

Con Greimas e Lotman: per una lettura del pianto rituale¹

Lucia Corrain

0. Per aprire

L'obiettivo che qui mi propongo è molto semplice: far interagire il metodo di analisi del testo visivo proposto da Algirdas Julien Greimas (1984) – integrato con la teoria delle passioni (1983; Greimas, Fontanille 1991) – con il pensiero di Jurij Lotman (1980, 1982, 1997). Più precisamente, vorrei mettere a confronto, far dialogare i contributi metodologici e teorici dei due studiosi per la lettura di un singolare testo scultoreo allo scopo di individuare le affinità e le possibili integrazioni dell'uno con l'altro.

Il gruppo statuario che ho selezionato è il *Compianto* che Niccolò dell'Arca (fig. 1) ha realizzato, nel 1463-1464², per la chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna. La scelta di questo gruppo in terracotta è fortemente motivata. Il *Mortorio* di Niccolò dell'Arca, infatti, è uno dei primi esempi superstiti, forse addirittura il prototipo di questo tipo di produzione. I gruppi di Guido Mazzoni (fig. 2)³, che cronologicamente seguono quello bolognese, sebbene si inseriscano nella medesima tradizione di Niccolò, raggiungono esiti diversi, dal momento che manca in "Mazzoni l'idea di una sofferenza violenta e esacerbata e di una espressività impetuosa e irruente, che sono invece le caratteristiche del *Compianto* di Santa Maria della Vita"

¹ Relazione presentata al convegno "Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J.M. Floch. Per una semiótica delle culture", Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008.

² Riguardo alla datazione dell'opera, le posizioni della critica non sono unanimi. Venturi (1908) data il gruppo al 1463; successivamente, sulla base documentaria della lettera di indulgenza concessa, nel 1464, all'Ospedale di Santa Maria della Vita, per la promozione e la "manutenzione" della "*commemoratio Sepulchri dominici cum signis et ymaginibus pulcherrimis*", una parte della critica conferma l'esecuzione dell'intero *Compianto* in anni assai precoci nella complessiva attività di Niccolò. Un'altra parte (Gnudi 1942, Emiliani 1989), invece, ritiene su basi stilistiche che il *Mortorio* possa essere stato eseguito in momenti successivi, prima le figure più composte e, in anni più avanzati, le donne decisamente più movimentate.

³ Il paragone con l'opera di Guido Mazzoni ha valore puramente indicativo, lo stesso discorso vale per altri *Compianti*, anche di ambito bolognese. Per quanto riguarda Mazzoni si rimanda al volume di Lugli, 1990.

(Agostini, Ciammitti 1985, p. 311), e che fanno del gruppo di Niccolò un esempio isolato, un caso davvero unico e praticamente senza seguito.



Fig. 1 – Niccolò dell’Arca, *Compianto*, 1463-1464, terracotta, Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita.



Fig. 2. – Guido Mazzoni, *Compianto*, 1492-94, terracotta, Napoli, Chiesa di Sant’Anna ai Lombardi di Monteoliveto

Con Greimas e Lotman, dunque, tentiamo una lettura lenta, ravvicinata, di questa particolare realizzazione, allo scopo di capire più a fondo l’espressione con cui Malvasia (1686, p. 312) apostrofa le Marie del *Compianto* avvalendosi di un inconsueto avverbio di qualità: “sterminatamente piangenti”⁴. E, nel contempo, dare un senso a quelle espressioni popolari che hanno testimoniato, fino a non molto tempo fa, proprio la singolarità del *Mortorio*: “Sembra una delle Marie della Vita” – *La par omna dal Mari d’la Veta* (Ricci 1926) – si diceva

⁴ Soffermandosi sul *Compianto*, Malvasia affida la descrizione delle Marie a un’espressione tanto breve quanto efficace, eccola nella sua completezza: “Le Marie di rilievo, così *sterminatamente* piangenti sopra il Cristo Morto, sono di Nicolò dell’Arca”.

a fine ottocento, nel gergo popolare, di una donna assai brutta; e ancora, nel 1921, era vivo il ricordo della minaccia rivolta al bambino capriccioso: “Se non stai buono ti porto dalle Marie della Vita” – *S't-n brisa bon, at porta dall Mari d'la Veta* (Binazzi 1921).

Insomma, si tratta di capire perché questo *Compianto*, che per qualche miracoloso destino si è conservato pressoché integro fino a oggi, non abbia incontrato il gusto estetico delle varie epoche che ha attraversato, tanto da essere ritenuto capace di “distruggere” l’atmosfera di contemplazione e di raccoglimento che le immagini religiose erano (e sono) in grado di suscitare.

Anche se è quasi scontato dirlo, va ricordato fin da subito che la terracotta, il materiale con cui è stata realizzata l’opera di Niccolò dell’Arca, è in grado di portare oltre ogni limite le possibilità mimetiche, di raggiungere gradi elevatissimi di raddoppiamento e, addirittura, in alcuni casi, di più vero del vero, specie, come nel nostro caso, quando la taglia delle figure è pressoché a grandezza naturale. Il cromatismo, invece, che in passato conferiva all’insieme un valore aggiunto, è quasi del tutto scomparso. Il *Compianto*, però, non solo è arrivato a noi contemporanei privato della sua particolarità cromatica, anche la sua sistemazione non è più quella originale; e senza dubbio pure la disposizione delle singole statue non corrisponde a quella voluta da Niccolò; inoltre, le stesse sculture, più volte restaurate, hanno subito alcune modifiche⁵.

1. Gabriele d’Annunzio: le passioni dello sguardo

Credo che il modo migliore per indagare più da vicino il *Mortorio* – soprattutto gli effetti che la sua visione provoca sullo spettatore – e capirne a pieno la portata, sia quello di dare la parola a un altro testo: lo scritto che Gabriele D’Annunzio pubblicò, nel 1927, dopo aver visitato più volte in anni precedenti il gruppo scultoreo di Santa Maria della Vita⁶. Insomma, l’intenzione è quella di mettere in dialogo intertestuale il verbale e il visivo. Tra l’altro, lo scritto di D’Annunzio può essere annoverato tra i primi a porre l’attenzione sul nostro *Compianto*, contribuendo a toglierlo da quell’oblio in cui una differente sensibilità estetica lo aveva fatto cadere⁷.

Il vate inizia la sua descrizione fornendo la “cornice” emotiva che inquadra il suo approdo alla visione del *Compianto*:

A Bologna, in un vespro d’ottobre, con mio padre entrai nella chiesa di Santa Maria della Vita, ch’era tutta parata di damasco rosso, per la musica sacra [...]. Di sotto all’organo scorsi una scala cupa che discendeva a un cancello chiuso verso la via. [...]. Vinsi il mio

⁵ Per i restauri subiti nel corso dei secoli si rimanda a Agostini, Ciammitti 1985.

