbri 2000, p. 13).

¹⁵ Lettere di Vicino Orsini a Giovanni Drouet: 26 novembre 1573, cit. in Calvesi (2000, p. 49); Howard (2020, p. 9); 17 novembre 1579, cit. in Calvesi (2000, p. 49).



Così scriveva Vicino Orsini a Giovanni Drouet¹⁶, suo complice amico nell'ultima parte della vita. Il Sacro Bosco è il luogo di una crisi e allo stesso tempo, in quanto opera d'arte, è un antidoto per esorcizzarla. Di sicuro è un mondo in cui lasciarsi naufragare per fare i conti con il tempo, con il dolore, e consolarsi nella certezza che alla fine tutto è inganno.

¹⁶ Giovanni (Jean) Drouet (Chalons sur Marne 1516 – Roma 1594) era cappellano del Re del Portogallo a Roma, poi investito di incarichi amministrativi al servizio del papato, fino alla sua rimozione con l'accusa di peculato. Con lui Vicino condivideva non solo la perizia nell'uso delle armi ma anche il piacere delle lettere e l'inclinazione all'epicureismo. Il fitto dialogo epistolare fra i due, al di là degli inviti e delle richieste reciproche, oscilla fra goliardici riferimenti ai piaceri della carne e della tavola, informazioni su cure mediche e buoni comportamenti per la salute, momenti di lucida riflessione sull'esistenza. Il carteggio è conservato presso Bibl. ap. Vaticana, *Chigi L III 61: Lettere di principi et d'altri s.ri scritte a Gio: Drouet*. Una selezione è riportata in Bredekamp (1985).

Appendice

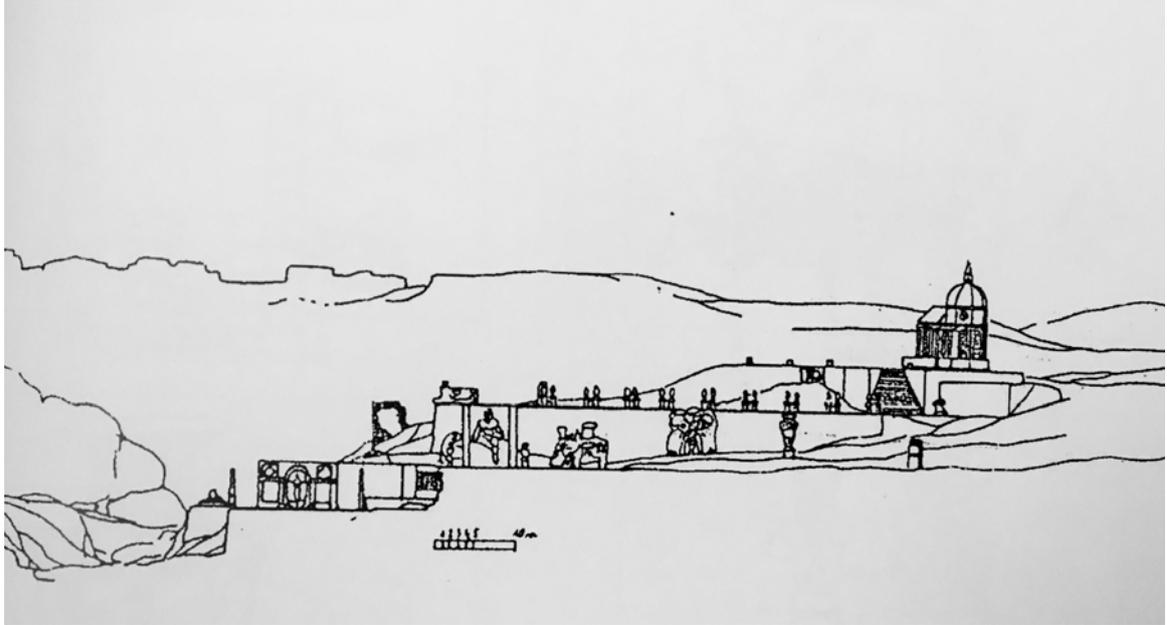


Fig. 1 – Sezione generale del Sacro Bosco.



Fig. 2 – Sacro Bosco di Bomarzo, Cerbero e il Tempio.