⁶ Nei *Taccuini*, Gabriele D’Annunzio (1906, pp. 111-112), annota appunti presi durante la seconda visita alla chiesa di Santa Maria della Vita. La trascrizione riprende sistematicamente i segni di interpunzione e i trattini vergati dallo scrittore, attestando così l’idea di appunti in presa diretta. Si sa però che lo scrittore visitò il *Mortorio* anche in anni precedenti, precisamente nel 1878. Lo scritto finale, al quale qui facciamo riferimento, è il risultato della memoria e delle annotazioni e, come si vedrà più avanti, di rapporti intertestuali con almeno altri due testi.

⁷ A Gabriele D’Annunzio “siamo debitori della prima intuizione dell’eccezionalità di un’opera che solo dopo vari decenni una critica scevra di pregiudizi doveva cominciare, se non intendere, ad apprezzare fra le più ardite e geniali creazioni del nostro Rinascimento” (Carli 1942, p. 294). Lo scritto di D’Annunzio, però, viene pubblicato nel 1927 quando il recupero del gruppo scultoreo aveva già iniziato il suo corso con il restauro di Rubbiani (cfr. Agostini, Ciammitti 1985).

brivido, e discesi, pensando che laggiù in una nicchia fonda potesse trovarsi la grande Deposizione di terracotta che mia zia Maria bizzocca m'aveva mostrata in una stampa.

Al "brivido" generato dalla penombra seguono differenti stati passionali con i quali, in un crescendo progressivo, D'Annunzio si avvicina al *Compianto*. "Intravidi, nell'ombra d'una specie di grotta, non so che agitazione impetuosa di dolore. [...] Piuttosto che intravedere, mi sembrò esser percosso da *un vento di dolore*, da *un nembo di sciagura*, da *uno schianto di passione selvaggia*"⁸.

Alla percezione d'insieme, segue la descrizione particolareggiata dei singoli attori del gruppo. Lo sguardo, in primis, è catturato dal corpo morto, fulcro dell'intera composizione: "Non dimenticherò mai quel Cristo. Era di terra? Non sapevo di che sostanza fosse. Stava *supino*, rigido, coi piedi eretti, incrostati di grumi risecchi [...], trafitti dal chiodo che aveva lasciato non il foro ma quasi uno squarcio aspro. [...] Teneva *distese* le braccia e le mani conserte su l'inguainaia". Lo sguardo poi scivola sulle donne, le Marie, "*infuriate dal dolore, dementate dal dolore*", che stanno intorno al corpo morto inerme, assolutamente orizzontale. Dapprima, su Maria di Salomé: "presso il capezzale, teneva la mano aperta come per non vedere il volto amato; e il grido e il singulto le contraevano la bocca, le corrugavano la fronte il mento il collo". E in seguito su Maria Maddalena:

Puoi tu immaginare cosa sia l'urlo pietrificato? [...] La Maddalena certo giungeva da lungi, dopo un'ora o un millennio d'ambascia, in atto di precipitarsi come su una preda agognata. Il suo amore e il suo dolore sembravano smaniosi di divorare. Un gran vento era nella sua veste, come nei pepli delle Vittorie. Non so. [...]. Era una specie di Nike mostruosa, alata di lini. Le bende svolazzanti le facevano alata la testa, i lembi del manto impigliati ai gomiti le sbattevano indietro come vanni. La bocca era dilatata dall'urlo, rappresi erano gli occhi, distorte le dita⁹.

⁸ Da qui in avanti, i corsivi nel testo di D'annunzio sono nostri.

⁹ Nel caso della Maddalena, nelle annotazioni in presa così appuntava: "Ma la vera Erinni di questa tragedia cristiana è la Maddalena che giunge dopo una corsa affannosa. / Ella sta per precipitarsi sul cadavere. Il vento è nei suoi vestimenti, come in quello delle Vittorie. È una specie di Nike mostruosa. Le bende svolazzano dietro il capo – i lembi del manto impigliati ai gomiti sbattono indietro come ali La bocca è dilatata dall'urlo gli occhi sono rappresi dal pianto Le dita delle mani sono divaricate. / Tutta la figura è sublime e orrenda di impeto, di veemenza, di spasimo ardente" (D'Annunzio 1906, p. 102). Andrea Emiliani (1989, p. 123) sostiene che lo scritto finale di D'Annunzio sul *Compianto* ha un rapporto di dialogo con quanto Adolfo Venturi, nel 1908, scrive su Niccolò dell'Arca: "Nel '63 a Bologna fece il sepolcro in Santa Maria della Vita, ch'ora si vede a destra dell'altar maggiore, mostrando d'aver attinto all'arte nordica, ma di giungere a forme crude, violente, eccessive, scomposte. Nell'oscura cappella, dove le pie donne si disperano intorno alla salma di Cristo, par di sentire le loro strida, vederle barcollare, piombare sul rigido cadavere: la scena di pietà è mutata in scena di terrore ne' corpi contorti, piegati sulle ginocchia, spasimanti, con occhi dilatati e bocche spalancate. Niccolò da Bari, che il Borselli disse *phantasticus et barbaricus*, si presenta in una forma brutale, nell'impeto della disperazione: le dita della Vergine si serrano e s'incatenano; la donna che le sta a destra, subitamente invasa da orrore, nasconde a se stessa con la mano aperta la vista straziante di Cristo; l'altra donna a sinistra punta le mani artigliate sulle ginocchia, guardando la compagna, che sembra portata dal turbine; ella ha la gonna radicata alle membra, la benda aggirata e il manto come vela sbattuta dal vento. L'Apostolo Giovanni si reca una mano al volto che brucia; Giovanni d'Arimatea, forte, severo beccamorto, guarda lo spettatore. Le lagrime s'agghiacciano sulle gote delle donne, le lingue tremolano fra le labbra di quelle ossesse: il delitto è consumato, l'atrocità giudaica ha avuto sfogo! Ispirato dalla rappresentazione popolare dei Misteri, Niccolò non vide limitazioni all'audacia dell'espressione, e ci dette il martirio de' corpi e delle anime intorno alla bara di Cristo, il delirio, la furia della pietà,



La visione si sposta subito dopo sull'altra Maria e, a seguire, sulla Madre di Cristo:

E, come il tuono di rupe in rupe, il suo lutto ripercorreva tra la Madre e Maria di Cleofa, si ripercorreva e quasi direi *s'imbestiava* in quella che, battendosi l'anca, battendosi la coscia, pareva sforzarsi di partorire il dolore, sforzandosi di cacciarlo come si caccia l'infante dalla matrice sanguinosa. Ascoltami, ascoltami. Non t'ho detto tutto l'orrore. C'era là l'urlo impietrato; e c'era un altro urlo, lacerante, quello che simula il clamore delle partorienti!

L'*ecphrasis* di D'Annunzio procede con la descrizione delle figure maschili, Giovanni e Giuseppe d'Arimatea, più composte e decisamente in opposizione passionale con i moti che attraversano il corpo delle donne:

alla veemenza e alla demenza delle Marie contrastava il raccoglimento composto di Giovanni, pacato in ginocchio, con la mano sinistra nascosta entro la veste, con la destra alla gota. [...]. Tutto riccioluto, tutto riccioli che il nembo della passione furiale e divina non aveva sconvolti, l'ispirato capo sembrava sbocciare da una corolla, uscendo su dalle dita chiuse che celavano il mento intiero. [...] Men mi spiaceva il discepolo occulto, Giuseppe d'Arimatea¹⁰, saldo, robusto col suo robone a pieghe, con la sua berretta a gronde, con la sua tanaglia alla cintola, col martello nella man dritta, co' tre chiodi nella manca, simile a un mastro colleggiato, similea un consolo di una delle vent'un arti. [...]. E pensa quest'altro riscontro, stàdico di Andria. Pugliese, intendi?

Il racconto registra successivamente gli effetti, addirittura corporei, che la visita al *Mortorio* ha provocato sullo scrittore: “Il tuono dell'organo rintuonò sul mio capo, improvviso come lo scoppio del temporale, e l'atrio ne tremò come se il nembo del dolore si rinforzasse a scollarlo. Risalii la scala; rientrai nella chiesa; cercai mio padre, che si sbigottì rivedendomi

l'urlo della rappresentazione”. E sempre Emiliani sostiene che lo scritto di D'Annunzio dialoga anche con un altro testo: il saggio di Aldrovandi del 1899 (la rivista in cui è pubblicato è conservata nella biblioteca dannunziana del Vittoriale di Gardone Riviera – come mi comunica la direttrice Anna Maria Andreoli), il cui corredo iconografico sicuramente è stato un valido supporto per lo scrittore, specie perché potrebbero essere quelle su cui verosimilmente ha redatto la versione definitiva. Allo stato attuale non sono state trovate fotografie antecedenti a quelle pubblicate dallo stesso Aldrovandi (eseguite dal fotografo Poppi, cfr. Cristofoli, Roversi 1980); sembra insomma, mancare la stampa della zia Maria.

¹⁰ D'Annunzio lo identifica come Giuseppe d'Arimatea, ma spesso viene indicato come Nicodemo: ambedue, infatti, partecipano alla deposizione di Cristo e, secondo la tradizione entrambi, tolsero i chiodi dalle mani e dai piedi di Gesù; tutti e due, inoltre, possono essere rappresentati con il turbante e la barba. Il primo richiede la salma a Pilato, prepara il lenzuolo in cui avvolgere la salma e mette a disposizione il suo sepolcro scavato nella roccia; il secondo, invece, provvede alla sepoltura e porta “cento libbre di mirra e aloe” (Giovanni 19, 38-42). Prima del restauro del 1922, il personaggio all'estrema sinistra, teneva in mano un martello a cosa di rondine, poi sostituito con un mazzuolo o martello da scultore. Dettaglio che indusse Gnudi (1942) a pensare che potesse trattarsi dell'autoritratto dello scultore. Ma ancora a questa figura è connesso il problema del numero originale dei personaggi del *Compianto* di Niccolò. È stato ipotizzato che il gruppo includesse un altro personaggio a pendant di quello all'estrema sinistra, analogamente a una pratica diffusa in area emiliana (si veda ad esempio, il *Compianto* di Guido Mazzoni, ora nella chiesa di Santa Maria della Rosa a Ferrara, nel quale Alfonso II d'Aragona è raffigurato nelle vesti di Giovanni d'Arimatea), e Gramaccini (1983) ritiene che l'ottava figura raffigurasse Giovanni II Bentivoglio; distrutta per *damnatio memoriae* dopo la caduta della famiglia bolognese.

così pallido e anelante. Alle sue domande commosse risposi ponendomi l'indice su le labbra affannate”.

Quello raccontato da D'Annunzio è un percorso passionale, che offre la narrazione nella sua totale compiutezza (Greimas 1983). Dallo stato iniziale di brivido, di curiosità – quando scende “la scala cupa” – a quello della percezione del dolore – “dell'essere percorso da un vento di dolore” – fino al senso di distensione provocata dalla musica che, però, non cancella le tracce del pallore.

Insomma, l'incontro di D'Annunzio con il *Compianto* è quello con un'immagine efficace, in grado di generare nell'osservatore un'effettiva trasformazione. Un'immagine che fa scattare – anche per il materiale e per le dimensioni – una “reversibilità” tra il mondo rappresentato e quello reale, che “attiva” una coesistenza, che non fa solo vedere il dolore ma lo fa addirittura sentire.

2. Greimas e il linguaggio plastico

Sulla scorta della descrizione dannunziana, uno sguardo attento all'opera in se stessa sarà utile a definire meglio, e in modo più sistematico, l'organizzazione complessiva che ne regola il funzionamento: le categorie plastiche (Greimas 1979), da questo punto di vista, tornano molto utili e aprono la strada a una comprensione più profonda dell'insieme.

Innanzitutto, la spazialità dell'opera chiama in causa un'opposizione topologica tra centrale e periferico, a loro volta marcati dall'opposizione tra orizzontale e verticale. Il centro è il luogo saliente della rappresentazione, perché verso di esso convergono tutti i personaggi disposti a semicerchio nell'area periferica. La centralità del corpo di Cristo non mette in secondo piano le restanti figure che, anzi, emergono in alcuni punti dall'insieme con notevole vigore e vanno a instaurare un vero e proprio dialogo tra il centro e la periferia.

La descrizione di Gabriele D'Annunzio restituisce con forza e grande efficacia l'impeto di questa rappresentazione. Ma è anche utile a mettere in evidenza alcuni aspetti fondamentali della costruzione dell'insieme: la preponderanza della figura della Maddalena rispetto agli altri piangenti; le varie modulazioni tensive delle manifestazioni passionali; la centralità della figura del Cristo.

Il fatto che il Cristo morto sia nel fulcro della scena, e che rappresenti l'unica figura distesa a terra, fa sì che l'attenzione dello scrittore, dopo la prima impressione suscitata dalla visione iniziale di “*uno schianto di passione selvaggia*”, si soffermi soprattutto su questa figura, sul suo corpo disteso, privo di vita e lacerato.

Tra le connotazioni passionali dei dolenti, inoltre, le varie reazioni si segnano sui volti, più o meno dilatati, corrucciati, pensosi, ripiegati su se stessi o slanciati verso l'esterno. I vari protagonisti, infatti, esprimono diverse gradualità passionali. Rispetto ai segni di uno stato “normale”, i tratti del volto in condizioni di forte passionalità assumono necessariamente movimenti diversi, e in questo *Compianto* si può addirittura rintracciare quella che può essere definita una vera e propria grammatica del dolore.