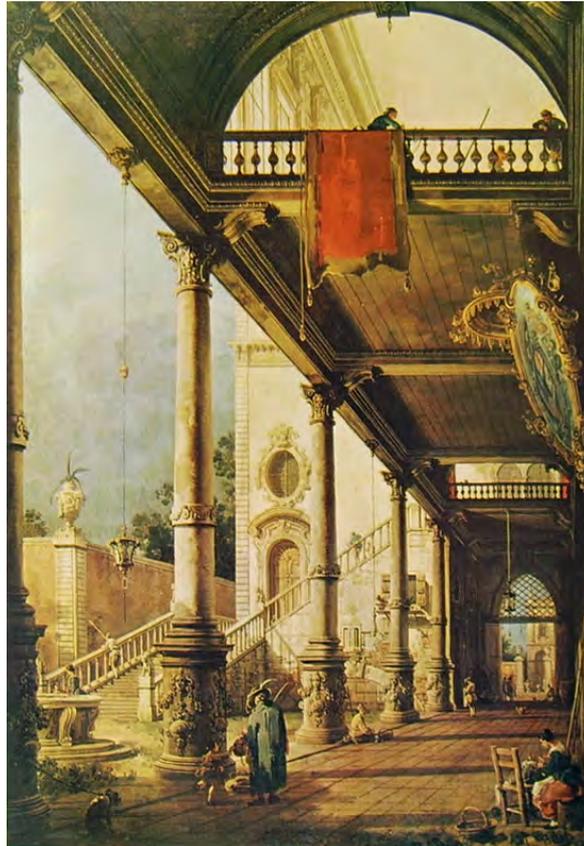


Fig. 3 –Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto (1765), *Capriccio con colonnato e cortile*, olio su tela 131 x 93 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4 – Anonimo fiorentino, *Visitazione dei Re Magi*, olio su pietra paesina, Collezione Chigi Saracini, Siena.



Fig. 5 – La Casa Pendente.



Fig. 6 – L'orco infernale.



Fig. 7 – Le erme.



Bibliografia

- Bosch, M.F. L., 1982, "Bomarzo: A Study in Personal Imagery", in *Garden History*, vol.10, n. 2, pp. 97-107.
- Bredenkamp, H., Janzer, W., 1985, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms; trad. it. *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo. Un principe artista e anarchico*, Roma, Edizioni dell'elefante 1989.
- Calabrese, O., 2013, *Il neobarocco*, Firenze, La casa Usher.
- Calvesi, M., 2000, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 2000, "Introduzione", in A. J. Greimas, 1966, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, pp. 11-20.
- Fabbri, P., 2021, "Identità: l'enunciazione collettiva", in Id., *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani, pp. 196-207.
- Fontana-Maisel, J., 2018, "Intentional Irrationality: The *Sacro Bosco* at Bomarzo", in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 49, pp. 139-163.
- Fontanille, J., 2001, "L'osservatore come soggetto enunciativo", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce* vol. 2, Roma, Meltemi, pp. 44-63.
- Gordon Dotson, E., 1982, "Shapes of Earth and Time in European Gardens", in *Art Journal*, vol. 42, n. 3, pp. 210-216.
- Goffman, E., 1971, *Relations in public. Microstudies of the public order*, NY, Basic Books.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60, pp. 1-24; trad.it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in D. Mangano, P. Fabbri, a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci 2012, pp. 297-319.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad.it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Howard, R., 2020, "Interactive commemoration in the Sacro Bosco", in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, online journal, pp. 1-11.
- Jacoviello, S., 2013, "The Sound of Substance. Domenico Scarlatti and the Capriccio's painting device", in T. Malecka, M. Pawlowska, eds., *Music: Function and Value*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Krakow, pp. 142-155.
- Jacoviello, S., 2015, "Come al canto delle sirene. La naturale vanità delle sostanze", in G. Ferraro, G. Marrone, et alii, a cura, *Dire la Natura. Ambiente e significazione*, Roma, Aracne, pp. 245-258.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie*, Seuil, Paris; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi 1999.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- Le Goff, J. P., 2015, "Les monstres du Bois sacré de Bomarzo", in *Monstres & merveilles*, Cauburg, Cahiers du temp, pp. 119-142.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L'oeil et l'esprit*, (1960), Paris, Gallimard; trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE 1989.
- Parret, H., 2016, *La deissi dell'esperienza estetica*, in D. Guastini, A. Ardovino, a cura, *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.
- Quartermaine, L., 1977, "Vicino Orsini's Garden of Conceits", in *Italian Studies*, vol. 32, n. 1, pp. 68-85.