La Maddalena, con la bocca aperta e la lingua che vibra nell'emissione dell'urlo, esprime l'apice della violenza passionale condensata in un attimo; è colta nell'atto di gettarsi sul corpo di Cristo, in una sorta di istantanea di un movimento continuo. Il suo slancio prende forza anche dalla posizione del Cristo rispetto a lei: la testa lontana di Gesù giustifica e magnifica la corsa, il venire da uno spazio altro.

Maria di Cleofa, con la bocca aperta in un urlo meno violento di quello di Maddalena, sembra incarnare contemporaneamente il voler vedere e il non voler vedere, il voler avanzare e



il potenziale indietreggiare. Anch'essa bloccata nell'istantanea di un fluire, dove le braccia, con le mani rovesciate, sono fissate in un istante che è sincronicamente segno della volontà di coprirsi gli occhi e del suo contrario; appunto, non voler vedere; mentre le gambe sbilanciate in avanti e flesse attestano l'avanzare contraddetto, almeno parzialmente, dalla posizione delle braccia.

La Madre, con la testa reclinata, le braccia piegate e le mani serrate, e con il corpo leggermente proteso in avanti verso sinistra, esprime il suo dolore guardando in faccia il Figlio. Maria di Salomé, con la bocca aperta in un urlo sordo, sfoga il suo dolore nella presa delle mani sulle gambe, quasi a voler trattenere dentro a sé il dolore. Giovanni, invece, con il corpo pienamente in asse, con la mano destra al mento e quella sinistra sotto il manto, guarda leggermente verso destra e sembra delegare il suo dolore esclusivamente all'interiorità. Con le sopracciglia inarcate, la bocca contratta e i capelli completamente composti, è l'espressione di un dolore racchiuso, quasi del tutto privo di manifestazioni esterne.

Per quanto riguarda la distribuzione delle pose, non si è certi del reale assetto originale ma si possono formulare alcune ipotesi in base alle relazioni che si instaurano tra gli atteggiamenti, i gesti e le espressioni dei volti dei personaggi. La ricostruzione attuale possiede un buon grado di attendibilità, perché propone un racconto passionale molto variegato. Possiamo, ancora una volta, descriverlo attraverso le categorie oppostive: da un lato si nota la "rilassatezza" assoluta del corpo e del volto di Cristo, disteso a terra del tutto privo di espressività (il grado zero dell'espressione del dolore); dall'altro, compaiono la sofferenza e il dolore attraverso le varie tensioni che animano i corpi dei personaggi circostanti. La zona periferica, dunque, è quella più articolata, scandita da ritmi visivi disomogenei: da un punto di vista eidetico, ad esempio, la verticalità degli attori non è ripetuta in modo costante; a tratti si declina in modo diverso, con inclinazioni ora verso destra (la Madonna), ora verso sinistra (Maria di Cleofa), ora verso il centro (Maddalena), ora verso l'esterno (Nicodemo e parzialmente Maria di Salomé).

I movimenti dei panneggi, inoltre, realizzano molteplici soluzioni eidetiche, raggiungendo nelle vesti e nel copricapo della Maddalena il massimo sviluppo ondeggiante e circolare dell'insieme. Anche i cromatismi, generati solo dalla luce e dall'ombra (il colore originale non è rimasto che in contenutissimi brandelli), svolgono una parte importante nell'articolazione dell'insieme, perché la lavorazione della terracotta dà luogo a giochi di oscuramento e ombreggiature particolarmente efficaci: anche le modulazioni dei contrasti tra questi ultimi, infatti, si fanno carico del discorso passionale. Come si può notare, è proprio nei luoghi in cui il passaggio dalla luce all'ombra si fa più intenso che il massimo del dolore è rappresentato: ad esempio, nella bocca spalancata della Madonna e della Maddalena, o nelle ripetute ombreggiature sulle pelli corrucciate delle donne contrastanti con la pelle distesa della figura di Cristo, che "riposa in pace".

L'attuale ricostruzione permette una buona scansione dei diversi modi di sentire e manifestare il dolore: attraverso la posa riflessiva di Giovanni, si distingue il dolore puntuale, e più lacerante, di Maddalena e di Maria di Cleofa rispetto a quello più duraturo e contenuto della Madonna e di Maria di Salomé. Provando a spostare le figure che, per la loro natura pressoché sempre a tuttotondo, si adattano a più posizioni, si registrano delle incoerenze; nel semplice esempio (fig. 3) qui proposto, lo sguardo di Giovanni appare troppo rivolto verso l'esterno, guarda verso uno spazio che esclude completamente Cristo e, allo stesso tempo, non chiama in causa apertamente l'osservatore. Di conseguenza, anche in base a

questa semplice ricostruzione si può sostenere che le varianti del *Mortorio* non siano infinite e che la disposizione delle singole statue non possa essere illimitata¹¹.



Fig. 3 – Rielaborazione della disposizione delle sculture del *Compianto* di Niccolò dell'Arca.

In definitiva, le categorie greimasiane aiutano a dispiegare e a prendere consapevolezza del modo in cui l'opera si organizza e pone l'accento sui luoghi salienti e più importanti del senso che essa trasmette. Inoltre, abbiamo potuto evidenziare le particolarità dei protagonisti, i vari livelli del percorso passionale, le varie tipologie del dolore e, soprattutto, i modi in cui questi vengono resi nel visivo, sia esso dei volti, sia esso dei gesti o delle posture. Il fatto che le categorie greimasiane siano così astratte e in numero così limitato è stato a volte additato come segno evidente della riduttività dell'analisi semiotico-strutturale, di una scientificità che non si adatta pienamente alla complessità delle opere d'arte. Al contrario, una lettura e un uso accorto degli insegnamenti di Greimas lascia intendere la malleabilità di queste categorie, che funzionano piuttosto come una sorta di rete a maglie larghe da adattare ogni volta ai singoli oggetti da analizzare.

Tra l'altro, credo sia doveroso ricordare che le categorie plastiche specifiche del visivo possano iscriversi pienamente nell'idea che Lotman ha espresso nella *Struttura del testo poetico*:

se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare [...], le opere d'arte possono essere esaminate in qualità di testi [...]. In questo senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica, e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale [...]. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione se-

¹¹ Riguardo alle varianti, ritengo come molti che la soluzione con il Cristo in posizione perpendicolare rispetto all'osservatore (Del Bravo 1974) sia da escludere, perché negherebbe la completa manifestazione visiva dei gesti e degli sguardi degli attori del *Mortorio*. Ferretti (1989), invece, propone un'altra variante: pensa che l'evangelista Giovanni debba trovare la sua sistemazione a sinistra, subito dopo Giovanni d'Arimatea. Per altre possibili varianti della *dispositio* delle sculture si veda Ciammitti, Agostini (1985), dove vengono proposte alcune soluzioni elaborate al computer.



condari. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte, come un testo di questa lingua (Lotman 1970).

Ma per ritornare a Greimas e fare un riferimento concreto, si ricorderà quanto ampio fosse il respiro dell'analisi che lo studioso lituano, insieme a Teresa Keane (1993), ha dedicato alla *Ninfa* di Cranach dove, accanto a una lenticolare descrizione dell'immagine, il discorso si apre verso categorie di portata più ampia, e soprattutto di natura culturale, capaci di dare a opposizioni astratte – come rettilineo-circolare o chiuso-aperto – valenze storiche e temporali legate al clima culturale in cui l'opera si colloca.

Si tratta di un semplice esempio, ma può essere utile a comprendere almeno due importanti aspetti dell'analisi greimasiana: *i.* essa non deve intendersi come un insieme di “attrezzi” validi in assoluto e in ogni circostanza; *ii.* il suo connubio con uno studio anche culturale degli oggetti artistici può dare vita a risultati particolarmente felici e fruttuosi.

3. Lotman e la semiotica della cultura

Ecco perché, da questo punto di vista, il dialogo con l'opera di Lotman può essere un'occasione preziosa per riflettere ancora sia sulla semiotica greimasiana sia sui contatti che essa ha, e può avere, con la semiotica della cultura.

In questa sede, sempre attraverso l'opera di Niccolò dall'Arca, tenterò di muovere alcune riflessioni su questa relazione: il discorso passionale in essa dispiegato, infatti, risponde anche a logiche fortemente culturali che hanno trasformato le modalità di manifestazione e di codificazione delle passioni attraverso i secoli. In particolare, per ciò che qui ci interessa, si tratta del modo diverso in cui le diverse culture hanno inteso e concepito la morte e, conseguentemente, reagito a essa.

Il volto dei dolenti è il luogo più denso da interrogare, ed esso stesso, insieme alle pose e ai gesti, ha subito nel lungo corso della storia dell'arte trasformazioni significative. Dedicandosi al ritratto, Lotman ha notato l'importanza della messa in relazione dei volti, perché “a seconda che si descriva il ritratto come una determinata opera d'arte indipendente, in sé compiuta, oppure come parte di un tutt'uno compositivo, la nostra attenzione metterà in luce in uno stesso oggetto diversi tratti strutturalmente significativi (Lotman 1997, p. 71)”¹².

La rete di relazioni è, dunque, rintracciabile sia dentro al testo sia fuori di esso, ma secondo criteri strutturali, ovvero secondo criteri che rispondano in modo pertinente alle problematiche avanzate dal testo di partenza. Confrontando il *Compianto* di Niccolò con le rappresentazioni coeve dello stesso motivo iconografico, in cui prevalgono gesti trattenuti e pose più controllate, questo gruppo scultoreo mette in evidenza la sua eccezionalità rispetto alle manifestazioni canoniche del dolore. Anche nell'ambito dei *Compianti* in terracotta non si trovano esempi analoghi; basti, per tutti, la soluzione più pacata adottata dal Mazzoni qualche anno più tardi.

Recuperando la dimensione storica e la tradizione artistica, sembra particolarmente pertinente far dialogare quest'opera sia con le tendenze artistiche a essa contemporanee, sia con le descrizioni delle reazioni dinanzi alla morte provenienti da culture più lontane. Attraver-

¹² Lotman ha dedicato a questo argomento delle pagine molto interessanti, dove ribadisce non solo quanto fosse importante il volto rispetto alle altre parti del corpo per l'espressione dei sentimenti e dei caratteri, ma anche come la pratica del ritratto non sia propria di tutte le culture e venga determinata di volta in volta dallo stereotipo culturale a cui era legato il personaggio da ritrarre (Ib., p. 67).

so, cioè, un confronto con quello che Lotman chiamerebbe il mondo della semiosfera e con tutto ciò che, invece, è fuori di essa. Uno degli aspetti più interessanti della teoria di Lotman è proprio il modo in cui egli tenta continuamente di far dialogare tra loro tradizioni spesso lontane, nella convinzione che anche ciò che è “extrasistemico” possa dare senso all’organizzazione interna al sistema di appartenenza di un dato testo: “È evidente che la descrizione di ciò che è sistematico (‘esistente’) sarà nello stesso tempo indice della natura di ciò che è extrasistemico (‘inesistente’)” (Lotman 1974).

Come insegna Ernesto De Martino (1975), nella definizione della condotta passionale dinanzi alla morte la cultura cristiana ha avuto un ruolo molto importante:

Nella storia della chiesa cattolica, è stato lo stesso Cristo, davanti al sepolcro di Lazzaro, a fornire il modello della futura e corretta condotta del cordoglio, limitandosi al sommesso e breve versar lacrime. E non perché Gesù sapeva che Lazzaro sarebbe di lì a poco resuscitato, quanto perché dopo la morte e la resurrezione del figlio di Dio, la morte non sarà più considerata come la fine ultima dell’uomo; essa, per il cristiano, è l’inizio della vita vera, della vita ultraterrena e, dunque, non può e non deve far disperare in modo irrazionale chi resta sulla terra.

La disperazione irrazionale appartiene invece alla tradizione pagana, che non viene però del tutto assorbita da quella cristiana. Lo stesso De Martino, nel suo volume dedicato alla morte e al pianto rituale, dimostra come ancora nella seconda metà del Novecento e dopo duemila anni di Cristianesimo il lamento funebre pagano sopravviva nel suo reale funzionamento, almeno in alcune zone della Basilicata, come “controllo rituale del patire”¹³.

Un esempio chiave delle reazioni pagane alla morte si trova nell’*Iliade* (18, 23 e ssg.), quando si descrive il dolore di Achille dinanzi all’annuncio della morte di Patroclo. L’eroe greco si distende con “il lungo corpo” nella polvere, si imbratta con le sue stesse mani e si strappa i capelli. Vale a dire che “nella sua forma più radicale la crisi del cordoglio presenta la caratteristica polarità dell’assenza e della scarica convulsiva: la presenza perde se stessa degradandosi a pura e semplice energia meccanica che defluisce senza significato” (De Martino 1958, p. 83).

A giudicare dalle rappresentazioni che invece caratterizzano la cultura cristiana dei tempi di Niccolò, e non solo, ben altro è il corretto atteggiamento di cordoglio che deve avere un buon cristiano di fronte alla morte¹⁴. L’unica figura alla quale è da sempre stata concessa

¹³ In anni successivi a quelli di Niccolò, anche a Bologna persistevano forme di cordoglio funebre lontane dalla “compostezza” cattolica, tanto che la Chiesa, nella figura dell’arcivescovo della città Gabriele Paleotti, non mancò di prendere misure di distacco. Il cardinale, nell’*Episcopale* (1580, p. 264), alla voce *Alcuni abusi e superstizioni e indecentie intorno ai funerali che si haverano da proibire da i curati*, scrive: “Sono alcuni che fanno strepiti, et gridi indecenti, et immoderati in casa, et in chiesa intorno al cataletto, et nel giorno delle settime fanno il medesimo sopra la sepoltura, raccontando cose ridicole alli circostanti, il che si ha da vietare”. Le antiche origini del lamento funebre pagano faticano a essere completamente dimenticate, sebbene già nella stessa Grecia antica erano state registrate forme di appello alla contenutezza; Platone, per citare un esempio concreto per quanto circoscritto, nella *Repubblica* (395d-e), parlando della città ideale, paragona il lamento funebre al “femminile incollerirsi e vanagloriarsi e smaniare per amore o infermità o doglie del parto”.

¹⁴ Sempre per quanto concerne la scultura, rimanendo in ambito bolognese, il confronto immediato è con il *Compianto su Cristo morto* di Vincenzo Onofri, un artista considerato l’erede di Niccolò dell’Arca. Nel suo gruppo, ora conservato nella chiesa di San Petronio, gli urli, i gesti, i panneggi, le espressioni sono più composte e temperate di quelle di Niccolò sono il segno del cambiamento stilistico che si stava verificando nella città emiliana (Ciammitti, Agostini 1985, p. 311).

una deroga alla manifestazione passionale è la Madonna. Anche se i *Vangeli* (Giovanni 19, 25-27) la tratteggiano come una muta presenza ai piedi della croce, la Madre resta il modello per eccellenza del dolore. Incarna un esempio che non avrebbe potuto “operare nella storia [...] se non avesse saputo raggiungere sul piano terreno la crisi che nel cordoglio sta come rischio, e se non avesse affrontato, assorbito e trasfigurato le tecniche pagane di controllo e di reintegrazione”. Solo così, “il modello mariano del dolor poteva trascinare i dolenti verso la nuova meta religiosa e culturale, e non importa se esso doveva affrontare tutti i rischi del compromesso, del sincretismo e del ritorno al passato” (De Martino 1958, p. 337). Per il *Compianto* di Niccolò si tratta di un’abitudine alla manifestazione del dolore che permette di comprendere le reazioni suscitate in varie fasi storiche, la quale, per molti aspetti, pare fuoriuscire dalla “linea di condotta” culturale. Oltre allo sconcerto di D’Annunzio, infatti, si registrano vari commenti dello stesso tipo: dall’attonito sgomento delle “Marie sterminatamente piangenti” del già ricordato Malvasia, alle considerazioni di Supino (1910, p. 126) che parlava di “foga passionale esagerata, di espressioni e atteggiamenti singolarmente esagerati”¹⁵. Ancor più interessante, da questo punto di vista, è la vicenda dei continui spostamenti dell’opera di Niccolò, perché essa nasconde, in realtà, una storia di rinnegamento di questa resa troppo realistica del dolore¹⁶. Tanto da far correre all’opera il rischio stesso della distruzione. Nel 1779, al termine di lavori riguardanti il presbiterio, l’opera si salvò dalla distruzione grazie a quello che ora appare come un dozzinale errore di attribuzione. Il *Compianto*, infatti, non fu distrutto perché le Marie “sembrano essere di qualche nome in riguardo del loro autore che credesi Alfonso da Ferrara”. La raffinatissima firma sul poggiatesta di Cristo, OPUS NICOLAI DE APULA, in lettere capitali romane, non era più visibile perché celata da una spessa striscia di cartone, e Alfonso Lombardi, lo scultore a cui veniva attribuita, godeva di miglior fama. Nonostante questo scampato pericolo, il *Mortorio* era ancora all’origine di altri problemi: il priore della congregazione, in una lettera dell’agosto 1779, lamentava che “le varie azioni di dette statue sembrano certamente opportunissime a distruggere la divozione ne’ sacerdoti celebranti a detto altare e ne’ circostanti”¹⁷. E, come logica conseguenza, l’esplicito invito era quello di far trasferire le sculture “in luogo pubblico e decente che immediatamente conduce dalla parte delle Pescherie a detta Chiesa della Vita”. Esattamente nel luogo che l’adolescente D’Annunzio nel 1878 descrive con dovizia di particolari nel passo, con valenza di “cerniera”, tra la prima parte dedicata alle figure femminili e la seconda rivolta ai personaggi maschili:

¹⁵ Nonostante Venturi (1908, p. 172) fornisca del gruppo una tra le prime descrizioni, rivelerà anche lui una maggiore adesione all’analogica composizione di Guido Mazzoni a Busseto, della quale scrive che è “una pietà piena d’amore [...] e di una commozione meno forzata e violenta”.

¹⁶ Nei secoli il gruppo è stato oggetto di moltissimi spostamenti, non solo legati alla differente sensibilità estetica, ma anche alle vicende ricostruttive della chiesa di Santa Maria della Vita. Si sa che la più antica sistemazione di cui si abbia conoscenza, nel 1502, era “vicino alla porta laterale della vecchia chiesa dell’Ospedale di santa Maria della Vita, che immetteva nella via delle Pescherie” (Fanti 1989, p. 62). Tra il 1613 e il 1634 “era posto accanto all’altar maggiore” (Agostini, Ciammitti 1985, p. 321). E quando, in seguito al crollo del 1686, la chiesa fu completamente ricostruita, l’architetto Giovan Battista Bergonzoni cambiò completamente la pianta e l’accesso, che prima era su via Pescherie, venne aperto su via Clavature. Nel nuovo assetto architettonico, al *Compianto* fu destinata la cappella a lato dell’altare. Ma rischiando anche la definitiva distruzione; sorte capitata all’altro stucco tardobarocco di Fabrizio Arrigucci che avrebbe dovuto fare da pendant nell’altro altare laterale. Per una più articolata trattazione degli spostamenti e del rifacimento della chiesa si veda Ciammitti, Agostini (1985); Fanti (1989).

¹⁷ L’episodio è citato da Aldrovandi (1899) e i documenti sono conservati presso l’archivio della chiesa (Agostini, Ciammitti 1985, pp. 291-292).

La visione sublime e tremenda era a contatto del vicolo lurido, a contatto dell'ignominia plebea. Di fronte, nel vicolo, c'era una beccheria rossa. Il beccaio, quando aveva in bottega carne infetta da vendere e voleva frodare i gabellieri, la nascondeva ai piedi del Deposto, gettava nella nicchia della Pietà i quarti di bove graveolati, le viscere putride. E là, per la porta socchiusa di legno verdastro come la cancrena secca, accorrevano i gatti del vicinato e imperversavano, sotto la lampada fioca della moccolaia che putiva nel fetore; strisciavano lungo i muri umidicci, su per la scala grassa; s'arroncigliavano all'urlo impe-
trato¹⁸.

Una descrizione nella quale l'abilità dello scrittore tocca uno dei suoi vertici, perché ponendo l'accento sulla carne putrescente gettata ai piedi del Cristo si viene a creare l'opposizione con la carne di terracotta del Deposto. Se, da un lato, questa situazione evoca lo stadio futuro del corpo dell'uomo *post mortem*; dall'altro, rimarca il fatto che il corpo di Gesù, con il suo "squarcio aspro" nei "piedi eretti", è di "carne incorrotta" e incorruttibile. Che non sarà mai toccata dalla consunzione propria dell'essere umano, come del resto sembra suggerire lo sguardo (seppure con gli occhi chiusi) del Figlio di Dio, rivolto verso il fuori scena, verso l'umanità per la quale è morto e risorgerà.

La "fastidiosa presenza" di questo *Compianto* accanto all'altare è chiaramente legata anche al suo assetto complessivo. Esso catalizza l'attenzione non solo per il realismo passionale, ma anche perché dispone frontalmente la scena, teatralizzando il tutto al fine di aumentarne la drammaticità, tanto che Cristo guarda in faccia gli osservatori. Il confronto con la struttura più chiusa del *Compianto* del Mazzoni ne dà un'idea più chiara. Si comprende pertanto la tendenza degli officianti a voler allontanare dal luogo di culto ufficiale quest'opera, che per i vari elementi che abbiamo tentato di evidenziare si iscrive in una sfera estranea a quella "ufficiale" della Chiesa cattolica.

Mi sembra, dunque, che l'opera di Niccolò funzioni come esempio efficace del rischio di "esplosione"¹⁹ che si annida in ogni cultura. Esplosione che si riverbera anche, a distanza di secoli, nell'esperienza del giovane D'Annunzio, che trova nei sotterranei del luogo in cui si celebra la messa un dramma raccontato con toni ben diversi da quelli in uso normalmente durante le funzioni. Ciò ricorda, per tornare ancora una volta a Lotman, la complessità del concetto di cultura come semiosfera, che non si riduce solo a una grande opposizione binaria tra l'interno e l'esterno. Lo studioso russo ribadisce, infatti, la necessità di

sottolineare che il confine che separa il mondo chiuso della semiosi dalla realtà extrasi-
stemica è penetrabile. Esso è costantemente attraversato da incursioni di elementi pro-

¹⁸ Nei *Taccuini* (1906, p. 112), così commenta lo spostamento del *Mortorio* in chiesa: "Ora il gruppo è trasportato nella cappella La scala è distrutta – Una finestra ovale è *sopra*, e la luce è falsa – V'è una tenda color castagno – Due vasetti di fiori – L'impressione è minore".

¹⁹ Il termine esplosione è sempre lotmaniano. Con quest'espressione, rimasta in uso largamente, egli fa riferimento al processo che trasforma, nel corso della storia, un ordine dato, e che fa cadere un sistema culturale in favore di un nuovo assetto. Si tratta di un processo connaturato nelle culture, che assorbono continuamente dati ed elementi provenienti dall'esterno. Questa intrusione dall'esterno "può essere a tal punto energica da far sì che venga introdotto non un singolo elemento di testo, ma un intero linguaggio, il quale può eliminare completamente il linguaggio nel quale fa irruzione o formare con esso una complessa gerarchia, come per esempio è avvenuto nei rapporti fra il latino e le lingue nazionali dell'Europa medievale. Infine, essa può svolgere il ruolo di catalizzatore: non partecipando direttamente al processo, essa può accelerarne la dinamica. Tale fu per esempio l'intrusione dell'arte cinese nella struttura del barocco... una moda che compare, intromettendosi nella dinamica della cultura di base, per poi scomparire senza lasciar traccia (Lotman 1992, p. 167).

venienti da sfere extrasemiotiche, i quali, irrompendo, portano con sé la dinamica; essi trasformano questo spazio, benché allo stesso tempo essi stessi si trasformino secondo le sue leggi. Contemporaneamente, lo spazio semiotico costantemente espelle interi strati della cultura. Essi formano una falda di sedimenti al di là dei confini della cultura che attendono la loro ora per irrompere nuovamente in essa, a tal punto dimenticati da essere percepiti come nuovi. Lo scambio con la sfera extrasemiotica costituisce un inesauribile serbatoio di dinamica (Lotman 1992, p. 146).

In forma di conclusione

Queste “incursioni di elementi provenienti da sfere extrasemiotiche”, e in questo caso da un’altra cultura, diventano efficaci soprattutto perché non rientrano nell’orizzonte d’attesa dello spettatore D’Annunzio.

Nel suo testo D’Annunzio, dopo la visione del *Mortorio*, cioè dopo la descrizione dei singoli protagonisti, grazie all’effetto che la musica sacra produce sul suo corpo esalta la forza dell’incontro con le *pathosformeln*²⁰ provenienti da una ben lontana tradizione. Il nostro visitatore-scrittore, quando risale nella chiesa invasa dal suono dell’organo, così descrive gli effetti sensomotori del suo corpo:

Il palpito veemente del mio cuore m’assordava così che non distinsi le prime note del mottetto. Mi serravo le costole, mi premevo il petto, per costringere il palpito a rallentarsi. Mi parve che l’ansia mi fosse come attratta dai mantici dell’organo e s’involasse con l’aria mandata dalle canne. Il mio respiro passava nella tempera de’ suoni. Le mie ossa mi parevano vuotate di midolla e fatte cave per essere più sonore, per meglio vibrare, per meglio obbedire al gioco dei registri e delle pedalieri. Tu sai come io sia ovidiano, più che per altro, per la mia facoltà veloce di metamorfosi. Ero divenuto uno strumento nelle mani del musico invisibile. Era come se il Palestrina inventasse per la prima volta attraverso di me il suo mottetto sublime *Peccatam me quotidie*. Ero come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia più profonda e ne facesse la sua sostanza musicale, ne facesse la sua melodia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile.

È evidente che le sensazioni corporee raccontate vanno ben oltre il pallore sul viso che vide suo padre, poiché è il corpo nella sua globalità a essere coinvolto nell’esperienza percettiva. Non credo sia superfluo ricordare che la complessiva visita alla chiesa di Santa Maria della Vita si compie in due momenti distinti, corrispondenti sia ai due livelli dell’edificio religioso, sia al percorso dell’osservatore: lo spazio superiore, luminoso, “tutto parato a festa di damasco rosso”, dove si svolge il culto ufficiale; e quello inferiore, sotterraneo, dove si trova il rimosso, “la Pietà pannosa di ragnateli” con la sua “terracotta grigia per la tanta polvere che vi si accumulava e vi si incrostava in tanti secoli di incuria”.

La visione del *Sepulcrum Christi* è l’incontro con il “rimosso”, con ciò che permette il ritorno in superficie, l’emergere delle forme espressive estranee alla sfera ufficiale della cultura. Nello scritto di D’Annunzio, il modo in cui questa riemersione avviene può essere seguito proprio attraverso le trasformazioni passionali e corporee che egli prova sulla propria pelle.

²⁰ È stato dimostrato che i gesti e le espressioni di dolore richiamano gli atteggiamenti di lutto della pagana *conclamatio*, sulla quale Aby Warburg ha messo per primo l’accento. Il mito di Meleagro, la Menade danzante sono motivi dell’iconografia dell’antica Grecia che riecheggiano nell’opera di Niccolò come forme del *pathos*, o meglio *pathosformeln*, secondo la definizione dello stesso Warburg (1932); a tal proposito si veda anche Agostini, Ciammitti (1985, pp. 283-28); Emiliani (1989); Didi-Huberman (2006).



Dopo la visione del *Mortorio*, infatti, ritorna in superficie completamente trasformato. In particolare, è la percezione del suo corpo a essere cambiata, tanto da fargli ricordare di essere “ovidiano [...] per la facoltà veloce di metamorfosi”. La visione del *Compianto*, congiunta alla musica dell’organo, genera una modificazione che arriva a coinvolgere la stessa identità dello scrittore, al punto tale da farlo diventare “uno strumento nelle mani del musicista invisibile”²¹.

In questo specifico caso, la musica non è più, o almeno non è solo, un inno al divino, ma diventa l’occasione per prendere coscienza del divino che vive e si manifesta nel suo corpo. Questo significa che la musica sacra, per l’uomo D’Annunzio che ha fatto l’esperienza “paganica” della visione del *Compianto*, non è un modo per abbandonare il proprio corpo, per trascenderlo. Al contrario, essa diventa l’occasione per rivalutare l’importanza del corpo, per collocarlo al centro dell’esperienza stessa del divino. Analogamente alla fisicità del *Mortorio*, che si attualizza tramite un dirompente sostrato passionale, la corporeità dello scrittore diventa il centro imprescindibile della manifestazione del divino: l’“organo” che permette al sacro di apparire.

pubblicato in rete il 10 dicembre 2008

²¹ La problematica del corpo, in relazione alla sensomotricità provocata dalla musica, è trattata in maniera articolata, riguardo a un testo diverso da quello qui proposto, in Marrone (2005); Fontanille (2004), invece, ridefinisce la teoria e l’analisi della sensorialità in semiotica.



Bibliografia

- Agostini, G., Ciammitti, L., a cura, 1985, *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Niccolò dell'Arca: il Compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 261-347.
- Alberti, L. B., 1436, *Della pittura*, a cura di, C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- Aldrovandi, L., 1899, "Il sepolcro di Santa Maria della Vita e Nicolò dell'Arca", in *L'Arte*, II, pp. 174-190.
- Binazzi, B., 1921, "La resurrezione di un capolavoro. Le Marie della chiesa della Vita a Bologna", in *Il Resto del Carlino*, 19 settembre.
- Carli, E., 1942, "Niccolò barbarus et fantasticus", in *Primato. Lettere e arti d'Italia*, III, 15, pp. 294-296.
- Cristofoli, F., Roversi, G., 1980, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le fotografie. I. Pietro Poppi e la fotografia dell'Emilia*, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna.
- D'Annunzio, G., 1906, "Niccolò dell'Arca", ora in 1986, *Pagine sull'arte*, a cura di P. Gibellini, Milano, Electa, pp. 101-102.
- D'Annunzio, G., 1927, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ora in *Gabriele D'Annunzio. Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1373-1379.
- D'Annunzio, G., 1965, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Milano, Mondadori.
- Del Bravo, C., 1974, "Niccolò dell'Arca", in *Paragone*, 295, pp. 26-40.
- De Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri.
- Didi-Huberman, G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it., 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Emiliani, A., 1989, "Dal realismo quattrocentesco allo stile patetico e 'all'antica'", in id., *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 221-231.
- Fanti, M., 1989, "Nuovi documenti e osservazioni sul 'Compianto' di Niccolò dell'Arca e la sua antica collocazione in Santa Maria della Vita", in Emiliani, A., a cura, *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 59-83.
- Ferretti, M., 1989, "Per la ricostruzione e la cronologia del 'Compianto' di Santa Maria della Vita", in Emiliani, A., a cura, *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 85-108.
- Fontanille, J., 2004, *Le figure del corpo*, Roma, Meltemi.
- Gnudi, C., 1942, *Niccolò dell'Arca*, Torino, Einaudi.
- Gnudi, C., 1962, "Nuove ricerche su Niccolò dell'Arca", in *Quaderni di Commentari*, Roma, De Luca.
- Gramaccini, N., 1983, "La déploration de Niccolò dell'Arca. Religion et politique aux temps de Giovanni II Bentivoglio", in *Revue de l'art*, pp. 21-34.
- Greimas, A.-J., 1982, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., 1985, *Del senso II*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A.-J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60; trad. it., 1991, "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Corrain, L., Valenti, M., a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, pp. 33-51.
- Greimas, A.-J., Keane, T., 1993, "Cranach: la beauté de la femme", in *Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica*, Valencia, vol. 26, pp. 1-19; trad. it., 2004, "Cranach: la bellezza della donna", in L. Corrain, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi, pp. 39-48.
- Greimas, A.-J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori.
- Greimas, A.-J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*; trad. it., 1996, *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani.
- Lotman, J., 1970, *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moskva; trad. it., 1972, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Lotman, J., (1978) 1980, "Un modello dinamico del sistema semiotico", in *Testo e contesto*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza.



- Lotman, J., 1992, *Kul'tura i Vzryv*, Moskva, Progress; trad. it., 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Lotman 1997, "Il ritratto", in 1998, *Il girotondo delle Muse*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Lugli, A., 1990, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, Allemandi.
- Malvasia, C. C., 1686, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti.
- Marrone, G., 2005, *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Ricci, C., 1926, "Le Marie della Vita", in *Il Resto del Carlino*, 25 luglio.
- Supino, I. B., 1910, *La scultura in Bologna nel secolo XV*, Bologna, Zanichelli.
- Venturi, A., 1906, *Storia dell'arte. La scultura del Quattrocento italiano*, vol. VI, Milano, Hoepli.
- Warburg, A., 1932, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin; trad. it., 1966, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia.