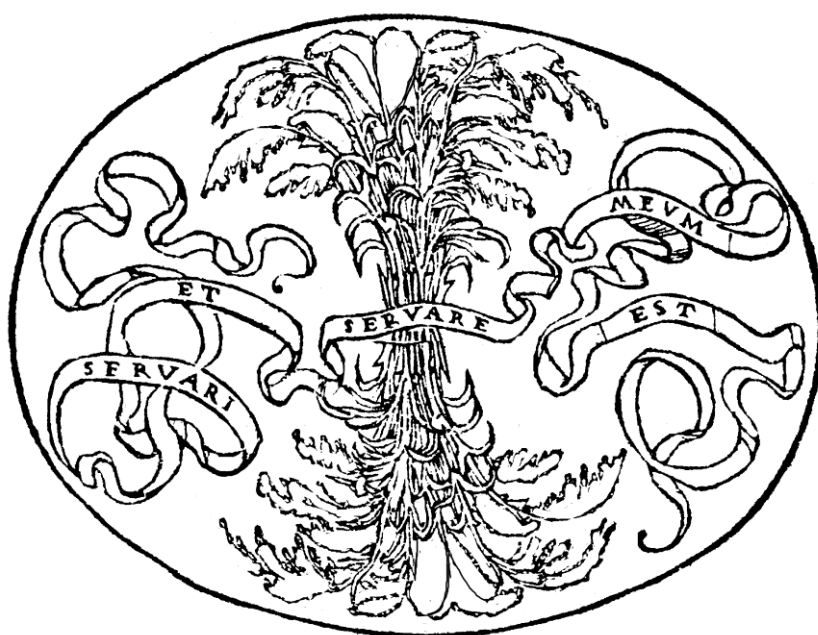


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

36/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte ETS

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mariangela Palombo, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte ETS, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

|                                                                                                                                                                   |             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| GIOVANNI GIURA<br>«Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo». Bicci di Lorenzo nelle<br><i>Vite</i> di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze | pp. 1-46    |
| RAFFAELE MARRONE<br>Vicende della <i>Madonna di San Bernardino</i> (o meglio, della <i>Maestà</i> dei laudesi<br>della Vergine Maria e San Francesco a Siena)     | pp. 47-76   |
| CHIARA CECALUPO<br>Angelo Breventano: artist, antiquarian, numismatist, explorer of the<br>catacombs                                                              | p. 77-90    |
| ALESSANDRO MORANDOTTI<br>La lingua degli storici dell'arte e le sue radici.<br>Il caso degli scritti d'occasione tra manierismo e barocco                         | pp. 91-121  |
| FLAVIO FERGONZI<br>Sui titoli delle opere d'arte moderna nell'Italia del Novecento:<br>gli anni Cinquanta e i primi Sessanta                                      | pp. 122-226 |



## SUI TITOLI DELLE OPERE D'ARTE MODERNA NELL'ITALIA DEL NOVECENTO: GLI ANNI CINQUANTA E I PRIMI SESSANTA

### 1. I titoli hanno importanza?

«I titoli hanno importanza»: così recitava uno stacco redazionale de “L'Europeo” nel corpo di una recensione di Roberto Longhi al Premio Internazionale di Scultura di Carrara del 1957. Di fronte a opere intitolate in catalogo *L'assoluto è una corrente* (Francesco Somaini) (Fig. 1), *Uomo spaziale* (Lucio Fontana), *Corpo plastico* (Bruno De Toffoli) (Fig. 2), Longhi argomentava: «si vuol dire che i titoli non hanno importanza, ma se uscirono dai cervelli degli artisti, occorrerà che essi ne portino la responsabilità, e ci consentano di assumerli almeno come indicazioni di ‘cultura’»<sup>1</sup>. Con ironia mista a fastidio lo storico dell'arte che in Italia era stato uno dei fondatori del metodo formalista confessava di non sopportare la «funesta retorica [...] penetrata nelle menti poco educabili degli scultori moderni ed ora, per più disdetta, combinatasi con la balorda orecchiatura di vocaboli della più esoterica scienza moderna»<sup>2</sup>. L'entusiasmo provato un tempo da Longhi davanti alle sperimentali e spericolate intitolazioni delle sculture di Umberto Boccioni (*Testa+casa+luce*, *Sintesi del dinamismo umano*, *Forme uniche della continuità nello spazio*) era dileguato da un pezzo: quei titoli eroici davano conto – almeno questo era stato nel 1914 il suo pensiero – di precise intenzioni formali, non sconfinavano in altri territori<sup>3</sup>.

Tre anni prima della recensione alla mostra di Carrara un attacco ben più circostanziato sul tema della intitolazione era stato rivolto da Longhi ai vituperati quadri della corrente astratto-concreta esposti alla Biennale di Venezia del 1954. A Giuseppe Santomaso, che aveva vinto il cospicuo premio del Comune di Venezia, non erano risparmiati strali. Il tema della polemica era la mancata corrispondenza tra i titoli dei quadri e ciò che era riconoscibile sulla tela, i famosi «contenuti» di una pittura che si piegava alle mode visive della non figurazione senza accettarne le conseguenze ultime: «Ecco *Strutture nella nebbia* (strutture per l'astratto e nebbia per il concreto?) Ecco il *Confine della palude* (siamo dunque in campagna); *Ritmi rurali* (si comincia a capire); *Il muro del pescatore* (quasi ci siamo)»<sup>4</sup> (Figg. 3-4). Longhi vedeva una pittura ripetitiva

In memoria di Michael F. Zimmermann, 1958-2025

<sup>1</sup> LONGHI 1957, p. 34: sono le opere in PREMIO INTERNAZIONALE 1957 ai nn. 139, 161, 55. Le tre sculture, di cui due apertamente antifigurative (Somaini, De Toffoli) e una di problematica decifrazione (Fontana), sono catalogate in CRISPOLTI-SOMAINI 2021, n. 56-57 S/4/Con 2, BRUNO DE TOFFOLI 2013, n. 36, FONTANA 1986, n. 47 SC 2. L'articolo di Longhi, polemico anche verso il titolo della scultura *Motivo ancestrale* di Mirko Basaldella («Ancestrale per chi? Per noi o per Guatimozino?»), lasciò il segno nei due artisti meno affermati: Somaini e De Toffoli avrebbero cambiato, per il futuro, le intitolazioni delle rispettive opere in *Assoluto* e *La nuvola: evento*.

<sup>2</sup> LONGHI 1957, p. 34.

<sup>3</sup> Nella monografia pubblicata nel 1914 per le Edizioni della Voce, Longhi ammirava la coerenza intitolatoria di Boccioni nel passaggio da *Testa+casa+luce* («Il titolo stesso ci svela che si tratta di addizione più che di sintesi») a *Sintesi del dinamismo umano* («[il titolo] significa appunto l'indifferenza ai problemi prima svianti, di luce, d'ambiente e la liberazione dalla tendenza ad imporre un'architettura di risultato finale statico sopra gli studi di dinamismo corporeo») fino a *Forme uniche della continuità nello spazio* («questo astrarsi vieppiù del titolo vi manifesta la tendenza alla purificazione dell'arte da ogni scoria vagamente umanistica»): LONGHI 1956, pp. 138, 142, 152.

<sup>4</sup> LONGHI 1954, p. 23: sono i quadri catalogati in SANTOMASO 2017, II, ai nn. 234, 274, 288, 302. Opposto, in occasione della stessa Biennale, l'apprezzamento di Lionello Venturi per i quadri di Santomaso: *Il muro del pescatore* gli era sembrato «stupendo per il rapporto tra il motivo bruno e grigio e il fondo celeste, proprio per l'energia della realtà vicina e scura e la lontananza fantastica dell'azzurro. Mi accorsi allora che anche dei semplici segni grossi e scuri erano una interpretazione morale della realtà vicina, e i fondi chiari, azzurri o verdi o gialli significavano con la loro lontananza infinita la dolcezza del sogno» (VENTURI 1955, p. 133).

(«tutti [i quadri] sembrano ottenuti per via di poco variabili sfregamenti ed oscillazioni, sulla tela bianca, di schegge di carbon di legna appese a un filo spinato») e protestava contro la scelta di intitolazioni evocative: «Contenuto magari ci sarà, ma non quale il pittore si riprometteva dai titoli; ch   l'occhio ha pure le sue esigenze e corre inevitabilmente a raffigurare quel che vede e che qui si trova in contraddizione ambigua con le enunciazioni dell'artista».

Longhi non credeva alla pittura non figurativa. Perci   nel 1950, celebrando sul primo numero di «Paragone» la cocciuta coerenza astrattista di Alberto Magnelli, aveva riconosciuto all'artista una istintiva, quasi inconsapevole intelligenza critica proprio nella scelta dei titoli. *Comme une menace* e *Sans crainte* (Figg. 5-6) gli erano apparse «addirittura imprese, motti da torneo»: ottimi per pitture che, a guardarle bene, avevano «qualcosa di uno stemma nitidamente inquartato»<sup>5</sup>. Se la pittura degli artisti delle ultime generazioni che avevano rinunciato al rapporto col reale poteva essere ridotta a «emblema», e «nel mondo a venire i pittori si chiameranno 'emblematici' (sindacato degli)», titoli come quelli di Magnelli, singolarmente creativi al confronto con quelli degli altri astrattisti italiani, funzionavano alla perfezione: svelavano, infatti, la prigione in cui questi artisti si erano autoreclusi.

Irridere la fantasia espressa nelle intitolazioni era stato un topos critico nell'Italia del Novecento: voleva dire tenere ben fermo il principio dell'assoluto formale dell'opera.

Potr   forse stupire che l'artista che aveva inventato un senso nuovo alla intitolazione dell'opera d'arte nei suoi quadri della stagione metafisica, quel Giorgio de Chirico sommamente avversato da Longhi, era giunto pi   di trent'anni prima alla stessa conclusione, e con toni non troppo dissimili. Nel 1920, ricordando alcune pagine delle *Curiosit   esthétiques* di Charles Baudelaire, aveva riversato in una nota per «Il Convegno» il suo sarcasmo contro i titoli «patetici, teneri, appassionati, taluni pieni di sottintesi e di promesse» letti nei cartellini di una mostra collettiva, dalla dominante ancora tardosimbolista, allestita alla Permanente di Milano<sup>6</sup>. Gi   a una data cos   alta De Chirico aveva ben chiaro che la partita di titoli che ambivano a offrire la chiave, di volta in volta filosofica (Schopenhauer, Nietzsche) o poetica (Apollinaire), per comprendere il significato pi   profondo dei suoi quadri si era per lui chiusa: continuando, si finiva per scadere nella cattiva letteratura. Nel 1927 una sua lettera al gallerista parigino Paul Guillaume chiudeva una lunga, contrastata vicenda di re-intitolazioni a effetto operata da quest'ultimo sui quadri della prima stagione parigina (1912-1915) e ferrarese (1915-1918) allo scopo di renderli pi   accattivanti per il mercato: De Chirico chiedeva a Guillaume di non far circolare come *Le printemps du destin* una tela recente che andava intitolata, pi   referenzialmente, *Paysage dans une chambre*. Un titolo che da solo, affermava, «explique l'atmosphère métaphysique et lyrique du tableau»: c'era fin troppo «de confusion et de malentendus    propos du contenu poétique de ma peinture pour ne pas l'augmenter avec des titres qui souvent, je trouve, ne se lient pas trop avec elle»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> LONGHI 1950, p. 60; Longhi si riferiva a quadri del 1945-1946 che trovava riprodotti in MAGNELLI 1947, tavv.n.nn. Il «simbolismo e contenutismo» dei titoli Magnelli era da poco stato preso di mira in BORGESE 1948.

<sup>6</sup> La nota, siglata D.C., si legge in DE CHIRICO 1985, p. 217: «sarebbe peccato non trascrivere i pi   espressivi: *Che ne sar   di noi? La vittoria sopra le invidie, Amori et dolori sacrum, L'ombra    quieta, la luce irrequieta, Una goccia d'azzurro*»; in ESPOSIZIONE NAZIONALE 1920 le opere citate da De Chirico sono, nell'ordine, quelle degli oggi dimenticati Pietro Cendali (n. 90), Romeo Bravi (n. 107), Piero Da Verona (n. 105, vincitore del Premio Fumagalli per la scultura), Erminio Soldera (n. 133), Carlo Cazzaniga (n. 187). De Chirico aveva in mente le pagine di Charles Baudelaire (1846 e 1859) contro i titoli patetici e a effetto (gli artisti come «singes du sentiment») leggibili in BAUDELAIRE 1885, pp. 171-72 e 264-265. La centralit   delle osservazioni di Baudelaire per il tema dell'intitolazione dell'opera d'arte    stata recentemente ribadita in MICHEL 2023, pp. 32-34.

<sup>7</sup> Lettera di Giorgio de Chirico a Paul Guillaume del 5 dicembre 1927 in LA PITTURA METAFISICA 1979, p. 200; per l'insofferenza di De Chirico verso i titoli attribuiti negli anni Venti ai suoi quadri della prima metafisica si veda BALDACC  -ROOS-MOCCHI 2022, pp. 56-57 e 180. Gi   una recensione di Orio Vergani alla prima mostra personale tenuta in Italia da De Chirico alla Galleria Bragaglia nel febbraio 1919 poneva la questione dei titoli che agirebbero come distrazione rispetto al contenuto pittorico delle opere esposte: «Titoli che rivelano tutta la poca consistenza artistica di questi quadri poich   hanno il compito di suscitare, nel pubblico, tutta una folla di reminiscenze letterarie

Il clima europeo, negli anni Venti, andava in questa direzione: c'era bisogno di titoli semplici, che non complicassero il significato dei quadri. L'anno successivo Vasilij Kandinskij avrebbe scritto all'amico e critico d'arte Will Grohmann che i mercanti facevano male a lamentarsi dei titoli «irrilevanti e noiosi» che si ostinava a dare ai suoi quadri («vorrebbero che invece di *Verschleiertes Grün* [Verde velato] dicessi qualcosa come *Kosmische Urkräfte* [Forza cosmica primordiale] o invece di *Einige Kreise* [Alcuni cerchi] dicessi forse *Kreisen in Unendlichkeit* [Girare nell'infinito]!»). I «titoli altisonanti» erano per il pittore «disgustosi»: «il titolo – continuava – non è altro che un male inevitabile, dal momento che ha sempre un effetto limitante e non arricchente; esattamente come “l'oggetto”»<sup>8</sup>.

In Italia, dopo la Prima guerra mondiale, l'intitolazione dell'opera d'arte conosce un inevitabile abbassamento di tensione dopo la prima stagione futurista quando, nel giro di pochi anni, erano state bruciate molte tappe: dai titoli intesi come provocazione contro la logica comune (Boccioni, *La rue entre dans la maison*; Carrà, *La strada cammina*; Russolo, *Solidità della nebbia*; Balla, *Bambina moltiplicato balcone*) a quelli che avevano assorbito le parole della discussione filosofica e scientifica del tempo (Boccioni, *Materia*, con il dichiarato riferimento a *Matière et mémoire* di Henri Bergson; *Elasticità*, con la ripresa dalla terminologia dei manuali scolastici di fisica meccanica); da un linguaggio compiaciutamente formalista (Boccioni, *Dimensioni astratte, Costruzione dinamica*; Carrà, *Compenetrazioni di piani*; Severini, *Equivalente plastico d'un paesaggio*) alla esplicita propaganda dei principi della teorica del Futurismo (Boccioni, *Simultaneità dinamica*; Carrà, *Trascendenze plastiche*; Balla, *Velocità astratta*)<sup>9</sup>. Dopo la fine della Prima guerra mondiale, a partire dalla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* del 1919, questo linguaggio sopravviverà di fatto solo nei titoli delle opere deuterofuturiste, in un orto recluso di terminologie astratte che riprendevano alla lettera le parole identitarie del movimento («sintesi», «ritmi», «spessori», «dinamismi», «scomposizioni»); titoli destinati poi a convivere, nei cataloghi delle esposizioni futuriste degli anni Venti e Trenta, con più innocui titoli tematici.

La discussione critica degli anni Venti e Trenta in Italia si era posta raramente il problema dei titoli delle opere. Quando le misteriose intitolazioni della pittura metafisica di Carrà (*L'amante dell'ingegnere*, *Il figlio del costruttore*) vennero riconsiderate in pagine retrospettive la tentazione era di tollerarle come semplici introduzioni a una «favola» che trovava il suo pieno compimento solo nel linguaggio pittorico<sup>10</sup>. I nomi dal sottile sapore dannunziano (*Maria Anna De Lisi*, *Silvana Cenni*) che Felice Casorati assegnò ad alcune ermetiche figure femminili dei suoi quadri tra 1919 e 1922 non furono mai oggetto di interrogazione<sup>11</sup>. Solo un franco fastidio, con la relativa accusa di 'letteratura', accompagnava i titoli delle opere di Arturo Martini quando lo scultore importava formulazioni di lirismo po' attardato (*L'amica del cipresso*, *Fanciulla verso sera*, 1919<sup>12</sup>) o riproponeva, incautamente, allusioni musicali ottocentesche (*Chiaro di luna*, alla Biennale di Venezia del 1932)<sup>13</sup>.

---

e storiche e una fioritura di immagini più o meno barocche, e una serie di considerazioni filosofiche. Se si tolga infatti a una sola di queste pitture il titolo, non si potrà che affidarsi totalmente alla propria immaginazione, la quale costruirà, su gli elementi e le cose quotidianissime che il pittore rappresenta, una visione che differirà quasi certamente da quella dell'artista» (VERGANI 1919).

<sup>8</sup> Lettera di Vasilij Kandinskij a Will Grohmann del 10 novembre 1928, in "LIEBER FREUND..." 1968, p. 54; la lettera è stata discussa come un passaggio fondamentale verso la liberazione dai titoli tematici in VOGT 2006, p. 53.

<sup>9</sup> Una prima agevole verifica nei cataloghi digitalizzati in <https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/> <23 giugno 2026>; una riflessione sui titoli del primo Futurismo a partire da *Materia* di Umberto Boccioni in FERGONZI 2004.

<sup>10</sup> LONGHI 1937, p. 10: «in Carrà la favola, meglio delle intitolazioni ambigue, si sprema proprio dagli incastri dei colori fulgidi e torvi, dall'infeltrirsi magico degli impasti, dai duri incontri degli spazi segmentati entro le caramelle primitive».

<sup>11</sup> LAMBERTI 1985a e 1985b.

<sup>12</sup> ESPOSIZIONE CISPADANA 1919, Sala VI, n. 18 e Sala II, n. 48; nella recensione di FIUMI 1919: «Cosa vuol dire *Fanciulla verso sera*? C'è dentro, la sera?».

<sup>13</sup> XVIII ESPOSIZIONE BIENNALE 1932, p. 114, n. 5; l'accusa più esplicita di sconfinamenti extrafigurativi in OJETTI 1932.

La più importante reazione ai titoli tradizionalmente attribuiti dagli artisti alle loro opere si ha nell'ambiente dell'astrattismo storico degli anni Trenta. Carlo Belli, nel suo trattato sull'astrazione intitolato *KN* e pubblicato nel 1935, vagheggiava «una mostra di opere che non portino titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte una dall'altra con semplici indicazioni algebriche». «Elementi della pittura – aggiungeva – sono forme e colori. Facciamo dunque forme e colori»; e come la musica non doveva «vestire le parole», così la pittura non doveva vestire i soggetti indicati dai titoli<sup>14</sup>. L'esempio più vicino a ciò che intendeva era stata la recente mostra di Friedrich Vordemberge-Gildewart al Milione nell'ottobre 1934, con 41 quadri su 42 intitolati *Komposition* cui faceva seguito un numero<sup>15</sup> (Figg. 7-8); era seguita, nel novembre, la mostra di Oreste Bogliardi, Virginio Ghiringhelli e Mauro Reggiani, con tutti i quadri intitolati *Composizione*<sup>16</sup>.

È una posizione, questa, che transita e si consolida nell'immediato secondo dopoguerra con i titoli dei quadri non figurativi: è proprio il titolo *Composizione* a imporsi, vero e proprio indicatore del moderno quadro astratto (quella di Magnelli era una significativa eccezione). In una conversazione del 1956 tra Afro, Burri, Capogrossi e Scialoja rimasta inedita fino al 1995, Burri, fautore dell'assoluta autoreferenzialità dell'opera, dichiarava che «il titolo non ha niente a che fare col quadro» (i suoi titoli, fino al 1956, si riferivano quasi esclusivamente al materiale, *Sacco*, e al colore, *Bianco*, *Nero*, *Rosso*): provocatoriamente sosteneva (mentendo) di dare «come titolo il giorno in cui ho incominciato il quadro»<sup>17</sup>. Ancora più interessante un suo sfogo che si legge in una tarda intervista rilasciata l'anno prima della morte quando denunciava un malcostume anni Cinquanta e Sessanta di cui poteva dare testimonianza in prima persona:

Lo sai che certi 'artisti' chiamavano il mio amico Villa o altri a fare i titoli ai loro quadri per renderli più commerciabili? Tutti i pittori giocano sul titolo, così la gente ha qualcosa su cui discutere, anche per i quadri astratti [...] E io, proprio per questo, niente! Così con me questo giochino non è possibile<sup>18</sup>.

Era, quella del titolo suggestivo, una esigenza avvertita soprattutto da un pubblico di non specialisti, anche ai più alti livelli. Di fronte ai capolavori dell'amato Giorgio Morandi che da sempre intitolava i suoi quadri con l'esclusivo riferimento al genere pittorico (*Natura morta*, *Paesaggio*), il musicologo e collezionista Luigi Magnani azzardava, per le più sperimentali nature morte, titoli musicali (*Musica silenziosa*, *Contrappunto azzurro*, *Voce sola e coro*) e persino letterari (*Lo studio del dottor Faustus*, *La visione di Abramo*)<sup>19</sup>. Di fronte a queste proposte Morandi sorrideva imbarazzato, forse in fondo compiaciuto.

<sup>14</sup> BELLI 1935, pp. 14, 21, 175.

<sup>15</sup> VORDEMBERGE-GILDEWART 1934; il primo e più antico quadro (1924) era intitolato *Konstruktion mit Wallstreet*.

<sup>16</sup> ORESTE BOGLIARDI, VIRGINIO GHIRINGHELLI, MAURO REGGLANI 1934.

<sup>17</sup> CONVERSAZIONE 1995, p. 139.

<sup>18</sup> ZORZI 2016, pp. 58-59 (l'intervista è del 1994). Le eccezioni sono poche e vanno rilevate: il titolo «*Umbria vera*» si deve alla partecipazione di Burri al Premio Esso del 1955, che aveva come tema il «Viaggio in Italia» (*VLAGGIO IN ITALIA* 1955), p. 18; *Martedì grasso* venne esposto con questo titolo in italiano in *PAINTINGS BY ALBERTO BURRI* 1957, n. 35 e copertina. A queste due ben note eccezioni vanno aggiunti i tre misteriosi titoli (*Se si parla molto di incoronazioni*, *E chi taglia la sera*, *Se dobbiamo andare andiamoci come si deve*) assegnati da Burri a tre sue opere del 1953 inviate a una mostra dell'Art Club dello stesso anno (*ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE* 1953, nn. 7, 8 e 9 della sezione *Italiani. Pittura*): una ipotesi è che questi titoli, oggi non più ricordati nel catalogo generale dell'artista (BURRI 2015), ripetessero scritte leggibili nei frammenti di giornali incollati sui quadri; oppure, ed è una ipotesi da non trascurare, che fossero stati attribuiti, magari con intenzione scherzosa, dal presidente del comitato direttivo dell'Art Club Enrico Prampolini.

<sup>19</sup> MAGNANI 1982, pp. 51-52. Magnani legittimava il suo tentativo a partire dal precedente illustre delle sonate per pianoforte di Beethoven che avevano assunto stabilmente titoli attribuiti da altri, e tacitamente accettati dal compositore; ricordava inoltre che, presso i collezionisti dei quadri di Morandi, una natura morta dalla costruzione classicamente equilibrata era nota come *Le Nozze Aldobrandini*.

Nel secondo dopoguerra in Italia la questione dei titoli delle opere è raramente oggetto di una vera discussione critica: le uscite polemiche di Longhi, la citata discussione tra Afro, Burri, Capogrossi e Scialoja su cui bisognerà ritornare, sono tra le poche eccezioni. I titoli dati alle loro opere dai pittori moderni possono se mai diventare argomento polemico per chi, dalle pagine dei quotidiani o dei periodici, assume posizioni pregiudizialmente antimoderne: alla provocatoria referenzialità dei titoli, o, all'opposto, alla pretenziosità degli sconfinamenti extra-artistici (con allusioni letterarie, filosofiche, scientifiche) viene contrapposta l'irriconeoscibilità del visibile a dimostrazione della cattiva fede o dei velleitari intellettualismi dell'artista. Attraversare la stagione artistica italiana dal 1948 al 1964 in compagnia delle recensioni di Leonardo Borghese sul «Corriere della Sera» è a questo proposito un esercizio istruttivo<sup>20</sup>.

Nel periodo che va dalla fine degli anni Quaranta ai primi anni Sessanta, argomento di questo studio, ci troviamo di fronte a un doppio, contraddittorio indicatore.

Da un lato il titolo dell'opera è ritenuto in generale poco rilevante. Ancor più della scarsità della coeva discussione critica, fa fede questa semplice osservazione. Riviste di arte d'avanguardia (sempre «Azimuth» (Fig. 9); talvolta «I 4 Soli» (Fig. 10), «L'Esperienza Moderna», «Il Gesto» nel decisivo terzo numero del 1958), cataloghi di mostre tenute in gallerie private (spesso quelli delle collettive de La Tartaruga, La Salita, la Galleria Blu; tutti quelli della Rome-New York Art Foundation e della Galleria San Fedele di Milano; quasi sempre quelli delle collettive della torinese Galleria Notizie (Figg. 11-12), persino cataloghi di mostre pubbliche periodiche (i cataloghi del Premio Lissone a partire dal 1959<sup>21</sup>, Figg. 13-14) e libri monografici (l'esempio più vistoso è il lussuoso *Devenir de Fontana* di Michel Tapié<sup>22</sup>) indicano, accanto all'opera, solo il nome dell'autore e non il titolo, talvolta rimpiazzato dalla data. Chi scriveva le didascalie riteneva evidentemente che il bianco e nero delle riproduzioni bastasse da solo a definire le scelte espressive dell'artista, il suo posizionarsi tra le molteplici poetiche e gli altrettanto molteplici linguaggi del presente: nessuno poteva pensare di ricavare qualcosa di più da una sua designazione verbale, ritenuta un inutile orpello.

Dall'altro ci troviamo di fronte alla più impressionante, e generalizzata, rivoluzione nella intitolazione dell'opera d'arte che si sia mai vista in Italia fino a quella data. Ai titoli tradizionali (sia che questi fossero riferiti al soggetto del quadro, riconoscibile oppure no; sia che indicassero la rinuncia al soggetto, con il fuoco posto sulla operazione formale dell'artista) che dominano ancora gli invii degli artisti dell'immediato secondo dopoguerra si sostituiscono, con l'inoltrarsi del sesto decennio, titoli ad alto tasso metaforico dove si affollano e si intrecciano formulazioni poetiche, concetti della filosofia (specialmente di ambito esistenzialista, ma anche fenomenologico), prelievi dal lessico della scienza e della tecnologia.

<sup>20</sup> La più argomentata presa di posizione sul tema è scritta in occasione del Premio Marzotto 1960 (BORGESSE 1960c): «Aggiungere a una tela o a un bronzo la semplice parola “figura” (come tante parole letterarie, misteriose, allusive, eccetera) non serve a colmare deficienze, votezza, nullità. Anzi, è una aggiunta di vuoto al vuoto; ed è inutile continuare ad usare termini della letteratura e della musica, quali linguaggio e fraseggio, oppure della filosofia e dell'estetica quali espressione, espressione dell'emozione e via di seguito». Ma vanno ricordate anche le polemiche di Borghese contro Alberto Viani e i titoli tematici (*Nudo*) assegnati alle irriconeoscibili sintesi di forme plastiche delle sue sculture (BORGESSE 1949); contro un *Colloquio* di Pietro Consagra («un colloquio fra due pezzi metallici spiegazzati») esposto alla Mostra del Bronzetto di Padova («né il titolo deve stupefarci perché usa molto, tra fra gli astrattisti o antifigurativi, scrivere “figura”, “donna”, “colloquio” etc. su certa roba assolutamente priva di umana forma e di soggetto: ironia? vergogna ormai di sentirsi chiamare astrattisti? raffinatezza intellettuale? o una sorta di prepotenza e di insolenza sulla verità e sulla realtà», BORGESSE 1957); contro il diffondersi nell'arte italiana delle intitolazioni di fantasia della pittura astratta americana (BORGESSE 1958); contro i titoli delle opere degli artisti italiani più giovani alla Biennale di Venezia, oscillanti tra ambizioni letterarie (BORGESSE 1960a) e patetici aggiornamenti al lessico della tecnologia e delle scienze (BORGESSE 1960b); contro i titoli delle opere degli artisti spazialisti (BORGESSE 1962); contro il falso lirismo dei titoli delle opere di Morris Louis e Kenneth Noland esposte alla Biennale di Venezia del 1964 (BORGESSE 1964).

<sup>21</sup> CATALOGO DELL'XI PREMIO LISSONE 1959, p.n.n.; CATALOGO DEL XII PREMIO LISSONE 1961, p.n.n.

<sup>22</sup> TAPIÉ 1961.

Basta provare a confrontare alcuni invii degli stessi artisti italiani a esposizioni, pubbliche o in gallerie private, in un arco di anni esteso tra la seconda metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta per rendersi conto di questo cambiamento. Qui di seguito una rapida esemplificazione su artisti che non saranno oggetto di riflessione specifica in questo studio.

Mario Mafai, forte di un passato espressionista nell'anteguerra e di solide scelte realiste nel dopoguerra, espone alla Biennale di Venezia del 1954 *Osteria col neon, Interno con due donne, Garofani nell'azzurro*<sup>23</sup>; dopo la svolta *informel*, a una mostra personale alla Galleria La Tartaruga nel 1959, i suoi quadri si intitolano *Cancellare la memoria, Come lenta agonia, Graffiare come vivere*<sup>24</sup>. Renato Birolli manda alla Biennale di Venezia del 1950 *Porto bretone, Scarico del pesce, Minatori che mangiano*<sup>25</sup>; già alla mostra personale del gennaio 1955 da Catherine Viviano un suo quadro ha come titolo *Verde que te quiero verde* (è una citazione dal *Romance sonámbulo. A Gloria Giner y Fernando de los Ríos* di Federico García Lorca)<sup>26</sup>; alla Quadriennale di Roma del 1959 espone *Alla ricerca*<sup>27</sup>; alla Biennale di Venezia del 1960 *Fenomeno bianco*<sup>28</sup>. Il neocubista Antonio Corpora manda alla Biennale di Venezia del 1956 quadri ancora intitolati *Barche nell'Argentario, Alberi sui laghi, Ritorno dei pescerecci*<sup>29</sup>; due Biennali più tardi, nel 1960, i suoi quadri si intitoleranno *Superficie e nuovi sintomi, Il principio, Luce e materia*<sup>30</sup>. Lo scultore Leoncillo Leonardi espone alla Biennale di Venezia del 1948 *Ballerina, Donna al mare, Lottatori*<sup>31</sup>; nel 1958, a una personale dell'Attico, *Ore d'insonnia, Sogno interrotto, Al limite della notte*<sup>32</sup>. Un pittore astratto dalle posizioni radicali come Achille Perilli espone dal 1947 al 1950 quadri che si intitolano o tematicamente (*Praga, Il ponte*<sup>33</sup>) o con il neutro *Composizione*<sup>34</sup>; già nel 1956, a una mostra personale alla Strozzi di Firenze, il catalogo ci testimonia *In profondità, nel mio mare, Con raffinata crudeltà, Il sapore delle cose*<sup>35</sup>. Non si accontentava il veneziano Giuseppe Santomaso dei titoli dei quadri che gli avevano fatto vincere il gran premio alla Biennale del 1954, gli stessi irrisi da Longhi: lui, che si era presentato col gruppo del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948 con *Natura morta, Finestra, Il pescatore*<sup>36</sup>, avrebbe intitolato un quadro inviato a una collettiva romana del 1958 *Densità emotiva*<sup>37</sup>, avrebbe esposto alla Biennale del 1962 *Tempo sospeso*<sup>38</sup> e avrebbe venduto a Peggy Guggenheim nello stesso anno un quadro del 1958 intitolato *Vita segreta*<sup>39</sup>. Mattia Moreni, unito nel 1954 da Francesco Arcangeli al gruppo degli 'ultimi naturalisti', aveva inviato alla Biennale di Venezia del 1948 tre opere con l'identico titolo di *Quadro astratto*<sup>40</sup>; in una personale del 1957 alla Galerie Rive Droite, i quadri da lui esposti si intitoleranno *La paura dell'uomo, La caduta, Un cielo cattivo*<sup>41</sup>. La torinese Carol Rama si era presentata alla Biennale di Venezia del 1948 con *Le*

<sup>23</sup> XXVII BIENNALE DI VENEZIA 1954, p. 74, nn. 1, 2, 5.

<sup>24</sup> MAFAI 1959, nn. 6, 7, 10.

<sup>25</sup> XXV BIENNALE DI VENEZIA 1950, p. 182, nn. 4, 5, 7.

<sup>26</sup> BIROLLI 1955, opere non numerate.

<sup>27</sup> VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959, p. 216, n. 17.

<sup>28</sup> XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 41, n. 41.

<sup>29</sup> XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 210, nn. 2, 3, 4.

<sup>30</sup> XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 58, nn. 7, 10, 13.

<sup>31</sup> XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 167, nn. 17, 18, 19.

<sup>32</sup> *Al limite della notte* è riprodotto in LEONCILLO 1958, p.n.n.; per la presenza delle altre due sculture alla mostra dell'Attico REPERTORIO DELLE MOSTRE PERSONALI 2019, p. 307 sulla base di documentazione archivistica.

<sup>33</sup> In CONSAGRA, DORAZIO, GUERRINI 1947 la presenza in mostra delle due opere di Perilli con questi titoli è documentata in APPELLA 2019, p. 640; sono i quadri nel catalogo generale ai nn. 6 e 8.

<sup>34</sup> RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, Sala XI, n. 17.

<sup>35</sup> PERILLI 1956, nn. 6, 12, 13.

<sup>36</sup> XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 164, nn. 6, 7, 14.

<sup>37</sup> PITTORI TEDESCHI E ITALIANI 1958, n. 72, p. 60, tav. 24.

<sup>38</sup> XXXI BIENNALE INTERNAZIONALE 1962, p. 7, n. 58.

<sup>39</sup> ZANDER RUDENSTINE 1985, p. 693.

<sup>40</sup> XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 183, nn. 4, 5, 6.

<sup>41</sup> MATTIA MORENI 1957, nn. 6, 9, 10.

*madri e Figure*<sup>42</sup>; otto anni dopo, alla stessa mostra veneziana, di lei leggiamo in catalogo titoli come *Vestigia Flammae* e *Aver raccolto il vento*<sup>43</sup>. Mi fermo qui, ma gli esempi sono assai numerosi.

Certo, opere degli stessi artisti ma di linguaggi diversi, realizzate con intenzioni diverse, necessitano, anche nel giro di pochi anni, di titoli diversi: il contenuto dell'opera non è più un brano di realtà o una dichiarazione di poetica antifigurativa da far transitare in pittura o in scultura. C'è una interiorità nuova che preme, va manifestata una sintonia con la condizione umana del proprio tempo, vanno dichiarate passioni e letture. Nuove formulazioni verbali devono rendere evidente tutto questo, e il loro dialogo con il visibile si carica di nuove ambizioni e allo stesso tempo diventa problematico.

## 2. Riflettere sui titoli novecenteschi, negli studi recenti

La letteratura critica sulla intitolazione delle opere d'arte ha avuto un incremento esponenziale negli ultimi decenni: l'introduzione di Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi e Ségolène Le Men alla raccolta di saggi *La fabrique du titre* ne traccia, fino al 2012, una prima sintesi efficace<sup>44</sup>. La riflessione sui titoli, nata negli anni Sessanta del Novecento come corollario a una più generale riconsiderazione sulla presenza dei segni verbali entro la rappresentazione pittorica (ma molti dei materiali riuniti e discussi da Michel Butor nel suo *Les mots dans la peinture* sono ancora importanti, e spesso ripresi negli studi posteriori<sup>45</sup>), è diventata via via più specifica grazie al confronto con gli studi di metodo semiologico applicati alla letteratura da un lato, con la storia della fruizione e della fortuna (critica, collezionistica e commerciale) delle opere d'arte dall'altro. I vari contributi raccolti ne *La fabrique du titre* offrono una efficace campionatura dell'estensione di un genere di studi (la 'titrologie') ormai stabilizzato. Gli ambiti coperti sono tre. Il primo è l'indagine sull'origine della intitolazione delle opere d'arte: un'origine sei-settecentesca legata alla pubblicazione dei cataloghi delle collezioni, al diffondersi delle didascalie delle stampe di traduzione, alla circolazione internazionale delle opere, ai cataloghi dei Salons<sup>46</sup>. Il secondo è la distinzione tipologica dei titoli in relazione alla loro funzione comunicativa<sup>47</sup>. Il terzo è lo studio più specifico della strategia della intitolazione d'artista (con un focus specificamente otto-novecentesco) in rapporto al visibile dell'opera attraverso una serie di affondi particolari, da Gustave Courbet all'arte concettuale e processuale<sup>48</sup>.

Due anni dopo, nel 2014, le focalizzazioni otto-novecentesche dei saggi raccolti da Laurence Brogniez, Marianne Jacobi e Cédric Loire in *Ceci n'est pas un titre*<sup>49</sup> hanno offerto una articolata messa alla prova della 'genetica del titolo': in un arco esteso da James Whistler all'arte concettuale gli autori dei vari saggi hanno provato a rispondere alla domanda chiave su quali siano stati i concreti processi di intitolazione degli artisti; e quale sia stato il contributo del titolo alla vita delle opere. La pluralità dei punti di attacco ai singoli casi affrontati (di volta in volta la cultura degli artisti; le loro scritture, pubbliche e private; il loro dialogo con le opere degli artisti precedenti o coevi; il rapporto con il pubblico del sistema dell'arte e con la cultura extra-artistica

<sup>42</sup> XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 158, n. 2; p. 178, n. 7.

<sup>43</sup> XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 123, nn. 58, 59.

<sup>44</sup> DE BIASI-JAKOBI-LE MEN 2012.

<sup>45</sup> BUTOR 1969, pp. 9-31.

<sup>46</sup> BONFAIT 2012.

<sup>47</sup> DE BIASI 2012. Le funzioni del titolo sono state distinte, in relazione all'opera, in 1. identificare/descrivere; 2. classificare/indicizzare; in relazione all'osservatore in: 1. connotare; 2. sedurre. Le tipologie dei titoli dal punto di vista della funzione comunicativa sono state distinte in: 1. titoli autoespressivi; 2. titoli ingiuntivi; 3. titoli iconico-poetici; 4. titoli metasemiotici; 5. titoli mediologici; 6. titoli referenziali.

<sup>48</sup> LA FABRIQUE DU TITRE 2012, pp. 151-429.

<sup>49</sup> CECI N'EST PAS UN TITRE 2014.

contemporanea) e l'attenzione ai casi specifici senza tentazioni generalizzanti fanno di questo libro un modello assai efficace con cui confrontarsi quando ci si trova di fronte alle due rivoluzioni che hanno cambiato la funzione stessa dell'intitolazione (Simbolismo prima, Dadaismo e Surrealismo poi) e alle loro conseguenze, specie per il secondo Novecento.

Conviene retrocedere, però, di qualche decennio, per capire attraverso quali passaggi si è giunti a fare della intitolazione d'artista uno specifico campo di studio.

È interessante notare che proprio negli anni Ottanta, in coincidenza con la crisi del paradigma critico modernista (secondo il quale l'ideale di purezza visiva dell'opera era una ragione più che plausibile per la sottovalutazione del titolo), due importanti contributi hanno dato inizio a un nuovo ciclo di studi.

Ernst Gombrich, in un saggio del 1985 sulla rivista «Word & Image», ha interpretato la rinnovata importanza dei titoli nell'Ottocento (con il tramite dell'intitolazione musicale romantica) e nel Novecento (con il culmine nel capovolgimento parola/significato del visivo dei surrealisti) come una riprova dell'esistenza di un 'occhio non innocente': la percezione visiva esiste infatti entro un contesto di memorie e di attese e il titolo la orienta in questo senso. Inoltre, le parole spesso incoerenti rispetto al visibile dei titoli novecenteschi trasformano l'osservatore in un vero e proprio co-creatore dell'opera assicurandolo della possibilità di agire insieme a lui nella costruzione di un mondo visivo e persino di pensiero<sup>50</sup>.

Nella stessa rivista, un numero prima, Stephen Bann aveva descritto in un percorso da William Turner a Cy Twombly l'evoluzione otto-novecentesca del titolo da 'segno indicale' a 'segno pieno' che irrompe, fisicamente e concettualmente, nel corpo dell'opera<sup>51</sup>. La sua analisi delle risonanze culturali dei titoli, condotta a partire da esempi letterari ed estesa a esempi pittorici, ha fornito una imprescindibile base di riflessione per gli studi futuri.

Si sono ascoltati anche gli artisti. Nel 1988 una raccolta di interviste di Françoise Armengaud ha dato la parola a un gruppo di pittori e scultori del secondo Novecento, per lo più francofoni o residenti in Francia, sul tema dei titoli da loro assegnati alle proprie opere. Alcune risposte alle domande dell'intervistatrice sono molto interessanti e allo stesso tempo rivelano differenze di posizioni spesso inconciliabili. Larry Poons ha definito il titolo una salutare presa di distanza dell'artista nei confronti dell'opera perché rappresenterebbe il primo atto critico di cui l'opera è oggetto. Pierre Alechinsky ha celebrato la forza del titolo perché in grado di rivelare lo scarto tra la molteplicità combinatoria delle parole e la totalità dell'immagine. A Guillaume Corneille il titolo è sembrato una sorta di annuncio del piacere che, all'osservatore, verrà dato dalla vista dell'opera: una sorta, dunque, di benefico choc verbale che prepara quello visivo. Hans Hartung, caparbiamente refrattario alla tradizionale intitolazione verbale, ha visto nel desiderio di intitolare il quadro un sintomo della silenziosa (e, secondo il pittore, sostanzialmente riduttiva) implorazione dell'essere umano ad avere a che fare con cose reali<sup>52</sup>.

Negli anni Ottanta, e nel decennio successivo, sono stati soprattutto gli studi semiologici applicati alla letteratura ad affrontare il tema del titolo: l'indagine di Gérard Genette sulle soglie del testo (con la fondamentale distinzione fra titoli tematici e titoli rematici nelle opere letterarie)<sup>53</sup> ha fornito le prime coordinate teoriche sicure.

Il libro del 1997 di Bernard Bosredon intitolato *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification* ha applicato la prospettiva semiologica all'intitolazione dell'opera d'arte visiva. A partire dalla nozione di 'etichettatura' (un rapporto referenziale *in praesentia* che sottostà al vincolo di contiguità: il quadro vicino al cartellino, la riproduzione vicina al titolo nel catalogo) che è, semanticamente, il risultato dell'intreccio di due operazioni, una designativa e una nominativa, la legenda del titolo ha la doppia funzione di descrivere/commentare il contenuto

---

<sup>50</sup> GOMBRICH 1985.

<sup>51</sup> BANN 1985.

<sup>52</sup> ARMENGAUD 1988 rispettivamente pp. 84 (Poons), 133 (Alechinsky), 164 (Corneille), 176 (Hartung).

<sup>53</sup> GENETTE 1987, pp. 54-97.

dell'opera visivo e di imporre al lettore/spettatore ciò che viene definito come 'un programma di visione'<sup>54</sup>.

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo sono apparsi a stampa i due volumi su cui si è fondata la discussione scientifica sulla intitolazione dell'opera d'arte che vige ancora oggi.

Il libro di John C. Welchman intitolato *Invisible Colors* (1997) ha meritoriamente intrecciato, in una prospettiva postmodernista, la discussione teorica di area strutturalista e post-strutturalista sulla funzione del titolo (nel rapporto tra il verbale e il visuale: con riferimenti costanti agli scritti di Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Derrida, Craig Owens; e con una attenzione speciale all'opera di Marcel Duchamp) a una analisi di casi di intitolazione di opere dall'Impressionismo agli anni Ottanta del Novecento fondata su un attento vaglio delle concrete informazioni disponibili: la diffusione dei titoli attraverso le esposizioni e i loro cataloghi, gli scritti pubblici e privati degli artisti, la discussione critica contemporanea alle opere<sup>55</sup>. Welchman ha individuato due momenti di svolta nella storia della intitolazione d'artista (il Simbolismo, il Surrealismo) e ne ha misurato i riflessi a lunga durata nei titoli delle opere di Morris Louis, Frank Stella e Cy Twombly. Lo studio è stato condotto mettendo il titolo in rapporto non solo al visibile delle opere ma soprattutto al mondo immaginativo e alla cultura degli artisti presi in esame.

Il libro di Leo H. Hoek *Titres, toiles et critique d'art* del 2001 ha affrontato il tema da una angolazione differente, quella sociologica. Una volta conquistata da parte degli artisti, verso la metà dell'Ottocento, una progressiva autonomia dalla committenza ufficiale e dall'accademia, la loro opera si trova nella necessità di essere commentata allo scopo di incontrare un pubblico più vasto: la funzione dell'intitolazione viene analizzata in questo senso, e viene posta in parallelo all'azione della critica d'arte, due processi di «discorso sull'arte». Titolo e discorso critico sono, secondo Hoek, due processi sostanzialmente autoritari e devono essere inseriti nei «determinanti istituzionali» del campo culturale entro il quale sono nati e al quale sono destinati: si spiegano così l'istantaneità dei titoli dell'Impressionismo, i titoli evocatori del Simbolismo, la piana referenzialità dei titoli del Cubismo, il divorzio provocatorio tra titoli e contenuti del Surrealismo, la decostruzione dei titoli delle opere postmoderne. Pulsioni, temperamenti, gusti dei singoli artisti vanno ovviamente messi in conto ma devono essere collocati entro un campo culturale più allargato dove le attese del sistema dell'arte (con un ruolo particolare del mercato dell'arte) hanno un peso decisivo<sup>56</sup>.

Nonostante la differenza di metodo e di conclusioni, secondo l'opinione di questi due ultimi studiosi la secolare vicenda dei titoli ha avuto il suo punto di svolta nel secondo Ottocento, quando gli artisti, attraverso la loro personale intitolazione, hanno inteso caricare l'opera di significati nuovi.

Alcuni studi pubblicati successivamente hanno provato a mettere in discussione questa frattura cronologica. Il libro di Ruth B. Yeazell *Picture Titles* del 2015 ha insistito sull'importanza della nascita, tra la fine del Seicento e il Settecento, dei titoli puramente descrittivi dei soggetti rappresentati ('denotativi', secondo la formulazione della teoria semiologica) interpretandoli come un nuovo modo di «guardare la pittura in quanto pittura»<sup>57</sup>: è il caso, per esempio, dei titoli che si limitano a indicare il genere dei quadri. Il successivo passaggio a titoli 'connotativi', di responsabilità dell'artista (o di altri attori del sistema dell'arte a lui vicino), rappresenterebbe una evoluzione, non una rivoluzione. La speciale relazione che si crea tra il «parlante implicito» che

<sup>54</sup> BOSREDON 1997.

<sup>55</sup> WELCHMAN 1997.

<sup>56</sup> HOEK 2001.

<sup>57</sup> YEAZELL 2015, p. 10.

ha dato vita al titolo e il fruitore dell'opera avrebbe dunque agito ben prima dei due secoli dell'intitolazione d'artista<sup>58</sup>.

Il recente *Ceci n'est pas un titre* di Christian Michel ha approfondito, in un arco esteso dal Settecento agli anni Venti del Novecento, il modo attraverso il quale la formulazione verbale del titolo guida lo sguardo sull'opera. Le parole del titolo non lasciano infatti «intatta» l'opera alla quale si riferiscono: formano, con le varie implicazioni del significato ma anche del significante, una «immagine mentale» che ha a che fare con la cultura verbale, e con la capacità immaginativa, dello spettatore dell'opera. I titoli di «designazione», già esistenti nel Settecento e fioriti nell'Ottocento, corrispondono a un progressivo disinteresse per il soggetto e a un crescente interesse per i linguaggi<sup>59</sup>.

Oltre alla letteratura specifica di ambito storico-artistico cui ho fatto fin qui riferimento va segnalato uno studio di ambito letterario, il saggio dedicato da Pier Vincenzo Mengaldo nel 1990 ai titoli delle poesie italiane del Novecento<sup>60</sup>. Le tre innovazioni nella intitolazione poetica individuate e campionate da Mengaldo (il titolo che abbandona la funzione di etichetta per sviluppare un senso concettualmente autonomo dal testo; la continuità sintattica fra titolo e testo; il titolo che fornisce la chiave decisiva per la comprensione del testo) hanno tra loro in comune la funzione di sottrarre il titolo poetico dalla condizione di corpo estraneo e farlo partecipare in pieno alla significazione e allo spazio di risonanza testuale. Vuoi per la vicinanza di molti poeti italiani del Novecento agli artisti loro contemporanei, vuoi per la sfida accettata da Mengaldo di mettere in rapporto i livelli di comunicazione di due entità problematicamente legate tra di loro (titolo e testo poetico), questo saggio è stato un modello imprescindibile per la mia indagine.

Lo studio dei titoli non ha mai, o quasi mai (e quando è avvenuto lo è stato molto episodicamente), riguardato le opere d'arte del Novecento italiano. E questo per diversi motivi.

In primo luogo perché la tradizione della pura visibilità ha segnato, per un lungo tratto, la critica italiana dell'arte moderna, confinando il titolo a un elemento di secondaria importanza. Valga un ultimo esempio, dopo quelli riportati in precedenza. Carlo Ludovico Ragghianti, esponente di una critica fedele ai principi dell'idealismo estetico crociano, ricordando polemicamente nel 1946 le opere italiane di gusto simbolista inviate a inizio secolo alle Biennali di Venezia, succubi della dittatura dei soggetti e ornate di titoli letterariamente seducenti, ha perentoriamente affermato che il vero artista ha ben chiaro «che il mondo dell'arte è quello della forma, senza additivi o sovrastrutture esteriori»<sup>61</sup>.

In secondo luogo perché gli studi di semiologia delle arti hanno dialogato a fatica, in Italia, con gli studi più tradizionali di storia dell'arte: anche quando questi studi hanno riguardato cronologie più prossime agli scriventi come il secondo Novecento.

E, infine, per l'invalsa percezione del ritardo cronologico e della subalternità dell'arte italiana moderna rispetto ad alcuni dei grandi movimenti dell'avanguardia internazionale che hanno inaugurato nuove stagioni nella strategia dell'intitolazione. Se è vero infatti che, in Italia, i titoli delle opere del Futurismo storico (1910-1916) e dei quadri della prima pittura metafisica di Giorgio de Chirico (1912-1918) hanno segnato due momenti di rivoluzionaria frattura con i titoli della tradizione realista e simbolista, misurarsi con i titoli più creativi del secondo Novecento vuol dire per molti artisti italiani confrontarsi con i modelli internazionali che vengono via via legittimati come riferimenti guida: i titoli delle opere dadaiste e surrealiste,

---

<sup>58</sup> YEAZELL 2015.

<sup>59</sup> MICHEL 2023. Agli studi fin qui discussi vanno aggiunti quelli dedicati all'imporsi della formula «*Senza titolo*» (un tema che è fuori dal perimetro di indagine di questo saggio): sulla questione è disponibile il recente affondo di IANESELLI 2025.

<sup>60</sup> MENGALDO 1990; un'altra importante analisi della funzione dei titoli dei *Canti* di Giacomo Leopardi è in BLASUCCI 1989, pp. 153-166.

<sup>61</sup> RAGGHIANI 1946, p. 116.

riscoperti con curioso stupore già negli anni Cinquanta per la loro capacità di attentare al principio di assoluto formale dell'opera; i titoli di Paul Klee (artista individuato nel dopoguerra come alternativa in chiave lirica a Pablo Picasso e a Piet Mondrian) che seducono per la ricchezza delle associazioni di significato suggerite<sup>62</sup>; i titoli dei quadri dell'Abstract Expressionism americano (anche quando, com'è il caso di Jackson Pollock, i titoli più affascinanti non si devono all'artista ma piuttosto a critici e galleristi<sup>63</sup>) per il rapporto che sollecitano a trovare tra la metaforicità esistenziale dell'enunciato e quanto visivamente si riconosce, o non si riconosce, sulla tela.

Il risultato di questo disinteresse critico è che poco sappiamo del significato dei titoli di opere d'arte anche importanti, in sé e in relazione (diretta o non) con il visibile; e poco sappiamo delle intenzioni degli artisti che li hanno formulati; e ancor meno sappiamo se e come questi titoli abbiano inciso nella lettura delle opere cui fanno riferimento, anche quando chi ne scriveva sembrava dar loro poco peso.

Nei paragrafi seguenti proverò a interrogarmi su alcuni episodi della intitolazione d'artista in Italia dal secondo dopoguerra fino ai primi anni Sessanta: dalla stagione della contrapposizione frontale tra realismo e astrazione fino agli anni segnati dal trionfo dell'Informale e dalla sua rapida crisi. Gli artisti che ho scelto per questa indagine sono Emilio Vedova, Afro Basaldella, Piero Dorazio, Toti Scialoja, Gastone Novelli, Lucio Fontana. Proverò a proporre qualche ipotesi per spiegare il significato letterale (spesso di non immediata comprensione) di alcuni titoli che gli artisti elencati hanno attribuito alle loro opere e il rapporto che lega questi titoli al visibile delle stesse. Ma indagherò soprattutto l'intenzione sottesa ai titoli stessi: come gli artisti hanno voluto rivelare i propri interessi, le proprie letture; come hanno voluto guidare l'osservatore nella comprensione della loro opera; come hanno usato le parole del titolo per collocare l'opera nel dibattito artistico (ma anche più latamente culturale o ideologico) del loro tempo.

Prenderò in considerazione solo titoli pubblici. Titoli, cioè, assegnati a opere da inviare in esposizione, testimoniati dai cataloghi delle esposizioni stesse; oppure, anche se in misura minore, titoli indicati nelle didascalie di pubblicazioni, specie periodiche, coeve o di poco posteriori alle opere, quando esiste la concreta possibilità che siano stati attribuiti dagli artisti stessi. Le intitolazioni private, quelle assegnate a opere non destinate al giudizio del pubblico, sono certamente importanti perché vanno al cuore del processo stesso di designazione verbale dell'opera da parte di chi le ha realizzate; ma solo la dimensione pubblica del titolo lo colloca pienamente nel sistema dell'arte della propria epoca.

### 3. *Titoli nuovi per nuove intenzioni: Emilio Vedova, Afro Basaldella*

Inizio indagando la strategia di intitolazione di due dei pittori italiani tra i più fortunati nel quindicennio che va dalla fine della guerra al 1960, Emilio Vedova e Afro Basaldella. Pur essendo artisti non allineabili tra loro né per scelte formali né per ideologia politica, li avvicinano condizioni comuni: entrambi stabiliscono intense relazioni con il mondo dell'arte e della cultura del proprio tempo; beneficiano di esposizioni, mercato e sostegno critico internazionali; possiedono una sicura consapevolezza teorica del proprio lavoro.

<sup>62</sup> Per il processo intitolatorio di Klee, specie quando in rapporto con le scritte leggibili nell'opera, gli studi di riferimento sono FAUST 1972, KRÖLL 1968, COOK 1986, VOGEL 1992 e MAINBERGER 2005.

<sup>63</sup> JACKSON POLLOCK 1999, pp. 193-240.

### 3a. *Emilio Vedova*

Vedova è il campione italiano di una nuova arte di impegno: vorace lettore di testi (siano essi letterari, politici, filosofici, persino scientifici), incarna il ruolo di artista-agitatore con quadri che ambiscono a essere allegorie: dei fatti storici a lui contemporanei e delle condizioni degli uomini. Nella sua intenzione questi quadri devono spingere gli osservatori ad assumere una presa di coscienza politica e a combattere le ingiustizie del mondo.

In una pagina di diario resa pubblica nel 1960 Vedova ha fornito una sommaria giustificazione per l'intitolazione dei suoi quadri. Di fronte alla richiesta che, a partire dal 1948, gli veniva periodicamente fatta da «comunisti e non solo» di dar conto del «perché dei [suoi] titoli», accusati di oscurità e, perciò, di cedimenti a un internazionalismo alla moda, l'artista ha risposto così: con la lingua visiva, non figurativa, dei suoi quadri, e parallelamente con quella verbale, non pianamente tematica, dei suoi titoli, non ha voluto evadere «dalle pressioni reali contingenti»; ha piuttosto «voluto esprimere [i] sentimenti dell'attuale, in un mio linguaggio contemporaneo»<sup>64</sup>. I titoli sono dunque, per Vedova, una apertura alla realtà profonda delle cose (i «sentimenti dell'attuale»), non una chiusura nel suo personale mondo fantastico.

Per i titoli assegnati da Vedova ad alcuni dei suoi quadri del dopoguerra questa giustificazione non era necessaria: dichiaravano con chiarezza, infatti, la posizione ideologica del pittore. *Europa 1950*, esposto alla Biennale di Venezia del 1950<sup>65</sup>, era un trasparente riferimento all'acutizzarsi della guerra fredda dopo l'adesione di Francia, Repubblica Federale di Germania, Italia, Belgio, Olanda e Lussemburgo al progetto francese per la creazione di una comunità del carbone e dell'acciaio: la contrapposizione tra i blocchi rinnovava il rischio di una nuova guerra come quella che si era combattuta nella prima metà del decennio, allusa nel quadro monocromo dalle forme a cuneo in reciproco contrasto. Nella stessa direzione andava *Patto Atlantico* del 1950<sup>66</sup>: era una protesta contro il nuovo ordine mondiale su base militare sancito dalle potenze occidentali nel 1949 e rafforzato in un summit all'Aja a fine marzo 1950<sup>67</sup>. Il titolo *Città ribelle*, terzo comparto del *Trittico della libertà* esposto alla stessa Biennale del 1950 (gli altri due comparti si intitolavano *Supplizio* e *L'Assalto*), è un prelievo dal primo verso della seconda strofa («Questa città ribelle e mai domata / dalle rovine e dai bombardamenti») della canzone *Su, comunisti della capitale*, popolare nell'immediato dopoguerra tra i militanti del PCI<sup>68</sup>. *La Protesta per i condannati di Siviglia* esposto alla Biennale di Venezia 1952 ricordava l'arresto (tra 1948 e 1949) e la successiva condanna (in quattro casi a morte) di militanti del clandestino Partito Comunista Spagnolo tra 1949 e 1951<sup>69</sup>.

Oggi inevitabilmente ci sfuggono molti dei riferimenti di queste intitolazioni: allo spettatore del tempo veniva chiesto di coordinare una formulazione verbale, più o meno esplicita nei suoi contenuti, con un visibile che restituiva, per ritmo compositivo (un vorticoso contrapporsi di cunei e di vettori), allusioni formali (mani che impugnavano armi, minacciosi ordigni meccanici) e cromia (un cupo bianco-nero-grigio dominante, riscattato dal rosso del

---

<sup>64</sup> VEDOVA 1960, p. 32.

<sup>65</sup> È rivelatore l'errore nella prima edizione del catalogo della Biennale (XXV BIENNALE DI VENEZIA 1950, p. 183, n. 21) che riportava correttamente il titolo «*Europa 1950*» ma seguito dalla data di esecuzione «1940-1950» (invece di 1949-1950): un arco cronologico che stravolgeva il significato dell'opera per le diverse implicazioni cui poteva fare riferimento.

<sup>66</sup> Riprodotto in MARCHIORI 1951, tav. XXI.

<sup>67</sup> STILLE 1950a e 1950b.

<sup>68</sup> CANTI SOCIALISTI E COMUNISTI 1973, p. 102 (con il titolo *Orsù compagni della capitale*): «Questa città ribelle e mai domata / dalle rovine e dai bombardamenti / la guardia rossa suona l'adunata / tutti presenti».

<sup>69</sup> La vicenda storica è ricostruita in PERAL PERAL 2011, pp. 237-257. Numerosi militanti del PCE vennero arrestati tra 1948 e 1950; le condanne, con la motivazione di ribellione militare, furono emesse dal Consiglio di Guerra in due sentenze dal 1949 al 1951; l'esecuzione di Rodríguez Corento, l'ultimo dei quattro militanti condannati a morte, avvenne il 25 giugno 1951. Attraverso vie interne alla rete dei Partiti Comunisti dei vari paesi venne avviata una importante campagna propagandistica per la richiesta di libertà dei condannati.

sangue o della bandiera comunista), il tema dichiarato nel titolo. Data la problematica leggibilità del visibile stava all'artista guidare, con le parole, alla comprensione del corretto significato del quadro. Ne dà una buona testimonianza, in questo senso, la dichiarazione fatta da Vedova al giornalista Mario Morales in visita nel 1950 al suo studio:

Guardi quella tela laggiù in fondo (e mi indica una tela, su cui era una risma di colori e di figure geometriche, per nulla corrispondenti ad una determinata realtà): non vede fra l'altro l'idea della forza, della violenza quasi, dell'aggressione e della difesa? Io potrei dare a quella tela la definizione di "Patto Atlantico", e Lei potrebbe a suo talento chiamarla "Congresso di Vienna" o "Alleanza" o in un altro modo. Non le pare?<sup>70</sup>

Questi titoli così dichiaratamente politici non erano, nella sostanza, molto diversi da quelli più pianamente tematici assegnati da Vedova ai suoi quadri negli anni precedenti al 1950 come *Il combattimento*, *Il guado*, *L'esplosione*<sup>71</sup>: titoli che rimandavano tutti a un immaginario resistenziale, partigiano, diffuso nella mitologia insurrezionalistica postbellica (di volta in volta uno scontro a fuoco; il passaggio di un torrente; un attentato alle truppe germaniche di occupazione in Italia). Il riferimento visivo a precedenti del Futurismo italiano, in particolare a Giacomo Balla, era provocatoriamente volto a recuperare, dall'unico precedente dell'avanguardia italiana che poteva dialogare fruttuosamente con le opere dell'avanguardia russa e sovietica, la carica simbolicamente eversiva; e, insieme, serviva a depurare il futurista Balla da ogni equivoco di collusione con l'ideologia fascista.

Va notato come il ricorso a un immaginario ampiamente condiviso nei gruppi antifascisti, quello disceso da fatti e miti della guerra civile spagnola, abbia avuto una parte importante in queste intitolazioni: il titolo del quadro *Morte al sole*, esposto alla Biennale di Venezia del 1948 (Fig. 15), è letteralmente derivato da quello (*Mort au soleil*) di una litografia del 1933 con soggetto di corrida della *Suite Vollard* di Pablo Picasso<sup>72</sup>; *Non dorme nessuno nel cielo*, inviato alla Biennale di Venezia del 1952 (Fig. 16), cita letteralmente il primo verso di *Ciudad sin sueño* («No duerme nadie por el cielo») dal *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca; e *Città notturna* del 1950 sembra un'eco della stessa poesia il cui sottotitolo era *Nocturno del Brooklyn Bridge*<sup>73</sup>.

La scelta di titoli più concettualmente impegnativi segna per Vedova un passaggio importante che avrà per lui conseguenze lungo tutti gli anni Cinquanta: l'artista stesso daterà al 1951 l'avvio di questa nuova stagione. Durante un periodo di isolamento in concomitanza di un soggiorno in Val Gardena, Vedova ricorda di aver provato a stabilire nuove «confrontazioni, gradi di coscienza, rapporti» capaci di far scaturire «nuove possibilità di materie, di incontri coloristici, nuove possibilità di espressione grafica»<sup>74</sup>. La pagina di diario riportata qui di seguito si riferisce alla genesi del quadro *Scontro di situazioni* del 1951. Vedova non dà indicazioni dirette sulla scelta di questo titolo, o di altri dello stesso periodo, ma il racconto del processo di invenzione pittorica può tornare utile anche per questa indagine:

Cercavo di realizzare nel quadro più dati espressivi, come un grande racconto universale. L'azzurro di una più bella domenica, messo in iscontro simultaneo, con una presenza – sentimento – di una

<sup>70</sup> Dichiarazione di Emilio Vedova in MORALES 1950.

<sup>71</sup> Tutti esposti in XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 166, nn. 37, 38, 39.

<sup>72</sup> Si tratta di *Mort au soleil IV*, acquaforte e puntasecca datata sulla lastra «8 novembre 1933», edita nella *Suite Vollard* (1930-1937) in BOLLIGER 1956, n. 16. Picasso non aveva intitolato le incisioni della *Suite*: i titoli furono assegnati più tardi da amici e collezionisti (COPPEL 2012, p. 182).

<sup>73</sup> GARCÍA LORCA/BERTINI 1948, p. 141. Del 1949 è il quadro *Forze contenute* che porta come sottotitolo *Omaggio a García Lorca*. Ancora nel 1962 Carlo Bo ricorderà: «Non c'è dubbio, Federico García Lorca resta ancor oggi il poeta più conosciuto. Se dovessimo limitare il nostro discorso all'Italia, dovremmo aggiungere che resta anche il poeta più letto» (C. Bo, *Introduzione*, in GARCÍA LORCA/BO 1962, p. VII). Nel 1960, come parte del *Ciclo della Spagna*, Vedova realizzò una serie di *Omaggi a García Lorca*.

<sup>74</sup> VEDOVA 1960, p. 52

fucilazione o battaglia o bombardamento, così come succede nella vita di tutti i giorni, attraverso ormai le nozioni-emozioni, radio, giornale, cinematografo. Possibilmente una coscienza del cuore universale. Multiple presenze, insomma. Tutto questo cercavo di realizzare attraverso lo scontro dialettico di colori, di segni<sup>75</sup>.

Due serie di titoli danno bene conto di questo passaggio.

La prima è *Immagine del tempo* (Figg. 17-18). Il titolo non è documentato con sicurezza prima del 1951. Compare, infatti, per la prima volta in un quadro inviato alla mostra *Arte astratta e concreta in Italia* tenuta nel febbraio 1951<sup>76</sup> e poi in due quadri (*Imagem do tempo n. I e n. II*) inviati alla Biennale di San Paolo dello stesso 1951<sup>77</sup>: al secondo quadro sarà poi aggiunto da Vedova il sottotitolo *Crocifissione contemporanea*. Un altro sottotitolo lo troviamo aggiunto alla Biennale di Venezia del 1952 (*Immagine del tempo: miniera*<sup>78</sup>). L'intitolazione *Immagine del tempo*, seguita da sottotitoli diversi, continuerà nel lavoro di Vedova fino alla fine degli anni Cinquanta<sup>79</sup>.

La prima possibilità per spiegare *Immagine del tempo* è naturalmente quella di considerare questi quadri come vere e proprie 'immagini' del proprio tempo: dunque una sintesi (emozionale più che visiva: riconoscerli un'immagine è spesso problematico) della condizione politica, e a ricaduta, esistenziale, coeva. «*Immagine*» è una parola colta, insolita per il titolo di un quadro dell'immediato dopoguerra: era stata, tra l'altro, scelta da Cesare Brandi come titolo per la rivista da lui diretta dal 1947 al 1950, una rivista animata da una forte impostazione antiastrattista e antimarxista. Vedova stesso aveva impiegato la parola nella *Autopresentazione* a una mostra del 1946 alla Piccola Galleria di Venezia, in una accezione ancora legata alla leggibilità del rappresentato: «la vita così incerta, tutta da scoprire» era intravista dall'artista «in qualche rapida e lucida immagine»; e «in queste immagini mi riconosco e mi giudico»<sup>80</sup>.

Le specifiche aggiunte a *Immagine del tempo* (una crocifissione; una miniera) possono sì venire in aiuto per una sommaria identificazione del soggetto dichiarato, ma soprattutto allargano a una visione simbolica della condizione umana: Cristo crocefisso come sintesi visiva del dramma universale dei perseguitati; la miniera come riferimento all'ingiustizia dei lavoratori più sfruttati.

Forse, però, non basta fermarsi qui. Per un artista che cercava ansiosamente documenti della stagione eroica dell'avanguardia sovietica per proporre un linguaggio che fosse insieme moderno e ideologicamente impegnato<sup>81</sup> è possibile che il sintagma «immagine del tempo» si collegasse a una formulazione che, letteralmente, si poteva ritrovare impiegata da Sergej Eisenstein nella *Tecnica del cinema* appena tradotta (1950) da Einaudi. «L'immagine del tempo», titolo di un capitolo del libro, è per il regista sovietico «tutto quello che l'evocazione del tempo può generare come immaginazione»; nasce così una «catena di rappresentazioni collegate fra loro»: «appena abbiamo bisogno, per uno scopo qualsiasi, di stabilire un nesso tra una figura e l'immagine che essa richiama alla mente, siamo costretti a ricorrere [...] alla catena interposta di rappresentazioni collegate tra loro, e che nell'insieme formano l'immagine»<sup>82</sup>. Dunque un titolo,

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> ARTE ASTRATTA E CONCRETA 1951, p.n.n. Le altre due opere esposte erano intitolate *Poemetto notturno* e *Il mondo è un reticolato*.

<sup>77</sup> I BIENAL DO MUSEU 1951, p. 95, nn. 120-121.

<sup>78</sup> XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952, p. 156, n. 4.

<sup>79</sup> Il quadro *Immagine del tempo '58 (Tumulto)* viene esposto e riprodotto in XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 72, n. 2.

<sup>80</sup> VEDOVA 2007a.

<sup>81</sup> In VEDOVA 1960, p. 32, l'artista ricorda di aver chiesto ad Andrej Ždanov in visita a Venezia «come e perché si erano liberati da quella pittura che era stata portata avanti da artisti rivoluzionari quali: Malewitsc, Larionov, Gonciarova ... suprematisti, radiantisti, etc. ... futuristi»; in VEDOVA 1963, p. 9, l'artista aveva definita «decisiva» la stagione della sua «scoperta di Kandinsky, Malevich, Majakowsky».

<sup>82</sup> Rispettivamente in EISENSTEIN 1950, pp. 21, 22, 35; il ruolo di Eisenstein (ha dato un «contributo straordinario nel mondo dell'arte contemporanea più avanzata») è stato ammesso dall'artista in VEDOVA 1963, p. 15.

quello di Vedova, che voleva rivolgersi a chi condivideva con lui idee e letture specifiche; e che voleva suggerire a chi invece non le condivideva una idea di partecipazione dell'artista alla realtà multiforme, drammatica, della contemporaneità.

Ancora più indicativa mi sembra la scelta del lemma «situazione». In un titolo comparve per la prima volta in quello *Scontro di situazioni* che, secondo la citata pagina di diario di Vedova, diede la svolta alla sua pittura nel 1951; e fu più volte reimpiegato nei titoli del decennio<sup>83</sup> (Fig. 19) sempre a indicare un urto tra differenti posizioni, visivamente rappresentato dallo scontro di forme geometriche. Forme che, col passare degli anni, risultarono via via sempre più indistinguibili dal fondo per l'azione di un *ductus* pittorico rapido e gestuale.

Chi frequenta la discussione critica italiana sulle arti degli anni Cinquanta sa quanto il termine si stesse diffondendo anche nel contesto specifico della disciplina al punto da essere speso in titoli di saggi importanti. Nella *Situazione critica di Klee* di Attilio Podestà del 1950<sup>84</sup> la 'fantasia' dell'artista era fatta risalire alle sue origini espressioniste, discesa dunque dal confronto diretto con la realtà delle cose. Ranuccio Bianchi Bandinelli dedicava nello stesso 1950 una sua fortunata conferenza alla *Situazione dell'arte greca nella cultura contemporanea*: intendeva, con una forte intenzione politica, «chiarire la nostra situazione culturale rispetto al campo che riguarda la mia competenza»; e rivendicava all'arte greca i quei valori di umanità e organicità che erano gli stessi di cui necessitava la società del presente<sup>85</sup>. Di lì a qualche anno, in *Una situazione non improbabile* del 1957, Francesco Arcangeli avrebbe messo in relazione l'ultimo naturalismo padano con l'informale internazionale, caricando la parola «situazione» di implicazioni esistenziali comuni a una intera generazione di artisti e di intellettuali<sup>86</sup>. Il transito e la diffusione di questo termine nel campo della discussione artistica credo si possa spiegare a partire dal titolo e dai contenuti di un paragrafo dell'*Estetica* di Hegel: alla «situazione», intesa come stimolo per l'estrinsecazione determinata del contenuto, era chiesto di fare apparire, nell'opera, il vero contenuto dello spirito<sup>87</sup>. La posizione hegeliana era stata tradotta, e semplificata in una efficace formula, da Francesco De Sanctis: secondo Hegel «chi indovina la situazione [...] è già artista»<sup>88</sup>.

Va osservato che la parola «situazione» ha una notevole frequenza d'uso, verso il 1950, nella discussione politica italiana di area comunista. Basta uno spoglio delle pagine de «L'Unità» e di «Rinascita» dal 1948 al 1952 per avere un riscontro di quanto «situazione» sia un vero e proprio segnale verbale che identifica una visione fortemente orientata in senso marxista della storia e del presente: da un lato l'imprescindibile realtà delle leggi dell'economia, e di riverbero della politica, che condizionano la vita degli uomini; dall'altro la ribellione che ne deve, di conseguenza, derivare.

Ma il significato chiave della parola «situazione» va ritrovato nell'accezione che stava assumendo nei coevi scritti dell'esistenzialismo: significava la piena presa di posizione dell'artista nella concreta realtà del suo tempo allo scopo di combattere politicamente questa realtà e migliorarla. Nel suo *L'être et le néant* (1943), Jean-Paul Sartre aveva indicato nella consapevolezza della «situation» la spinta a una azione utile agli uomini per raggiungere la piena libertà<sup>89</sup>. Nella *Présentation*, l'editoriale scritto per il primo numero (1945) di «Les Temps Modernes», Sartre aveva insistito in modo martellante sul concetto (e la parola «situation» era sempre evidenziata in corsivo): lo scrittore d'impegno, l'artista che voglia chiamarsi tale, è «*en situation* dans son

<sup>83</sup> A partire da XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952, p. 146, n. 2 (e riproduzione tav. 34).

<sup>84</sup> PODESTÀ 1950.

<sup>85</sup> BIANCHI BANDINELLI 1961, p. 147.

<sup>86</sup> ARCANGELI 1957, p. 45: «Ma l'artista nuovo è già stato, più facilmente, o potrà essere, un atleta del Wyoming o un tedesco perduto, un cileno pazzo o un italiano feroce. Questa appare ai nostri occhi, dal nostro apparato osservatorio, la situazione non improbabile dello sforzo creativo pittorico nel mondo d'occidente».

<sup>87</sup> HEGEL/MERKER 1978, I, pp. 259-264: si tratta del paragrafo intitolato *La situazione* del capitolo terzo, *Il bello artistico o l'ideale*, nella sezione *La determinatezza dell'ideale*.

<sup>88</sup> DE SANCTIS/MARINARI 1975, p. 1408.

<sup>89</sup> SARTRE 1943, p. 566.

époque»<sup>90</sup>. Significativamente le raccolte di saggi letterari e politici di Sartre si intitolano, a partire del 1946, proprio *Situations*.

A ricaduta la parola e il concetto era transitato negli scritti dell'esistenzialismo italiano. *Situazione e libertà nell'esistenza umana* è il titolo del libro di Cesare Luporini riedito nel 1945 e incentrato sulla difesa dell'autonomia interiore dell'individuo in tensione con le condizioni poste dal contesto storico e politico<sup>91</sup>. Negli scritti di Enzo Paci del dopoguerra (*Esistenza e immagine*, 1947; *Esistenzialismo e storicismo*, 1950) «situazione» emerge sempre come un termine di confronto dialettico, un confronto spesso carico di tensioni irrisolte tra individuo e società<sup>92</sup>.

Questa stratificazione di significati di «situazione» non si ritrova direttamente, è ovvio, nei quadri di Vedova che includono questa parola nei loro titoli. Con essi il pittore indirizza chi guarda a far riferimento alla valenza che la parola ha nel più largo dibattito culturale contemporaneo; e vuole indicare, attraverso questa spia lessicale, la sua personale posizione.

La parola ebbe fortuna anche nella interpretazione critica di Vedova. In una pagina del 1962 dedicata al ciclo di *Spagna Oggi* Giulio Carlo Argan dichiarò che, nell'ormai acclarata impossibilità di un realismo figurativo, il vero pittore «realista» del tempo era «colui che è dentro la situazione. Bisogna viverla allora la situazione [...] nella dinamica delle sue tensioni, delle sue contraddizioni, dei suoi assurdi»<sup>93</sup>. Non è uno qualsiasi dei referti critici sul pittore, e non solo per il prestigio dello scrivente: l'anno successivo Vedova citerà largamente il brano di Argan a conclusione di un testo ricapitolativo della propria poetica intitolato *Scontro di situazioni*: vi teorizzerà la rappresentazione dell'urto tra bene e male, tra vita e morte, individuando come polo negativo il «neo-capitalismo tecnicistico dell'arte-tecnologia»; e rivendicherà al «tarlo della situazione» la spinta a una «maggior coscienza per l'uomo»<sup>94</sup>.

Due costanti si possono poi ritrovare nei titoli di Vedova degli anni Cinquanta.

La prima è l'invenzione di titoli-sintagmi che creano un percepibile attrito di senso tra sostantivo e aggettivo. Prendiamo *Spazio inquieto* (Figg. 20-21): alla Biennale di Venezia del 1954 è presentato *Dal diario del Brasile: Spazio inquieto* (1954)<sup>95</sup>; poi ancora quadri intitolati *Spazio inquieto* vengono inviati al Premio del Fiorino del 1955<sup>96</sup> e alla Quadriennale romana dello stesso anno<sup>97</sup>. In *Spazio inquieto* sono avvicinati un sostantivo, «spazio», nel lessico dell'arte generalmente associato al rapporto razionale, misurabile, che l'uomo istituisce col mondo circostante, e un aggettivo, «inquieto», dalle risonanze molto diverse. Il valore dell'inquietudine come motore di conoscenza e di giudizio si era ormai stabilizzato nel decennio: il libro di Remo Cantoni dedicato, fin nel titolo, alla «coscienza inquieta» di Søren Kierkegaard<sup>98</sup> poteva essere passato tra le mani di Vedova, vorace lettore di filosofia anche col tramite della moglie Annabianca: può essersi confrontato con il concetto di inquietudine, e insieme di angoscia, come stati che spingono l'uomo verso la libertà e l'infinità. Con il titolo *Spazio inquieto* si invita lo spettatore a riconoscere questa tensione nel visibile del quadro, persino facendo leva sull'analogia con una precedente stagione della storia dell'arte: Vedova osservò negli stessi anni che lo spazio dell'architettura del barocco, con le sue «linee di spinta [...] più libere, più esistenziali [...] più vicine all'esperienza esistenziale dell'uomo moderno» era il «libero sismografo» di un sentire inquieto<sup>99</sup>.

---

<sup>90</sup> SARTRE 1948, p. 13.

<sup>91</sup> LUPORINI 1945.

<sup>92</sup> PACI 1947, p. 32; PACI 1950, p. 308, con la discussione del concetto di «situazione storica» come «sintesi concreta di condizionamento e di possibilità».

<sup>93</sup> ARGAN 1964, p. 256.

<sup>94</sup> VEDOVA 1963, pp. 25 (la citazione dalla pagina di Argan) e 21.

<sup>95</sup> XXVII BIENNALE DI VENEZIA 1954, p. 143, n. 9.

<sup>96</sup> VI MOSTRA NAZIONALE PREMIO DEL FIORINO 1955, p. 37, n. 2 (*Dal Diario del Brasile: spazio inquieto n.2*).

<sup>97</sup> VII QUADRIENNALE NAZIONALE 1955, p. 131, n. 13.

<sup>98</sup> CANTONI 1949.

<sup>99</sup> VEDOVA 1956, p. 292.

La seconda è l'utilizzo di una inusitata terminologia portata alla ribalta delle scienze umane del tempo, un ambito cui Vedova si era dichiarato sensibile in una precoce dichiarazione<sup>100</sup>. Alla Biennale di Venezia del 1952 la selezione di Vedova era inaugurata da un quadro intitolato *Aggressività incombente* (Fig. 22): si vedeva un mostruoso congegno metallico irto di punte calato minacciosamente dall'alto contro uno sfondo azzurro carico, allusivo a un cielo. «Aggressività» era un sostantivo astratto di urticante novità se impiegato, nell'Italia del tempo, per il titolo di un quadro: nell'uso coevo il significato si estendeva dall'ambito psichiatrico-comportamentale a quello sociologico; cui si aggiungevano importanti sconfinamenti nella terminologia politica della guerra fredda e dello scontro tra i due blocchi<sup>101</sup>. Ma era un termine che era transitato anche, e proprio negli stessi anni, nel linguaggio della critica d'arte. Si può ricordare infatti il suo impiego a proposito di un pittore, Jacopo Tintoretto, caro a Vedova e oggetto di sue costanti riflessioni: su «Arte Veneta», nel 1951, in uno scritto di Rodolfo Pallucchini, aperto sostenitore di Vedova, si leggeva che «l'aggressività è un peculiare carattere della ritrattistica tintoretiana: aggressività che è resa dall'intensità del colore fluido e liquido»<sup>102</sup>. Associando, nel titolo di un quadro, questo sostantivo all'aggettivo «incombente», Vedova generava un sintagma oscuro nel suo significato letterale ma molto efficace per le risonanze che ne potevano scaturire: uno stato di tensione che sta per esplodere; una ingiustizia di base che determina lo stato di aggressività; oppure una aggressività che è a sua volta generatrice di ingiustizia (e i quadri vicini, intitolati *Scontro di situazioni*, *Confine*, *Sbarramento*, legittimavano questa lettura).

Nel convegno tenuto nell'ottobre 1954 alla Fondazione Cini intitolato *Arte figurativa e arte astratta* Vedova affermò, nel suo breve intervento, che la grande avventura della pittura moderna era la «nascita espressiva di una nuova condizione umana»: «l'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto [...] partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali». Era, questa, una spiegazione che poteva avvicinare al significato dei titoli dei propri quadri: titoli di azione, nei quali veniva richiamata l'attenzione dei destinatari non su un referente oggettivo ma sul rapporto tra il sé dell'artista e la complessità del mondo presente: «vivere nella tensione per toccare sprazzi, attimi di verità»<sup>103</sup>.

Un numero crescente di artisti italiani maturerà, con l'inoltrarsi degli anni Cinquanta, la consapevolezza che il titolo assegnato a un quadro dalla problematica decifrazione visiva possa rappresentare, come aveva fatto Vedova, un indicatore ideologico: un preciso suggerimento, dunque, di come l'artista intendesse situarsi nella battaglia culturale, e persino politica, del proprio tempo. E che la battaglia andasse condotta anche (e qualche volta verrebbe da dire soprattutto) con lo strumento del titolo.

Nella primavera del 1960 la mostra *Possibilità di relazione* curata da Enrico Crispolti alla romana Galleria L'Attico riuniva opere di giovani artisti di area informale e informal-surrealista impegnati nel ritrovamento di una nuova dimensione di immagine e di racconto e nel fare transitare i loro linguaggi in un più convinto confronto con temi esistenziali, e persino politico-

<sup>100</sup> VEDOVA 2007b, p. 108: «I giovani [...] sentono che un nuovo tempo deve succedere e spostano la loro attenzione nei campi più vari, studiando sociologia, e innestandosi ai punti di scoperta scientifici [...]. Non sono pochi oggi i pittori che domandano aiuto alla scienza o meglio ancora che sentono che anche alla scienza spetta il compito di trovarci un punto di partenza onde poter costruire le nuove relazioni».

<sup>101</sup> Valgano questi due ritagli, da posizioni contrapposte: «l'aggressività espansionistica e imperialistica che ispira la politica degli Stati Uniti dalla morte di Roosevelt fino a oggi, e che sempre di più si va accentuando» (*IL PIANO MARSHALL* 1949, p. 12); «La causa principale dell'aggressività russa, la psicologia di questa sua aggressività che non è imposta da scarsità di risorse materiali o da mancanza di spazio» (*SCHIAVISMO ROSSO* 1952, p. 31).

<sup>102</sup> PALLUCHINI 1951(1952), p. 111; lo stesso anno Pallucchini scriveva a Catherine Viviano spendendo a proposito di Vedova il nome di Tintoretto per l'analogo «atteggiamento focoso e violento», aggiungendo che «quello stesso tormento romantico che caratterizzava il giovane Tintoretto, specialmente di fronte ai suoi contemporanei, lo sento pulsare nel giovane pittore veneziano d'oggi» (lettera di Rodolfo Pallucchini a Catherine Viviano, databile al febbraio 1951, in *VEDOVA DE AMERICA* 2019, p. 67).

<sup>103</sup> VEDOVA 1955, pp. 235-236.

sociali, dell'agenda contemporanea<sup>104</sup>. L'apporto decisivo del lessico di Enzo Paci, il maggior teorico italiano dell'esistenzialismo e della fenomenologia, si rileva già dal titolo della mostra che Crispolti desume letteralmente da un passaggio del libro *Dall'esistenzialismo al relazionismo* di Paci, da poco pubblicato:

*La determinatezza esistenziale delle situazioni temporali e la trascendenza verso il futuro come possibilità di nuove relazioni sono due principi fondamentali per il relazionismo. L'azione richiama la reazione, la forza la resistenza, la vita la morte*<sup>105</sup>.

Ma sono soprattutto alcuni titoli delle opere esposte, di autonoma invenzione degli artisti, a dimostrare il confronto con le idee e i testi di Paci.

Prediamo il titolo «*Presenza*». La parola ha, per gli artisti che espongono, il significato di immagine ben distinguibile ma non decifrabile, una sorta di simbolo visivo che vuol dar conto della consapevole presa di coscienza del pittore sul presente: la troviamo in un titolo di Rodolfo Aricò (*Presenza*) (Fig. 23) e in uno di Concetto Pozzati (*Una presenza nera che non conosco*) (Fig. 24). Si tratta di una eco precisa della riflessione condotta da Paci sul concetto di «presenza» in Edmund Husserl: negli scritti pubblicati nel 1959 in «Aut Aut», una rivista assai consultata dagli artisti specie per gli interventi di Gillo Dorfles, Paci aveva evidenziato in Husserl, da un lato, l'idea di «tempo» come «presenza vivente», fondamentale per la costruzione percettiva di un mondo «circostante al corpo»<sup>106</sup>. Dall'altro si era fermato sul processo di «evidenza» che diventa «presenza»: è la «presenza che permette, nella coscienza, nel soggetto individuale, [...] la costituzione di un mondo»<sup>107</sup>. Nel 1960 un suo saggio sarebbe stato dedicato alla *Presenza come centro relazionale in Husserl*<sup>108</sup>.

Il lessico di Enzo Paci non è il solo viatico per affrontare i titoli di *Possibilità di relazione*. «*Organismo*» è il titolo attribuito da Bepi Romagnoni a un suo quadro dai vaghi accenni surreali e zoomorfi. In un testo concettualmente denso e non poco confuso pubblicato nel catalogo della mostra lo stesso Romagnoni prova a spiegare che, nel suo dominante «desiderio di unità», la parola «organismo» significa per lui non «la somma di vari elementi» ma «la risultante di accadimenti»: il pittore dovrebbe «arrivare a costituire un organismo respirante e pulsante in una serie di connessioni i cui significati siano continuamente precisati e spostati nello stesso momento»<sup>109</sup>. Una virata esistenzialista (per quanto, come si vede, confusamente esistenzialista) viene dunque fatta subire a un termine che, fin dall'immediato dopoguerra, era stato monopolio della critica sull'arte non rappresentativa: «organismo» era stata una parola dal significato ambiguo, intesa da alcuni come risultato della sintesi compositiva, da altri in riferimento a qualche particolare del quadro che rimandasse a elementi 'organici', vagamente riconoscibili o del tutto irriconoscibili<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> CRISPOLTI 1960; devo a un seminario di Chiara Pazzaglia (Scuola Normale Superiore, A.A. 2022-2023) molti degli elementi di riflessione per la parte dedicata alle intitolazioni di questa mostra.

<sup>105</sup> PACI 1957, p. 24 (sottolineature nell'originale). Il riferimento a Enzo Paci è confermato dallo stesso curatore della mostra in CRISPOLTI 1970, p.n.n.

<sup>106</sup> PACI 1959a, pp. 76-77.

<sup>107</sup> PACI 1959b, p. 279.

<sup>108</sup> PACI 1960, p. 238: «[in Husserl] l'infinità temporale si determina e si individualizza in un centro finito, e il centro finito è l'attualità dell'infinità temporale. In ogni presenza c'è sempre l'infinità del tempo, e l'infinità del tempo si attua sempre in una presenza finita».

<sup>109</sup> ROMAGNONI 1960, p.n.n.

<sup>110</sup> FERGONZI 1996, *ad vocem* «organico» e «organismo»: non va dimenticato come nella discussione critica sulle arti di fine anni Cinquanta la parola «organismo» fosse stata rimessa in discussione a partire dalla polemica suscitata con la pubblicazione di *Organicità e astrazione* di Ranuccio Bianchi Bandinelli: dove l'aggettivo «organico» voleva dire «derivato dalla realtà, implicato con la situazione umana» cui la rappresentazione della realtà sempre rimanda (BIANCHI BANDINELLI 1956). Tra le risposte polemiche al libro va segnalata quella di Gillo Dorfles che aveva ricondotto «organico» e «organismo» a una diversa accezione moderna, sottolineandone il riferimento a un

Inoltrandoci nel catalogo della stessa mostra colpisce che anche parole comunemente impiegate nei titoli degli Cinquanta subiscano arricchimenti di senso in nuove direzioni. È il caso di *Immagine*, titolo attribuito da Gianni Dova a un suo quadro dove un enorme insetto dagli echi surrealisti emerge da uno sfondo dalla difficile decifrazione. Alla Biennale di Venezia del 1958 Dova aveva inviato l'opera intitolata *L'immagine è una creazione dello spirito*: citava quasi letteralmente l'inizio di un testo di Pierre Reverdy apparso nel 1917 sulla rivista «Nord-Sud» che era stato ripreso nel 1924 da André Breton nel suo primo *Manifeste du Surréalisme*<sup>111</sup>. Dova stesso avrebbe spiegato che la teoria e i quadri del Surrealismo lo avevano affascinato perché capaci di offrire «sintesi psicologiche e oggettive che permettono di rappresentare in una sola immagine la molteplicità e la complessità di una situazione»<sup>112</sup>. Un titolo apparentemente neutro (*Immagine*) si caricava così di un significato specifico, storicamente collocabile: l'artista che lo aveva scelto dava conto della consapevolezza con cui stava confrontandosi con i testi delle avanguardie storiche del Novecento, e di come si posizionava rispetto a essi.

### 3b. Afro Basaldella

Quelli che ho affrontato fin qui sono titoli spiegabili, con le forzature e le semplificazioni del caso, come indicatori della intenzione soprattutto ideologica sottesa all'opera: bastava, per l'osservatore, condividere riferimenti comuni, e l'opera assumeva un senso ben orientato.

Ma nel corso del sesto decennio ci troviamo più spesso di fronte a una strategia di intitolazione differente: titoli misteriosi (per la loro stessa formulazione verbale; oppure in relazione a ciò che nell'opera era, magari a fatica, riconoscibile), poeticamente suggestivi, che denunciano talvolta l'assorbimento di mode internazionali del periodo (specialmente Paul Klee e gli artisti americani dell'Espressionismo Astratto). In questi titoli convergono privati riferimenti biografici, allusioni letterarie o musicali, persino la pura fascinazione del suono delle parole.

Interessante può essere riflettere su qualche titolo dato da Afro Basaldella ai suoi quadri.

La vicenda delle intitolazioni di Afro nel dopoguerra può essere sinteticamente ricapitolata così. Ai titoli pianamente tematici dei primi anni (*Donna che legge*, *Ritratto di Maria*, *Spiaggia*, alla personale romana della Cometa del 1946; *Lampada azzurra*, *Concertino*, alla Saletta di Modena del 1948) si affiancano e si succedono presto, fino a sostituirli, titoli di esplicito sapore surrealista (*Trois oeufs trois yeux*, *Les oreilles les fenêtres*, *Les yeux les matrices* alla mostra allo Studio Palma nel 1951). In parallelo a questi ultimi si fanno strada titoli che dichiarano l'ispirazione letteraria dell'opera pittorica attraverso un dichiarato omaggio a uno scrittore: la scrittura, con le risonanze interiori che genera nell'artista, è ispiratrice delle forme pittoriche (*Paesaggi destinati: per Goldoni; per Giordano Bruno; per Franz Kafka; per Annibal Caro; per Ramon del Valle Inclan*, alla citata mostra allo Studio Palma, 1951); e si ritrova pure qualche estensione al campo musicale (*A De Falla*, nella personale da Catherine Viviano del 1952<sup>113</sup>).

Ma già verso il 1950, e in misura crescente con l'avanzare del decennio, Afro comincia ad adottare quella fortunata strategia di intitolazione che caratterizzerà i suoi invii alle esposizioni del periodo successivo. In questi titoli prevalgono il racconto privato, la coloritura esistenziale: *Il pensiero costante*, *Law of Nature*, *Secret meeting* (nella personale da Catherine Viviano, 1950); *Una crisi di coscienza* (da Catherine Viviano, 1952), *La sopraffazione*, *Paura del buio* (Biennale di Venezia, 1952), *Autobiografia* (Carnegie Prize, 1952), *Ricordo d'infanzia* (La Chaux de Fonds, 1953), *Per una*

---

elemento visivo preso «dall'interno della natura», non necessariamente una natura otticamente percepibile ma, piuttosto, segretamente intuita (DORFLES 1957, p. 150).

<sup>111</sup> Dova lo può avere letto in BRETON 1945, p. 35: nell'originale si leggeva «L'immagine è una creatura pura dello spirito».

<sup>112</sup> GIANNI DOVA 2021, vol.1, p.206.

<sup>113</sup> MOSTRA DI AFRO 1951, nn. 13-15 e 24-28; AFRO 1952, n. 12.

*ricorrenza* (Viviano, 1955), *Progetto di viaggio* (Biennale di Venezia, 1956), *Senso proibito* (Viviano, 1957)<sup>114</sup>. Resistono ancora, per pochi anni, i titoli di sconfinamento disciplinare, specie musicale. La fonte del prelievo non è più dichiarata come nei titoli con dedica ma è facilmente riconoscibile e rappresenta un prezioso aiuto fornito allo spettatore, non soltanto per mettere a fuoco gli interessi del pittore ma anche per avvicinarsi alla grammatica visiva del quadro. Nella selezione di Afro inviata alla Biennale del 1952 il titolo *Falso bordone* fa riferimento a un genere polifonico del Basso Medioevo e del primo Rinascimento della Scuola di Borgogna; il *Discanto* (Fig. 25) è un procedimento polifonico del canto gregoriano che prevede l'inserimento di un controcanto di tono più alto rispetto alla melodia principale; *Cantofermo* rimanda alla melodia che costituisce la base di una composizione polifonica; *Ricercari* allude a un tipo di composizione musicale del tardo Rinascimento e del primo Barocco che ha avuto il suo culmine nei *Ricercari* di Giovan Battista Pergolesi<sup>115</sup>. Con questi titoli si viene informati della raffinata cultura musicale dell'artista. Ma si è anche invitati, al cospetto di quadri dove non si riconosce alcunché di rappresentativo, a ritrovare le leggi musicali delle partiture cui i titoli fanno riferimento: sulla tela si stagliano infatti composizioni di sagome trasparenti cui si sovrappongono variazioni di profili.

In qualche caso letteratura e musica si intrecciano: *Volo di notte* esposto nel 1957 da Catherine Viviano (Fig. 26) esibisce nel titolo un evidente riferimento al libro *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupéry, 1931 (l'apertura paesaggistica del libro costituisce però di fatto l'unico punto di contatto tra testo e quadro<sup>116</sup>); ma forse, e tenendo conto della cultura musicale del pittore, ha agito ancora di più la memoria dell'omonima opera lirica in un atto di Luigi Dallapiccola (*Volo di notte*) derivata dal libro ed eseguita a Roma in prima assoluta nel 1940. Nella formulazione scelta per il titolo la memoria personale (un volo aereo notturno, esperienza evidentemente vissuta da Afro nei suoi recenti viaggi americani) e la memoria colta (Saint-Exupéry e Dallapiccola) si intrecciano senza che siano distinguibili: il visibile del quadro non suggerisce nulla, o ben poco, del soggetto. Una buona prova della disinvoltura con cui Afro considera i propri titoli è quella che segue: in una lettera a Toti Scialoja del dicembre 1957 egli farà riferimento a *Volo di notte* (appena acquistato dal Guggenheim Museum di New York) come a «quella specie di farfallone ocra, bruno e grigio»<sup>117</sup>.

In una importante dichiarazione pubblicata nel catalogo di una mostra collettiva tenuta nel 1955 al Museum of Modern Art di New York del 1955 Afro affermò di essere uno «storytelling painter»: in questo senso, che in un suo quadro una linea, un tono con la sua qualità luminosa possono condensare «my most hidden feelings, my memories, my opinions, my intolerances, my faults and terrors»<sup>118</sup>.

Questa dichiarazione va attentamente considerata quando si affrontano i titoli di Afro almeno fino al 1956: il processo dell'invenzione pittorica nasce dal trasferimento sulla tela di un complesso di emozioni nate dal cortocircuito tra la realtà visibile e la sua sedimentazione nella memoria; e la realtà visibile è sempre presente. L'artista lo ha confermato per lettera ad Umbro Apollonio nel 1953 respingendo il sospetto che i suoi quadri fossero «divagazioni arbitrarie». Le sue immagini, anche quando difficilmente riconoscibili,

<sup>114</sup> Rispettivamente in *AFRO* 1950, nn. 8, 15, 21; *AFRO* 1952, n. 16; *XXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1952, p. 148, nn. 13 e 18; *PITTSBURGH INTERNATIONAL EXHIBITION* 1952, n.2; *PEINTURES ACTUELLES* 1953; *AFRO* 1955, n. 12; *XXVIII BIENNALE DI VENEZIA* 1956, p. 249, n. 7; *AFRO* 1957, n. 19.

<sup>115</sup> *XXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1952, p. 148, n. 15. Il titolo *Discanto* è spiegato da Afro al collezionista americano Jack Lamberson in una lettera del 1956 (in *AFRO. ITINERARIO ASTRATTO* 1989, p. 178): «con intenzione [il quadro] era accordato sulla monotonia del colore e di fatti era intitolato "Discanto" (colloquio fra due voci nel canto gregoriano)».

<sup>116</sup> SAINT EXUPÉRY 1931, p. 17: «Les collines, sous l'avion, creusaient déjà leur sillage d'ombre dans l'or du soir. Les plaines devenaient lumineuses mais d'une inusable lumière: dans ce pays elles n'en finissent pas de rendre leur or de même qu'après l'hiver, elles n'en finissent pas de rendre leur neige».

<sup>117</sup> Lettera di Afro Basaldella a Toti Scialoja, da Oakland [dicembre 1957], in *AFRO. ITINERARIO ASTRATTO*, p. 162.

<sup>118</sup> *THE NEW DECADE* 1955, pp. 78-79.

sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto ciò che sia pratica ed esperienza. Una realtà decantata, direi liberata dai legami razionali, per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa – direi all'idea delle cose<sup>119</sup>.

Quanto questo riferimento alla realtà interferisca nel processo di intitolazione è ben spiegato da Afro nella importante, già citata, conversazione del 1956 con Burri, Capogrossi e Scialoja destinata al periodico «Tempo Presente» e poi rimasta inedita. Afro afferma che

il titolo mi nasce verso la fine del quadro, cioè nel momento in cui riconosco cosa vedo nel quadro. Quando lo individuo come immagine, ritrovo quello che volevo fare e tutto quanto è sopravvenuto nel lavoro, allora lo riconosco e in quel momento posso dargli un nome<sup>120</sup>.

Alla obiezione avanzata da Scialoja che in questo modo il pittore viene a porsi come osservatore esterno del quadro, e non più come autore, Afro ribadisce:

Sei tu [l'autore del quadro] che riconosci il tuo quadro, la tua opera. Riconosci che cosa quel quadro ti dice, che cosa rappresenta. Perché per me il quadro rappresenta sempre [...]. Quando tu indichi con un titolo un quadro, riconosci proprio quello che è il soggetto, riconosci l'immagine che vuoi rappresentare<sup>121</sup>.

Afro dunque, a dar retta alle sue parole, parte da un soggetto che compendia realtà e memoria; poi il lavoro pittorico elabora questo soggetto, con tutte le variabili messe alla prova nel processo dell'esecuzione; viene, a un certo punto, l'individuazione di un titolo, che 'indica' l'immagine, cioè il vero significato del quadro che deve essere trasmesso allo spettatore.

Ricostruire, dal punto di vista dell'osservatore, questo processo considerando da una parte il titolo e dall'altra il quadro non era affatto semplice.

Quando Lionello Venturi, il più illustre sostenitore critico di Afro in Italia, tenterà una (blanda) spiegazione di contenuto dei suoi quadri partirà sempre dal titolo, spesso con qualche difficoltà e qualche forzatura nell'accordare il visibile con la lettera del titolo: «*Dispetto* è il racconto di lotte e di resistenze, un gioco infantile, pericoloso per i grandi»; «*Villa Fleurent* ha il disordine pittorico delle case di villeggiatura» (ma Villa Fleurent è il nome di un celebre manicomio napoletano); «*Paura del buio* è l'ossessione del bimbo per le ombre inspiegate»; «*Caccia subacquea* è una lotta drammatica di mostri ignoti»<sup>122</sup>. Quando le forme saranno indistinguibili, o difficilmente distinguibili, questa tentazione di aggrapparsi al titolo per trovare un senso spiegabile al quadro si accentuerà, con esiti rischiosi. In una recensione alla Biennale di Venezia del 1956 Maurizio Calvesi spiega *Per non dimenticare* (Fig. 28) come

un muto dibattersi di macchie e di piani colorati come aquiloni sbandati, un velato incrociarsi di forme in uno spazio senza direzione; ma pure queste forme s'incontrano e si legano, finiscono per abbattersi tutte in un groppo, per gravitare in un punto che è il centro profondo del quadro, come in un nodo stretto appunto *per non dimenticare*<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> Minuta manoscritta di lettera di Afro Basaldella a Umbro Apollonio, Roma [gennaio-febbraio 1953], in *AFRO. ITINERARIO ASTRATTO* 1989, p. 150.

<sup>120</sup> *CONVERSAZIONE* 1995, p. 138.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>122</sup> VENTURI 1954, pp. 248-249.

<sup>123</sup> CALVESI 1956, pp. 66-67. Il quadro non era esposto nella sala personale di Afro alla Biennale: Calvesi faceva riferimento alla sua riproduzione in «Commentari» nel 1954 (VENTURI 1954, tavola non numerata); nel suo saggio Lionello Venturi si era limitato a una lettura cromatica del quadro («è un accordo squillante di rossi, di rosa, di giallo», VENTURI 1954, p. 250).

Il quadro cui Calvesi faceva riferimento era la rielaborazione, dipinta a un mese di distanza, di un quadro del 1952 (Fig. 27) dove era ben riconoscibile la figura di un cadavere straziato dalle ferite e sostenuto, come in una Pietà, da un'altra figura<sup>124</sup>: una probabile allusione alla condizione dei prigionieri nei campi di concentramento bellici, cui il titolo *Per non dimenticare* dava dunque la chiave per la corretta lettura. Titolo che non muta nella rielaborazione successiva: viene mantenuta l'analoga struttura compositiva orizzontale del corpo martoriato, che non è però più riconoscibile; le astratte forme colorate sono lo sviluppo autonomo di particolari della prima versione del quadro.

La conservazione di un titolo tematico in una serie di opere dove il soggetto è via via sempre meno riconoscibile è una pratica costante dell'artista. Nel 1953 Afro dipinge un quadro intitolato *Cronaca nera* (Fig. 29): sarebbe stato esposto, in questa prima versione, solo a partire dal 1956<sup>125</sup>. Si vedeva una figura uccisa distesa su un letto: le forme del corpo e l'ambiente circostante denunciavano un processo di sintesi formale di discendenza ancora picassiana. Alla personale della Galleria dell'Obelisco di Roma del 1953 e in una di poco più tarda mostra al Kunsthhaus di Zurigo Afro invierà con lo stesso titolo (nel catalogo della mostra dell'Obelisco è ridotto a un sottotitolo, dopo «*Celeste*») un quadro dipinto anch'esso nel 1953 (Fig. 30) dove la lettura del soggetto era assai più problematica: era difficile figurarsi una scena di omicidio a partire dal titolo, senza la conoscenza del primo quadro<sup>126</sup>.

Di fronte al rischio di simili equivoci non era, perciò, una cattiva idea rivolgersi direttamente ad Afro: l'artista non era, di solito, avaro di notizie. Dore Ashton, nel 1955 su «The Art Digest», ci fa sapere che in *The red Seal (Il sigillo rosso)* del 1953 (Fig. 31) era raffigurato un episodio dell'infanzia dell'artista. Il padre stava sigillando alcune lettere con la ceralacca rossa e aveva ripetuto il gesto del sigillo sulla tempia di Afro bambino come augurio di una vita di viaggi e avventure: «Transformed entirely on canvas, what remains of the anecdote is the fantasy of a human being, hungry for adventure, conjuring unseen landscapes»<sup>127</sup>. Solo grazie a questo ricordo condiviso la figura del bambino, il gesto, l'ambientazione e persino le lettere sigillate col rosso sul tavolo risultavano ben leggibili. Sarebbe interessante chiedersi se, prima di questa spiegazione, fosse possibile anche solo avvicinarsi alla comprensione del soggetto del quadro aiutandosi col titolo; e, soprattutto, se e quanto l'artista volesse che il soggetto fosse compreso a partire dal titolo. In questo caso si può utilmente far tesoro delle già citate osservazioni di Afro del 1956 a proposito dell'origine delle proprie intitolazioni: il quadro era nato dalla rielaborazione di una memoria dell'infanzia; il titolo (*Il sigillo rosso*) era stato attribuito «verso la fine del quadro», forse quando il pittore aveva voluto indicare, come elementi cromaticamente più caratterizzanti, i piccoli cerchi rossi dei sigilli con evidenza particolare a quello, in alto al centro, che era stato impresso sulla sua tempia.

Credo che questa difficoltà avvertita dall'osservatore nel capire il nesso tra il visibile e il titolo sia stata una delle risorse consapevolmente sfruttate da Afro. Si crede di divinare qualcosa nell'impeccabilmente elegante tessitura di forme e di stesure e il titolo sembra confermare questa impressione ma, allo stesso tempo, complica l'impresa. Oppure si può partire dal titolo e fare

---

<sup>124</sup> I due quadri in AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, nn. 263 (datato sulla tela «ott. 52») e 274 (datato sulla tela «nov. 52»).

<sup>125</sup> AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, n. 294; la prima esposizione in ITALIENISCHE MALEREI HEUTE 1956, n.2, *Cronica* (sic) *nera*, riproduzione non numerata. L'opera entrò presto nella collezione di arte astratta di Guglielmo Achille Cavellini: è interessante la riproduzione del quadro con l'anodino titolo *Peinture* in ARGAN 1955, p. [77], una pubblicazione rivolta a un pubblico internazionale; il titolo *Cronaca nera* appare invece nel catalogo della mostra della collezione Cavellini presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1957 (PITTORI MODERNI DALLA COLLEZIONE CAVELLINI 1957, tav. 1).

<sup>126</sup> AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, nn. 303 e 308; Afro 1953, n. 6; JUNGE ITALIENISCHE KUNST 1953, p.9, n.6, *Cronaca nera II*.

<sup>127</sup> ASHTON 1955, p. 30; AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, n. 296.

l'operazione opposta, e il risultato è analogamente sconcertante: si rischia di cadere nelle genericità (e qualche volta negli errori) di Lionello Venturi.

Avanzando nel decennio, con l'allontanamento progressivo della pittura di Afro da soggetti riconoscibili, i suoi titoli sembrano diventare meno problematici. Si alternano impressioni visive (*Paese di notte*, *Estate nell'orto*, *Ombra bruciata*, *Primo giorno*<sup>128</sup>), nobilitate però da un'accattivante coloritura letteraria come fossero titoli di poesie, e altre formulazioni che vogliono avvicinare l'occhio a dettagli dei soggetti cui l'artista fa riferimento, dei quali però solo le qualità cromatiche e materiche sono fatte transitare sulla tela (*Pietra serena*, esposta alla Quadriennale Romana del 1955; *La scheggia*, *Terra di quercia* alla Biennale di Venezia del 1956<sup>129</sup>).

Ma qualche volta ricordarsi della definizione data da Afro di sé stesso nel 1955 come «storytelling painter» può dare ancora qualche risultato.

Prendiamo uno dei titoli più ermetici di tutta la sua opera. *“Silver Dollar Club”* (Fig. 33) è un quadro di notevole impegno e formato esposto nella sala personale di Afro alla Biennale di Venezia del 1956<sup>130</sup>: il titolo compariva già tra virgolette (caso unico dell'intera selezione) nel catalogo e nella scheda di notifica alla Biennale. Un dollaro d'argento era riconoscibile nel piccolo cerchio di tonalità azzurrina collocato al centro del quadro, ma il resto era indecifrabile. La relazione tra titolo e quadro si riesce a spiegare solo conoscendo un episodio biografico privato: Albero Burri, di ritorno dal viaggio del 1955 negli Stati Uniti, aveva donato un dollaro d'argento ciascuno ad Afro e a Toti Scialoja per celebrare il loro successo di critica e di vendite oltreoceano che li vedeva uniti in un «club»<sup>131</sup>. Ne abbiamo una sicura prova documentaria: in una lettera di Scialoja ad Afro da New York del 28 ottobre 1956<sup>132</sup> lo scrivente lamenta, a proposito del disinteresse dimostrato per la sua opera dal collezionista Stanley Seeger, che «purtroppo il Silver Dollar Club non ha funzionato». Nell'opera esposta alla Biennale l'esplicito omaggio ai *Sacchi* di Burri (non solo per la cromia dei differenti bruni dalle leggere stesure, ma anche per la calcolata geometria della composizione) dichiarava un clima comune di ricerca e, soprattutto, di esperienze vissute (il recente viaggio di entrambi negli Stati Uniti). Un titolo così misterioso serviva dunque a orientare i pochi che ne conoscevano l'origine sul significato letterale del quadro. E chissà che questi pochi non siano stati invitati a ritrovare, guardando con attenzione, il gesto di una figura che, con una mano, porge all'altra il dollaro d'argento: la riproduzione di uno studio oggi perduto di *“Silver Dollar Club”* (Fig. 32) nel catalogo di una mostra del 1958 alla Rome-New York Art Foundation consente di riconoscere a fatica le sagome assai stilizzate delle due figure<sup>133</sup>. Per tutti gli altri *“Silver Dollar Club”* restava un titolo misterioso, in lingua straniera: invitava a fantasticare su un fascinoso immaginario americano (gli spazi infiniti, i colori bruciati del deserto, il mito del dollaro). In alcuni titoli degli altri quadri appesi nella stessa sala qualcosa di riconoscibile c'era: il pescatore sottomarino, con tanto di fucile, ne *La caccia subacquea*; due amanti abbracciati nella *Doppia figura*; la bicicletta, relitto di memorie infantili, in *Progetto di viaggio*. Ma per gli altri quadri (*Stagione nell'Ovest*, *Ombra bruciata*, *La scheggia*, *Terra di quercia*) ci si doveva lasciare guidare solo dalle analogie cromatiche.

<sup>128</sup> AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, nn. 315, 322, 350, 380.

<sup>129</sup> AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, nn. 305, 353, 366; VII QUADRIENNALE NAZIONALE 1955, p. 149, n. 6; XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 249, nn. 10-11.

<sup>130</sup> AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, n. 369; XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 249, n. 6: il prestatore era l'illustre collezionista Emilio Jesi.

<sup>131</sup> Il racconto dell'episodio in AFRO. CATALOGO GENERALE 1997, p. 395 e in un ricordo di Toti Scialoja comunicato a chi scrive nel 1995. Avevo sbagliato (FERGONZI 1994, p. 725) a pensare, pur se cautelativamente, a un riferimento nel titolo alla musica jazz (sulla base di una malevola osservazione di Francesco Arcangeli sul «jazz, che vorrei dire semifreddo, del Silver Dollar Club», ARCANGELI 1956, p. 26).

<sup>132</sup> Lettera di Toti Scialoja ad Afro Basaldella da New York, 28 ottobre 1956: «Dal punto di vista commerciale le cose vanno mediocrementemente [...]. Purtroppo il Silver Dollar Club non ha funzionato: il socio Siger [sic] non si interessa alla mia pittura, anzi non mi pare in troppo buoni rapporti con Caterina [Catherine Viviano]» (in AFRO. ITINERARIO ASTRATTO 1989, p. 159).

<sup>133</sup> NEW TRENDS IN ITALIAN ART 1958, fig. 2.

La convivenza, nella pittura di Afro verso la fine del sesto decennio, di titoli tematici (*Due figure in rosso*, *Vendemmia*, *Rocca di Susans*, *Macchia delle serpi*) e ambiziose aperture metaforiche (*Il giardino della speranza*, *Via dell'anima*) non sembra porre più il problema del rapporto con un soggetto riconoscibile: nell'uno e nell'altro caso sono ora soprattutto i colori e la materia pittorica a offrire allo spettatore un collegamento tra il piano verbale del titolo e quello visuale del quadro.

La spiegazione di questa svolta la dava Afro stesso in un testo consegnato a Lionello Venturi nel 1958, una vera e propria ritrattazione rispetto a quanto affermato nella citata lettera ad Apollonio nel 1953. L'artista riconosceva di non sentire più il bisogno di «certi elementi figurativi, anche filtrati al massimo o ridotti ad abbreviazioni ideografiche», che aveva creduto per lungo tempo necessari: voleva invece che la «realità di fantasia, di sogno, di memoria [...] si identificasse con la pittura e la pittura divenisse la realtà stessa del sentimento non la sua rappresentazione». Dalla memoria non dovevano transitare nel quadro le forme visibili, piuttosto «l'indistinzione, un'onda lenta che trascina con sé tutto il sapore di una stagione, non più le sue conformazioni»<sup>134</sup>. Ai due estremi dell'«indistinzione» ci sono, nel processo di intitolazione di Afro verso e dopo il 1958, il riferimento alla concretezza materiale di un soggetto non più leggibile e, all'opposto, la dichiarazione di un atteggiamento interiore: le due tipologie di titoli possono convivere, fianco a fianco anche nelle stesse esposizioni, senza troppi problemi.

#### 4. Un confronto molto personale con il Surrealismo: Piero Dorazio

Scorrere la sequenza dei titoli dei quadri mandati in esposizione da Piero Dorazio dai primi anni Cinquanta alla metà dei Sessanta genera un senso di spaesamento: che aumenta quando si associano i titoli alle opere cui sono riferiti.

Un buon esempio può essere la lista degli invii alla sala personale della Biennale di Venezia del 1960 (Fig. 34), episodio centrale della misurazione di Dorazio con le coeve posizioni dell'astrazione monocroma internazionale<sup>135</sup>. Giochi linguistici ipercolti (*Do-Ut-Es*), misteriose iniziali non sciolte (*Tantalo T.*, *Porta 17 E.S.P.*), formulazioni in lingua inglese che lasciavano sospettare allusioni non esplicitate (*Matter of Monologue*, *In case of Happiness*), provocazioni tematiche (*Tenore di grazia*, *Pilota*), formule perentorie (*Meno uno*, *Verde mai*), divertite invocazioni (*Aiuto*, *Musa!*), colti prelievi dalla letteratura o dal vocabolario (*Eliotropio*, *Endice rosso*): tutti titoli assegnati a quadri dove apparivano superfici indistinte, risultato del fitto intreccio di linee rette variamente direzionate, di colori diversi; in qualche caso, entro la compattissima trama, era visibile una frattura verticale che alludeva a un varco misterioso (Fig. 35).

Nessuno dei tanti recensori della sala del 1960 affrontò queste intitolazioni: definire, come faceva Bruno Alfieri nella presentazione del catalogo della Biennale, gli accoppiamenti titoli-quadri come «fotografie di una situazione lessicale e culturale, filtrata da un artista impegnato»<sup>136</sup> significava arrendersi al gioco del pittore. Le osservazioni di poco successive (1962) di un critico come Will Grohmann, al tempo il più accreditato specialista di Paul Klee e perciò abituato a misurarsi con intitolazioni misteriose e suggestive<sup>137</sup>, non andavano molto oltre: i titoli di Dorazio, affermava, non partono dalle «sensazioni del pittore» (dunque da uno stimolo, visivo o culturale che sia) ma «ci danno un'indicazione della [sua] vita immaginativa»; chi li aveva

<sup>134</sup> Dichiarazione di Afro Basaldella in VENTURI 1958, p. 54.

<sup>135</sup> XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 136, nn. 1-17; due pareti contigue della sala sono riprodotte in GROHMANN 1962, p. 35.

<sup>136</sup> ALFIERI 1960, p. 135.

<sup>137</sup> Grohmann sottolineava il legame tra i titoli di Klee e la concretezza del reale: «Klee accetta l'associazione [con figure note della natura] e identifica ogni lavoro, una volta compiuto, con un fatto: non dice: *Accento in rosa*, ma *Fazzoletto vocale della cantante Rosa Silber*» (GROHMANN 1956, p.n.n.).

inventati e assegnati ai quadri era convinto che anche altri, cioè alcuni degli ossevatori, fossero «capaci delle stesse percezioni e di applicare le stesse conclusioni dall'elemento visivo a quello spirituale»<sup>138</sup>. Quando si veniva al dunque la spiegazione di Grohmann era però la più banale possibile: in *Oracolo*, un quadro del 1959 attraversato da un violento taglio verticale, osservava, «una striscia [...] strappa il velo»<sup>139</sup>.

Con gli anni Sessanta, quando Dorazio diventerà un artista di riferimento anche internazionale per la pittura non figurativa, non si andrà molto avanti sulla questione. Maurizio Fagiolo dell'Arco tenterà nel 1966 letture didascaliche spiegando le intitolazioni di Dorazio come «assiomi, indici di ricerca»: «*Do ut es* (1958): ovvero, lo studio del quadro e quindi la ricerca del significato come unico modo per sentirsi vivi. *Per aspera ad aspera* (1961): ovvero, il punto d'arrivo è difficoltoso come il punto di partenza, e impone quindi una attenzione severa da parte di tutti»<sup>140</sup>.

Molti anni più tardi Piero Dorazio avrebbe rilasciato alcune significative dichiarazioni retrospettive sui titoli dei suoi quadri, e da queste si può utilmente partire.

In una *Conversazione* del 1985 con Adachiara Zevi l'artista affermò che, tra la fine dei Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, aveva assimilato insieme agli amici Achille Perilli e Giovanni Guerrini il modo dei surrealisti di intitolare le opere: quello, cioè, di

spiazzare l'osservatore di fronte all'immagine che lo confronta in modo che questi sia azzerato nella sua attività razionale, nelle sue abitudini a giudicare secondo cliché e pregiudizi, e che affronti l'immagine senza più bussola, in uno stato di totale candore facendo affidamento soltanto ai suoi sensi.

I titoli, continuava, sono

uno strumento accessorio di cui l'artista si può servire se intende l'arte come una attività un po' più estesa della fattura di un oggetto d'arte, come un'esperienza che coinvolge, come dicevano i futuristi, l'uomo, la sua sensibilità, la sua fantasia, la sua vita in un modo più totale, una "sintestesia"<sup>141</sup>.

Prima ancora, nel 1983, in un *Colloquio* con Giuseppe Appella, Dorazio aveva fatto tra i precedenti surrealisti un nome preciso, quello di Francis Picabia: già all'inizio degli anni Cinquanta Picabia gli aveva insegnato la forza espressiva di

far vedere un oggetto con un titolo che non aveva niente a che fare col nome che dava a quest'oggetto. Perché la gente è abituata alla meccanica dell'identificazione di un oggetto con un nome<sup>142</sup>.

In queste due dichiarazioni, Dorazio faceva riferimento a una ormai sedimentata tradizione critica che aveva interpretato la funzione del titolo dell'opera d'arte da Francis Picabia e Marcel

<sup>138</sup> GROHMANN 1962, p. 37.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 37; è il quadro catalogato in DORAZIO 1977, n. 341.

<sup>140</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 38.

<sup>141</sup> ZEVI 1985, p. 59.

<sup>142</sup> APPELLA 1983, pp. 9-11. La precocità cronologica del riferimento a Picabia, un artista malnoto in Italia fino agli anni Sessanta, non deve dar adito a sospetti: il libro pubblicato da Dorazio a inizio 1955 intitolato *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, scritto tra 1952 e 1953 (DORAZIO 1955) ha in epigrafe una citazione da Picabia («Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction») e si chiude con la riproduzione, sempre di Picabia, del *Portrait de Guillaume Apollinaire* del 1917; la ricca bibliografia che chiude il volume dimostra, da parte dell'artista, una (precoce, e inusuale per l'Italia del tempo) conoscenza dell'avanguardia internazionale alimentata dalle letture fatte negli Stati Uniti nel soggiorno del 1953-1954.

Duchamp al pieno Surrealismo<sup>143</sup>. Questa tradizione critica aveva trovato il suo avvio in un passo de *Les peintres cubistes* (1913) di Guillaume Apollinaire, nel punto in cui si affermava che nell'opera di Picabia il titolo assumeva il ruolo di «cadre intérieur»: «l'indication d'un titre ne signifie pas que l'artiste aborde un sujet»<sup>144</sup>. La teorizzazione decisiva era avvenuta nelle tre tavole intitolate *Les mots et les images* (1929) di René Magritte: dove si dimostrava, attraverso una casistica provocatoria di esempi, l'illogicità delle relazioni tra il sistema iconico del quadro e il sistema verbale del titolo<sup>145</sup>.

Poco portati a considerare il contributo del precedente surrealista (i quadri di Dorazio erano quanto di più lontano si potesse immaginare da quelli del Surrealismo) gli intervistatori degli anni Ottanta chiedevano conto all'artista dei suoi titoli perché il contrasto tra il titolo, spesso di scatenata invenzione verbale, e il quadro, governato da una pura logica formale, era particolarmente stridente.

Il processo di intitolazione a un tempo colta e spiazzante era iniziato in Dorazio già verso il 1950. Dopo i titoli tematici del 1947 (*Donna allo specchio davanti a un paesaggio*, *Le indossatrici*), già alla Biennale di Venezia del 1952 le due tempere inviate si intitolavano *Relazioni nella memoria* e *Le settanta settimane*: un titolo bergsoniano, il primo, che ricordava l'impatto che *Matière et mémoire* aveva avuto presso la generazione dei cubisti e nei futuristi; un titolo biblico, il secondo, derivato da una profezia del Libro di Daniele, a fronte di illeggibili sequenze di forme ritagliate e di tamponi neri che le punteggiano<sup>146</sup>.

Conviene, facendoci soprattutto aiutare dalle informazioni fornite dallo stesso artista quando ha raccontato (con dichiarazioni o suggerimenti ai curatori delle mostre retrospettive a lui dedicate) la genesi dei suoi titoli, a provare a comprendere questo processo e l'intenzione che lo governa.

Intanto, alcuni titoli si possono spiegare in relazione alla temperie culturale, e persino collegare al visibile del quadro. Capita, a volte, che l'intitolazione si carichi di polemica ideologica. Nella decisiva mostra *Arte astratta e concreta in Italia* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna del 1951 il quadro intitolato *Soprattutto incanto*<sup>147</sup>, sorprendente nella sequenza dei titoli degli altri espositori dove dominava quasi incontrastata la parola «composizione», era polemicamente rivolto contro i dettami del realismo socialista, incapace di riconoscere «la realtà [...] inventiva della forma pura», principio, quest'ultimo, che era già stato perentoriamente espresso nel *Manifesto di Forma 1*<sup>148</sup>: con questo titolo il quadro rivendicava dunque il primato dell'«incanto» come principale generatore dell'atto pittorico<sup>149</sup>. La stessa posizione si poteva leggere in controluce in *Un alzabandiera per Federico* inviato alla VII Mostra Nazionale del Premio La Spezia del 1955<sup>150</sup>: una fitta sequenza di tasselli rossi contro uno sfondo di tasselli multicolori celebrava la morte eroica di Federico García Lorca, un episodio liberato da Dorazio dagli eroismi da cartellone della coeva pittura realista ma anche dalla retorica della pittura-azione di Emilio Vedova. Non era difficile, specie nell'*inner circle* dei pittori astratti romani, collegare *Bene Kasimiro!* esposto alla prima personale di Dorazio alla Galleria Apollinaire di Milano<sup>151</sup> alla lezione,

<sup>143</sup> A testimonianza della precoce valutazione del Surrealismo si veda DORAZIO 1955, p. 113: «Oggi si è soliti parlare e giudicare con leggerezza del surrealismo, eppure questo è tuttora operante nelle coscienze dei più avveduti, non solo come posizione estetica e morale, ma soprattutto come continua esigenza espressiva di una totale coscienza della realtà. Nella pittura di oggi, inoltre, il surrealismo costituisce con le esperienze dell'arte astratta, una delle due basi fondamentali per ogni ricerca ed ogni espressione attuale, in ogni paese del mondo».

<sup>144</sup> APOLLINAIRE/BREUNIG-CHEVALIER 1980, p. 107.

<sup>145</sup> MAGRITTE 1929.

<sup>146</sup> XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952, p. 129, nn. 39-40; *Le settanta settimane*, dall'insolito formato a fregio orizzontale (31x193 cm), è riprodotto in DORAZIO 1977, n. 68.

<sup>147</sup> ARTE ASTRATTA E CONCRETA 1951, p. 58.

<sup>148</sup> ACCARDI ET ALII 1992, p. 65.

<sup>149</sup> Da una dichiarazione dell'artista in DORAZIO 1983, p. 26.

<sup>150</sup> VII PREMIO NAZIONALE 1955, sala VIII, n.154 (con il titolo *Alza bandiera per Federico*).

<sup>151</sup> PIERO DORAZIO 1955, n.1.

rivoluzionaria e antidogmatica, di Kazimir Malevič. La superficie invariata del quadrato bianco su bianco della fatidica *Pittura suprematista* del 1918 di Malevič viene moltiplicata con divertimento nella serie delle tre opere di Dorazio che portano questo titolo (Fig. 36). Si indica così una direzione di ricerca al pittore astratto: dai precedenti eroici dell'avanguardia si può trarre alimento per la fantasia lirica e insieme provocatoria, vero motore del quadro contemporaneo.

In altri casi il legame tra significato del titolo, volutamente a chiave, e ciò che si vede rappresentato nel quadro, è più flebile.

La polemica ideologica, caricata di amara ironia, è parimenti rivolta anche al modello americano: negli Stati Uniti Dorazio ha vissuto per un lungo periodo tra il 1953 e il 1954. Con il titolo *I giardini di Pogo* (1954; un quadro dove una geometrica griglia blu è invasa da macchie irregolari di altri colori) il pittore fa riferimento al protagonista di un fumetto di Walt Kelly, un piccolo opossum in lotta contro un gatto selvatico imbrogliatore nel quale era riconoscibilissimo il senatore repubblicano William McCarthy<sup>152</sup>. Le perplessità antiamericane continuano almeno fino alla Biennale del 1960. Nel titolo «*In Case of Happiness*» Dorazio ribalta ironicamente il passaggio della Dichiarazione di Indipendenza dove tra gli «unalienable Rights» degli esseri umani è compreso «the pursuit of Happiness»: il titolo era, secondo Dorazio, «una parodia»<sup>153</sup>.

Una riflessione sulla situazione del mondo contemporaneo sta anche alla base di quello che appare come il più strano fra tutti i titoli anni Cinquanta di Dorazio, *Conversazione telefonica con Ulan Bator* (1954) (Fig. 37). Il quadro, così intitolato in due mostre del 1955 e del 1956<sup>154</sup>, si presenta come una griglia entro la quale le macchie di colore dichiarano la reale natura ottica di ogni piano cromatico: era un attacco, mirato, a Piet Mondrian. Il titolo sarebbe incomprensibile se non ne avessimo la spiegazione nel libro di Dorazio *La fantasia dell'arte nella vita moderna* pubblicato nel 1955. In un passo l'autore fa riferimento a una positiva (ancorché breve, perché limitata ai primi anni del dopoguerra) internazionalizzazione del quadro politico e a un allineamento delle abitudini delle popolazioni tale da creare inaspettate, positive relazioni tra paesi lontani<sup>155</sup>. Il provocatorio stile giornalistico del titolo gioca sul contrasto tra la pratica banale, quotidiana, della telefonata e la distanza esotica del luogo, la città capitale della Mongolia: vuole così indicare la disillusione del pittore a seguito degli aggravati sviluppi postbellici; una disillusione venata di amara ironia.

In casi come quelli descritti sembra davvero che il disallineamento fra titolo (quando se ne può ricostruire il senso) e visibile del quadro sia totale. La regola dello spaesamento surrealista è applicata a una situazione inedita nel Surrealismo, quella di un quadro in cui non sia riconoscibile un soggetto: lo spaesamento ne esce così potenziato. Alla mostra personale del gennaio 1957 alla Galleria La Tartaruga, titoli come *Tradotto sinceramente*, *Prima delle tigri*, *Abbellimento di Babilonia*, *Caccia al destino*, *In mancanza di eroi*<sup>156</sup> (Figg. 38-39) hanno tutto l'aspetto di appunti di diario oppure di frasi di pura invenzione assegnati arbitrariamente, quasi tirati a sorte, tra i quadri esposti. Va notato che, in anni in cui Dorazio partecipa attivamente alla discussione pubblica sull'arte moderna con scritti in periodici di settore o in cataloghi di mostre, non spiega mai questa scelta: che sembra rivelare la sua insofferenza verso i titoli degli astratto-

<sup>152</sup> Da una dichiarazione dell'artista in DORAZIO 1983, p. 33.

<sup>153</sup> Dall'intervista dell'artista in ZEVI 1985, p. 67: «da felicità [...] basta non cercarla, come impone la costituzione americana, ma lasciare che ti casca addosso».

<sup>154</sup> COLORE COME STRUTTURA 1955, [n. 8]; BRUNORI DORAZIO MORETTI 1955, n.9.

<sup>155</sup> DORAZIO 1955, p. 127: «Vi fu dal '45 al '48, una eccezionale rinascita dell'interesse verso l'umanità come totale e comune realtà dell'uomo moderno, rispetto alla contingenza delle singole esigenze nazionali. Mai come allora la Mongolia ci parve vicina altrettanto che la Francia, né mai come allora la Cecoslovacchia ci apparve come un paese il cui passato e il cui avvenire coincidevano con il nostro. Ogni paese cominciò ad aprire gli occhi sugli altri, vicini o lontani che fossero e alla constatazione che gli operai si recavano al lavoro in bicicletta sia a Ulan Bator che a Teheran come a Milano, fu una sorpresa incoraggiante».

<sup>156</sup> PIERO DORAZIO 1957, nn. 3, 4, 6, 14, 16.

concreti (che suggerivano una possibile relazione tra il visibile e un soggetto più o meno riconoscibile) e verso i titoli neutri degli artisti dell'astrazione pura.

Succede però, tra fine anni Cinquanta e primi Sessanta, che le intitolazioni di Dorazio alludano, o si riferiscano sempre più esplicitamente, alle leggi interne della pittura. E che in altri titoli si possa riconoscere un richiamo a temi di attualità della discussione critica intorno all'arte moderna. La distanza, a prima vista incolmabile, tra il titolo e ciò che l'osservatore vede nel quadro inizia a ricomporsi. Ciò coincide con un sempre più fermo indirizzo del pittore a interrogarsi sulla tecnica e sui principi compositivi del quadro. Nel 1960 Dorazio scrisse che il suo obiettivo era «fare con chiarezza e qualità, cercando il senso della realtà nell'operazione pittorica stessa: nella combinazione del colore, nella scelta della materia originale, nella metaforica costruzione di una struttura»<sup>157</sup>.

Cominciamo da un caso un po' particolare. Il titolo misterioso *La munizione di Raffaello* assegnato al quadro inviato alla Biennale di Venezia del 1956<sup>158</sup> (Fig. 40) era fondato, lo rivela Dorazio stesso, sull'omonimia tra Raffaello Sanzio e un giovane imbianchino decoratore che aveva aiutato l'artista a dipingere due grandi pareti di un dancing, il Club Sherazade di Roma<sup>159</sup>: il termine «munizione», prezioso e desueto, si riferisce alla dotazione strumentale del pittore (pennelli, colori, materiali) che è comune ai grandi della pittura antica e ai mestieranti contemporanei. Ciò che si riesce a intuire nel quadro, dalla sgarbata esecuzione tachista, ricorda solo molto indirettamente gli strumenti del pittore. È piuttosto un provocatorio invito a considerare il campo pittorico come un repertorio potenzialmente infinito di possibilità: i cui limiti sono determinati dalla piattezza del supporto e, entro i confini del supporto, dalle forme colorate<sup>160</sup>. Niente di più remoto, stilisticamente, dalla pittura di chi ha affrescato le Stanze Vaticane, cui inevitabilmente corre il pensiero dell'osservatore leggendo il titolo. Ma in ultima analisi, sembra voler indicare Dorazio, strumenti esecutivi e persino limiti intrinseci della pittura (che sia di Raffaello Sanzio o dell'omonimo giovane imbianchino) sono gli stessi. Altre volte le allusioni sono trasparenti. *Autre art outre*, inviato alla Biennale veneziana del 1958<sup>161</sup>, dichiara polemicamente, con il suo spessore materico governato da un elegante arabesco, la distanza dalle proposte pittoriche riunite nel libro (1952) di Michel Tapié *Un art outre*, oggetto in Italia di importanti discussioni negli anni di dilagante fortuna della pittura informale.

Sempre più spesso, verso e oltre il 1960, la tecnica pittorica o il pattern astratto del quadro sono chiamati in causa nel titolo con richiami di varia trasparenza: *Jersey rayé smart* indica un tipo di trama del tessuto jersey, visto dall'artista in un settimanale di moda<sup>162</sup>; *À Fleurs St Joseph*, esposto ad Anversa nel 1961 (il motivo a griglia regolarmente ripetuto si riferisce, secondo Dorazio stesso, a «un tipo di trama di tessuto di moda dall'Ottocento in poi»<sup>163</sup>), pone l'attenzione sul valore strutturale della tessitura pittorica<sup>164</sup>. A volte assistiamo a sconfinamenti in ambiti tematici extrapittorici (letteratura, musica): non sono divagazioni, piuttosto inviti a considerare specifiche questioni pittoriche messe alla prova nel quadro. *Meno uno*, inviato con questo titolo alla Biennale del 1960 (Fig. 41), riprende il nome di una compagnia discografica americana (Music Minus One, fondata nel 1950) che incideva, a scopo educativo, esecuzioni strumentali dalla musica classica al jazz nelle quali mancava uno strumento che doveva essere

---

<sup>157</sup> DORAZIO 1960.

<sup>158</sup> XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 121, n. 25.

<sup>159</sup> Da una dichiarazione dell'artista in DORAZIO 1983, p. 36.

<sup>160</sup> In PIERO DORAZIO 1975, p.n.n., si legge nella scheda dell'opera, redatta sulla base di «informazioni date direttamente dall'artista», che «Il quadro è un repertorio di tutte le possibilità cromatiche entro i limiti e le caratteristiche bidimensionali della superficie».

<sup>161</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 129, n. 10.

<sup>162</sup> Da una informazione dell'artista in DORAZIO 1983, p. 45.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> L'osservazione è in FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 39.

rimpiazzato dall'ascoltatore-esecutore<sup>165</sup>: il quadro, spiega Dorazio, «descrive l'effetto immaginario che si otterrebbe sottraendo alla trama un filo verticale in modo da lasciare aperto uno spiraglio nella superficie e rendere così accessibile all'occhio il suo interno, permettendo la lettura del procedimento seguito»<sup>166</sup>. Era esattamente quel che si vedeva sulla superficie, dove l'arresto del fitto intreccio di linee rosso porpora in corrispondenza di una fenditura centrale sembrava chiedere all'osservatore un completamento cromatico.

All'invasione dei titoli esistenzializzanti o filosoficamente impegnati, una moda dilagante in Italia verso la fine del decennio, Dorazio sembra rispondere con titoli che riportano l'attenzione, magari per via cifrata, al visibile del quadro. Questo processo si accentua, in lui, negli anni Sessanta. Come è stato di recente dimostrato, il titolo di un'opera importante per dimensioni e storia espositiva come *Presente e passato* (1963) era inteso a rivendicare l'importanza e l'attualità delle invenzioni ottico-cromatiche del Divisionismo italiano<sup>167</sup>. Le pennellate a timbri distinti del primo Balla sono da Dorazio rideclinate nel quadro con un fitto steccato di bande multicolori verticali: si tratta di una orgogliosa affermazione della vitalità di una linea di ricerca della pittura nazionale colpevolmente sottovalutata e polemicamente contrapposta alle coeve opzioni internazionali della monocromia e della stesura meccanica del colore. Qualche volta il titolo era pianamente rivelatore: *Grand jeu écossais* era la riproposizione su un grande formato di una trama di tessuto subito identificabile come scozzese dove sulla destra erano sovrapposte in orizzontale le stesse linee colorate tracciate in verticale sulla sinistra; in *Balance and Counterbalance* (Fig. 42) Dorazio attenta provocatoriamente alla griglia di Mondrian attraverso una trama di diagonali che, invece di fissare il quadro in un equilibrato riposo, lo movimentano dinamicamente<sup>168</sup>.

Anche quando nel titolo il gusto per il puro gioco letterario sembra dominare, la ragione ultima del riferimento riguarda sempre le leggi interne della pittura. *Teodorico guarda in fretta* (1965)<sup>169</sup> (Fig.43) è il risultato, ci informa Dorazio, di una «ennesima visita ai mosaici di Ravenna», uno degli episodi della storia artistica italiana da lui eletti a fonte di ispirazione: nel titolo l'artista dice di aver voluto incrociare «due nozioni cruciali della vita contemporanea: quella di autorità, della storia, dei monumenti, della tradizione cui siamo inevitabilmente legati e, d'altra parte, la nozione di dinamismo, della velocità con cui trascorre la vita di tutti i giorni»<sup>170</sup>. Lo spiazzante verbo «guarda» non può non rimandare alla potente anafora dello stesso verbo nella carducciana *Leggenda di Teodorico*<sup>171</sup>. Dorazio combina così con divertimento un deposito di memoria infantile (una delle poesie che in Italia è stata fatta imparare a memoria a generazioni di scolari) e una precisa indicazione di poetica, la modernità cromatica e luminosa del mosaico bizantino che certo non richiede una contemplazione fatta «in fretta»: una contemplazione che però, per le inevitabili abitudini della modernità, va accettata senza troppi drammi.

<sup>165</sup> MUSIC MINUS ONE s.d.

<sup>166</sup> DORAZIO 1983, p. 49.

<sup>167</sup> NICOLETTI 2025; per la storia espositiva del quadro e una sua contestualizzazione nel percorso degli anni Sessanta dell'artista si vedano le riflessioni di Francesco Tedeschi in *CATALOGO DELLE OPERE* 2023, pp. 115-118. Una importante dichiarazione dell'artista si legge nell'intervista a Adachiara Zevi («È un quadro costruito con un metodo "passato", cioè lo stesso con cui erano costruiti quei quadri in cui lo spazio era reso attraverso la sovrapposizione di trame e orditi dai colori diversi, costituiti non da linee ma da pennellate [...] Quando il quadro era terminato, mi sono trovato davanti all'improvviso un'immagine che non mi aspettavo assolutamente, un po' incoerente con quanto fatto prima. La struttura era la stessa però, anziché dipingere una micro-struttura, avevo dipinto una mega-struttura, come una gigantografia di un piccolo dettaglio dei quadri più vecchi, con una scala cromatica dissonante») in ZEVI 1985, pp. 64-65.

<sup>168</sup> Per i due quadri si veda *CATALOGO DELLE OPERE* 2023, pp. 129-132, 146-148.

<sup>169</sup> Il quadro è riprodotto in un uno stato non definitivo di lavorazione in FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 54, n. 65.

<sup>170</sup> Dichiarazione dell'artista in ZEVI 1985, p. 66.

<sup>171</sup> «Guarda il sole sfolgorante / e il chiaro Adige che corre, / guarda un falco roteante / sopra i merli de la torre; / guarda i monti da cui scese / la sua forte gioventù» (CARDUCCI 1906, p. 695); la ripresa è stata notata e spiegata nel suo contesto in CONTE 2022.

Visto nello sviluppo di un decennio, tra anni Cinquanta e Sessanta, lo scatenato nominalismo di Dorazio rivela così strategie tra di loro differenti. Il processo di intitolazione è sì ispirato fino a una certa data a quello del Surrealismo, ma solo in parte: ne usa le risorse del gap dissociativo, dell'associazione libera, del plurilinguismo; molto meno della frattura concettuale. E mai, data la natura antifigurativa della sua pittura, Dorazio ricorre al titolo per depotenziare quella relazione tra forma riconoscibile da una parte ed etichetta straniante dall'altra che sta alla base della intitolazione surrealista. Fatta sua la tecnica intitolatoria dei surrealisti, la declina con ironica *nonchalance* in titoli provocatoriamente tautologici, o del tutto ermetici, a chiave, allo scopo di dimostrare l'inutilità di questo orpello per il quadro moderno. Il quadro astratto, sembra voler suggerire, è un assoluto; e il titolo non può che confermare questo assunto attraverso il riferimento a un mondo esterno di parole insufficienti (o provocatoriamente inutili) a spiegarlo: parole che sono prese dai propri pensieri, dalle proprie letture, dalle proprie opinioni sul mondo. La sala della Biennale del 1960 e gli invii alle mostre dello stesso periodo lo dimostrano bene: gli unici riferimenti utili riguardano il contenuto visivo del quadro, come in *Minus One*. Quando poi, negli anni Sessanta, Dorazio ritorna sistematicamente a far dialogare il contenuto visivo del quadro con quello verbale del titolo lo fa per affermare, con una divertita raffica di allusioni (la griglia della prigione della raffaellesca *Liberazione di san Pietro* in *St Peter's Dream*, 1964; la partitura astratta di Giacomo Balla in *Ottimismo-Pessimismo*, 1966; il concetto di continuità come regola suprema preso dalla *Endless House* di Friedrich Kiesler in *Endless Federico*, 1965<sup>172</sup>), la primazia, anche nel titolo, delle leggi interne della pittura.

##### 5. Titoli come «indicazioni di cultura»: Toti Scialoja, Gastone Novelli

La novità di maggior rilievo che, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, si coglie sempre più diffusamente nell'intitolazione dell'opera d'arte moderna in Italia è l'importanza che le parole del titolo assumono allo scopo di avvicinare l'osservatore a un significato dell'opera che non riguardi più solo il soggetto riconoscibile o i principi formali che la regolano. Le nuove poetiche dell'Informale, con il transito diretto del mondo interiore dell'artista (percezioni, ricordi, letture, racconto della propria condizione esistenziale in rapporto a quella del proprio tempo) nello spazio fisico dell'opera attraverso la gestualità, la materia, la temporalità dell'esecuzione, spingono infatti alla ricerca di un rapporto nuovo tra l'opera e le parole chiamate a designarla.

Verso il 1960 questo processo raggiunge il suo culmine. Basta una rapida scorsa ai cataloghi delle maggiori esposizioni collettive del periodo (le Biennali di Venezia dal 1958 al 1962; la Quadriennale romana del 1959-1960; le esposizioni torinesi Francia-Italia dal 1957 al 1961) ed emerge, accanto alla sempre più stridente vicinanza di titoli tematici e titoli riferiti invece ai principi formali che regolano l'opera (tra questi ultimi, a fianco di *Composizione*, si sono imposti lungo il decennio *Superficie*, *Forma*, *Immagine*, *Colore-spazio*, *Motivo*, *Impronta*, *Espansione*, *Opposizione*, *Idea*, *Equilibrio*, *Continuità*; mentre cominciano ad affiorare i più generici e tautologici *Pittura* e *Scultura*), il diffondersi di almeno tre altre tipologie. La prima è quella dei titoli di derivazione letteraria: Mario Negri, *Alle soglie di Spoon River*; Giulio Turcato, *Il deserto dei tartari I e II*; Mario Davico, *L'île des rêves*, dal titolo del libro di Louis Ulbach; Carlo Ramous, *Ognuno è solo*, dall'incipit di una celebre lirica di Salvatore Quasimodo, tutti alla Biennale di Venezia del 1958<sup>173</sup>; Giuseppe Santomaso, *Le cinque della sera*, dal *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di García

---

<sup>172</sup> Per questa stagione di Dorazio, e le allusioni contenute nei titoli dei quadri, *CATALOGO DELLE OPERE* 2023, pp. 115-189.

<sup>173</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 71, n. 19 (Negri); p. 61, nn. 3-4 (Turcato); p. 119, n. 8 (Davico); p. 130, n. 19 (Ramous).

Lorca, alla mostra Italia-Francia del 1961<sup>174</sup>; Piero Ruggeri, *La regola celeste*, dal titolo del libro di Lao-Tse, e *Introduzione ai "No"* alla Biennale di Venezia del 1962<sup>175</sup>. La seconda tipologia è quella dei titoli che si richiamano al lessico filosofico o alla condizione esistenziale dell'artista, quest'ultima privata o in relazione con il proprio tempo: Giacomo Soffiantino, *Presenza umana*, 1958, alla Biennale di Venezia del 1958<sup>176</sup>; Adriano Parisot, tre quadri intitolati *Esistenza* alla torinese Italia-Francia del 1959<sup>177</sup>; Emilio Scanavino, *Atto presente*, Cesare Peverelli, *Coscienza di storia-nascita*, Gianni Dova, *Qualcosa che cresce*, Paola Levi Montalcini, *Evento nel tempo*, tutti alla Quadriennale romana del 1959-1960<sup>178</sup>; Emilio Vedova, *Presenza*, Tino Vaglieri, quattro quadri con il titolo *Fatto*, Pietro Consagra, dieci sculture col titolo *Colloquio*, alla Biennale di Venezia del 1960<sup>179</sup>; Umberto Milani, *Presenze*, Gianni Dova, *La rivolta del cuore*, Achille Perilli, *Oggetti e argomenti per una disperazione*, *Rapporto sulla paura*, Carlo Ramous, *Essere*, Renato Barisani, *Ansia placata*, alla Biennale di Venezia del 1962<sup>180</sup>. La terza tipologia è quella dei titoli che esibiscono parole desunte dalla contemporanea divulgazione scientifica, dalla tecnologia di ambito aerospaziale o dalla fantascienza: Bruno De Toffoli, *Evento spaziale*, alla Biennale di Venezia del 1958<sup>181</sup>; Mario De Luigi, *Spazio-luce*, alla Quadriennale romana del 1959-1960<sup>182</sup>; Agenore Fabbri, *Uomo atomizzato*, alla Biennale di Venezia del 1960<sup>183</sup>; Achille Perilli, *Il trionfo dell'astronauta e L'occupazione delle terre lunari* – quest'ultimo un irridente capovolgimento del celebre titolo guttusiano – alla Biennale di Venezia del 1962<sup>184</sup>.

Sono quelle «indicazioni di cultura» che Longhi chiedeva nel 1957<sup>185</sup> ai titoli: dare un'idea, cioè, di quale fosse l'orizzonte di letture, di saperi, di sensibilità (personale o, più latamente, storico-culturale) degli artisti.

Questa stagione dell'intitolazione può essere utilmente indagata seguendo per qualche anno (dalla metà degli anni Cinquanta ai primi Sessanta) i titoli dei quadri di Toti Scialoja e di Gastone Novelli: al di là delle differenze i due artisti sono accomunati dal fatto di essere accaniti lettori e dall'avere una costante attenzione critica verso il proprio lavoro.

## 5a. Toti Scialoja

Toti Scialoja è, a questo proposito, un caso di studio privilegiato: classe 1914, letterato e critico d'arte di fama nazionale, costantemente alla ricerca di un sistema coerente che situi la propria pittura in un campo d'azione culturalmente allargato. I titoli dei quadri che sono da lui presentati alle varie esposizioni o che vengono riprodotti nei periodici del tempo possono essere utilmente messi alla prova attraverso la verifica dei suoi scritti pubblici, delle sue riflessioni private contenute nel ricchissimo *Giornale di pittura* e delle affermazioni contenute nelle sue lettere, per la parte che è oggi nota<sup>186</sup>.

<sup>174</sup> PEINTRES D'AUJOURD'HUI 1961, n. 225.

<sup>175</sup> XXXI BIENNALE INTERNAZIONALE 1962, p. 67, nn. 10 e 13.

<sup>176</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 125, n. 61.

<sup>177</sup> PEINTRES D'AUJOURD'HUI 1959, nn. 255-257.

<sup>178</sup> VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959, p. 198, n. 7; p. 208, n. 7; p. 209, n. 13; p. 214, n. 10.

<sup>179</sup> XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 72, n. 6a (Vedova); p. 99, nn. 16 e 19-21 (Vaglieri); p. 110, nn. 1-7 e 9-11 (Consagra).

<sup>180</sup> XXXI BIENNALE INTERNAZIONALE 1962, p. 37, n. 11 (Milani); p. 52, n. 7 (Dova); p. 75, nn. 4 e 11 (Perilli); p. 91, n. 53 (Ramous); p. 102, n. 3 (Barisani).

<sup>181</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 109, n. 3.

<sup>182</sup> VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959, p. 170, n. 8.

<sup>183</sup> XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, p. 54, n. 9.

<sup>184</sup> XXXI BIENNALE INTERNAZIONALE 1962, p. 74, nn. 7 e 9.

<sup>185</sup> LONGHI 1957, p. 34.

<sup>186</sup> La sintesi migliore del percorso di Scialoja si legge nella sezione degli *Apparati* di APPELLA 2024, pp. 454-664; le parti del *Giornale di pittura* pubblicate in vita dall'artista sono raccolte in SCIALOJA 1991; la fondamentale edizione

A titoli tradizionali, per lo più tematici, da lui adottati fino al 1954 anche per quadri dalla complessa leggibilità paracubista<sup>187</sup> Scialoja comincia a sostituire dall'anno successivo titoli più ambiziosi, letterariamente più evocativi.

Nel 1955 il pittore vara la serie delle *Caccie*: sono quadri dalla generale intonazione cupa dove stagliati motivi grafici, ortogonali o curvilinei, ripartiscono lo spazio sovrapponendosi a morbide velature del fondo. In un passo del *Giornale di pittura* Scialoja svela, per il titolo della serie, il rapporto con una fonte letteraria: «Le mie Caccie non sono delle *Chasses magiques* (da Valéry), non sono delle battute surreali»<sup>188</sup>. Con questa distinzione ammette, di fatto, l'azione di un precedente testuale per il conio del titolo: si tratta di un passo del *Discours sur l'Esthétique* di Paul Valéry (1937) in cui la creazione poetica era da quest'ultimo definita «une chasse magique [...] dans la forêt enchantée du Langage»<sup>189</sup>. Le tele da lui dipinte, afferma Scialoja, «vivono», piuttosto, «sul fiato buio e caldo d'un mio movimento (uno spavento? Il ritmo fisico di una persecuzione?) come geometrie immerse»<sup>190</sup>. Alla caccia intesa come ricerca di relazioni inaspettate tra forme e parole oppone il significato di caccia come discesa interiore.

Questa via non è per Scialoja a senso unico. Titoli dal forte sapore autobiografico, esistenziale (*Separazione* alla Biennale di Venezia del 1956; *Primavera difficile*, *Ancora un sonno* alla personale da Catherine Viviano nello stesso 1956; *Irritazione* (Fig. 44) alla Galleria La Tartaruga nel febbraio 1957; *Senza respiro* alla romana Galleria Schneider nel giugno 1957; *Il presente* in una collettiva alla milanese Galleria dell'Ariete sempre nel giugno 1957<sup>191</sup>) convivono infatti, e anche nelle stesse esposizioni, con titoli che descrivono con oggettiva referenzialità il quadro astratto (*Nero in alto* alla Quadriennale romana del 1955-1956; *Il segno nero* alla personale da Catherine Viviano nel 1956; *Bianco e nero* alla Galleria La Tartaruga nel febbraio 1957; *Due rossi* alla Galleria Schneider nel giugno 1957; *Metà bianco* (Fig. 45) alla Biennale di Venezia del 1958<sup>192</sup>); oppure si riferiscono a momenti del processo esecutivo (*Sovrapposto*, *Strappo* alla Galleria Schneider nel giugno 1957<sup>193</sup>). Con queste due ultime modalità di intitolazione (indicazione del colore; indicazione del processo) Scialoja si pone in un dialogo con i titoli di Alberto Burri, l'artista che rappresenta per lui, a questa data, il termine di confronto più stimolante e tormentato a un tempo<sup>194</sup>. Il travaso dell'esistenza nella pittura da un lato, il linguaggio formale interno al quadro dall'altro si affiancano in Scialoja senza troppi traumi, almeno così sembra di poter capire dalle coeve intitolazioni.

---

del testo integrale del *Giornale di pittura* dal 1954 al 1964 è in SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022; importanti lettere dell'artista si leggono in TOTI SCIALOJA 1999 e in APPELLA 2024.

<sup>187</sup> Quattro *Nature morte* sono inviate alla Biennale di Venezia del 1954 (XXVII BIENNALE DI VENEZIA 1954, p. 109, nn. 32-36); alla mostra personale alla Galleria del Milione dell'ottobre del 1954 Scialoja espone quadri che si intitolano *Bottiglia e bicchiere*, *Fanale*, *Oggetti in penombra*, *Tavolino all'aperto*, *Caffè notturno*, *Il canneto*, *Il lago*, *Fiori sul davanzale*, *La spiaggia* (cfr. TOTI SCIALOJA 1954, nn. 1, 5, 7, 10, 13-14, 17, 18, 19, 29).

<sup>188</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 20; il passo è datato «marzo 1955».

<sup>189</sup> VALÉRY 1938, p. 245.

<sup>190</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 20.

<sup>191</sup> XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956, p. 124, n. 70; SCIALOJA 1956, nn. 1 e 7; OPERE RECENTI DI AFRO BURRI SCIALOJA 1957, opere non numerate (la presenza dell'opera in mostra è testimoniata in «ARTI VISIVE» 1957, [p. 22]); TOTI SCIALOJA 1957, n. 14; NOVE PITTORI ROMANI 1957, n. 16.

<sup>192</sup> VII QUADRIENNALE NAZIONALE 1955, p. 145, n. 19; SCIALOJA 1956, n. 3; OPERE RECENTI DI AFRO BURRI SCIALOJA 1957, opere non numerate (la presenza dell'opera in mostra è testimoniata in «ARTI VISIVE» 1957, [p. 1]; TOTI SCIALOJA 1957, n. 17; XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 115, n. 5.

<sup>193</sup> TOTI SCIALOJA 1957, nn. 9 e 13.

<sup>194</sup> Valga il ricordo del primo incontro con Burri (novembre 1954) che si legge in un passo datato febbraio 1956 in SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 43: «Ero affascinato e insieme paralizzato in una sorta di terrore. Il senso di un salto nel buio e una viltà infantile che mi teneva legato fino allo spasimo e alla nausea. Tutto questo mi veniva addosso dall'esterno, questa stupenda pittura di materia non nasceva ancora come conseguenza di una convenzione naturale. Era ancora, in parte, per me, pittura, cioè ancora in parte una altra verità, stranamente prestabilita».

Quando il piano esistenziale (ricordi, impressioni visive, suggestioni da letture) conquista il campo nascono titoli volutamente ermetici, dove all'osservatore non è apparentemente offerto alcun appiglio per la comprensione dell'opera: che, l'artista sembra voler suggerire, vale per sé, per i suoi valori materici, cromatici. A volte sembra persino che sia il suono stesso del titolo del quadro a ispirare misteriosi collegamenti con il visibile. Chi alla Biennale di Venezia del 1958, districandosi nel groviglio di addensamenti giallo senape e rosa contro uno sfondo rosso corallo della grande tela (260 x 303 cm) inviata da Scialoja (Fig. 46), si chiedeva il significato del titolo «*Panpi*» riportato in catalogo<sup>195</sup> non poteva certo sapere (è l'artista stesso che lo svela in un passaggio del suo *Giornale di pittura*) che «Pan Pi» era «il nome di un fantoccio pieno di nastri colorati portato in processione in Catalogna per la festa di primavera, a Pentecoste»<sup>196</sup>. Restava all'osservatore il sapore di una parola infantile da associare al quadro; e la sensazione netta che il pittore volesse indicare un rapporto, sepolto nei suoi ricordi, nella sua esperienza, tra il significato del titolo e i colori del quadro.

Presto Scialoja si accorse che un correttivo a questa anarchia era necessario. Esiste la testimonianza di un significativo punto di svolta, un episodio dell'estate 1958 raccontato nel *Giornale di pittura*. Episodio che è anche la prova che Scialoja dava i titoli ai suoi quadri solo dopo averli terminati, come aveva affermato, dicendo dunque la verità, nel più volte citato dialogo con Burri, Afro e Capogrossi del 1956 («Io i titoli li do dopo aver dipinto i quadri [...]. Credo che ci voglia un atto di passione per dipingere un quadro e poi un altro piccolo atto di passione per dargli un titolo [...]. Non fai che rimetterti nel quadro. Una volta ti ci metti da pittore, e un'altra da persona che osserva»<sup>197</sup>). Il pittore e la sua compagna, Gabriella Drudi, vedono, nella vetrina di un negozio di Via Frattina a Roma,

due pappagalli sublimi [...] sacri e puerili come i sogni esotici del Doganiere [...]. Il verde e il rosso dei tarocchi anneriti dal fumo delle osterie. Il verde e il rosso dei cocomeri il giorno del Giudizio (Gabriella, alla fine della serata, mi ha detto: dipingi un quadro verde e rosso e chiamalo *Dies Irae*)<sup>198</sup>.

Dalla visione e dal ricordo dei due pappagalli dai colori contrastati e cangianti nacque un quadro le cui oscillazioni nel processo di intitolazione sono così raccontate:

Ho finito l'altro giorno *Dies Irae*. Il verde e il rosso si versano buio uno con l'altro; non è basso di tono ma pare fatto di tenebra. Potrei chiamarlo: Salmo 58, o Salmo 13, o Salmo 142. Potrei chiamarlo: Buio. Potrei chiamarlo: Il re degli spaventati. È come uno spavento che si acqueta. Mi fa pensare che forse non si tratta più di pittura. È elementare, è incancellabile come un talismano, sembra arrivato a me da qualche parte molto antica e remota della coscienza. È una cosa che appartiene a se stessa, fatta di una unica sostanza e di una unica apparenza. È un quadro che accetta interamente la morte (Ma lo chiamerò «Impronta ripetuta»)<sup>199</sup>.

Il quadro che in origine doveva intitolarsi *Dies Irae* si intitolerà alla fine *Impronta ripetuta* (Fig. 47): verrà subito riprodotto con questo titolo in una tavola a colori del libro *Pittori italiani d'oggi* di Lionello Venturi (1958)<sup>200</sup> e presto inviato a una collettiva del gennaio 1959 alla romana Galleria della Tartaruga<sup>201</sup>. Non siamo di fronte a una semplice affermazione di processualità che

<sup>195</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 115, n. 4; il quadro è riprodotto a colori in VENTURI 1958, p. 132, tav. 155, col titolo *Pan Pi*.

<sup>196</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 200 (aprile 1958).

<sup>197</sup> CONVERSAZIONE 1995, pp. 138-139.

<sup>198</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 232 (agosto 1958).

<sup>199</sup> Ivi, p. 242 (settembre 1958).

<sup>200</sup> VENTURI 1958, tav. 54.

<sup>201</sup> 11 PITTORI 1959; il pieghevole della mostra non riporta i titoli: la notizia della presenza del quadro in APPELLA 2024, p. 525.

sostituisce titoli più misteriosi, metaforici. Dietro alla precisa referenzialità del sintagma («impronta ripetuta» si riferisce al motivo del tampone intinto di colore rosso e impresso quattro volte sullo sfondo verdastro) Scialoja fa entrare in azione due concetti centrali nella sua poetica, pittorica ed esistenziale.

«Impronta» è una parola che si stava diffondendo, nel 1957, nel *milieu* della rivista «L'Esperienza Moderna» a cui Scialoja collaborava. Nel testo chiave del primo fascicolo della rivista, *Nuova figurazione per la pittura*, Achille Perilli lo impiegava ancora nel suo significato letterale di traccia che conserva la forma («ritrovare la capacità d'investire tutta la realtà dell'esistente nella traccia più elementare, nell'impronta più semplice d'un segno»<sup>202</sup>). Nel secondo fascicolo della stessa rivista, Scialoja aveva pubblicato una sua pagina di diario del 1956 dove l'impiego dello stesso termine era opposto, metaforico: «un quadro è prima di tutto una cosa, non utile se non per aver accolto la tua impronta spirituale»<sup>203</sup>.

Nel 1957 Scialoja comincerà a usare la parola riferendola a un processo esecutivo specifico, quello della impressione di un tampone su una superficie: assecondava così la scoperta, avvenuta nell'estate a Procida, della pratica di premere sulla tela uno straccio avvolto su sé stesso e intriso di colore. Alla sequenza di termini («premere», «schiacciare», «stampare») che via via, nel *Giornale di pittura*, definiscono questo atto (un atto che significa, per Scialoja, «trasmettere il proprio corpo, cioè la condizione unica del nostro esistere»<sup>204</sup>), si affianca gradualmente il verbo «imprimere», poi il sostantivo «impronta» (anche con il sintagma sostantivale di cautela «immagine-impronta»<sup>205</sup>). Ma «impronta», proprio quando si riferisce all'azione concreta, si carica di significati ulteriori, esistenziali: l'impronta è «il continuum tra noi e il mondo»<sup>206</sup>; l'impronta è ciò che ha cambiato il rapporto tra il pittore e la tela, trasformando un fatto spaziale in un fatto temporale<sup>207</sup>.

Impiegando nella sua ampiezza l'arco semantico del termine, da tecnico e processuale (immagine ottenuta attraverso un procedimento meccanico di pressione) a metaforico (ciò che dell'interiorità del pittore viene trasmesso sulla tela), Scialoja lega la parola «impronta» al significato che gli aveva dato Jean Dubuffet nel suo *Prospectus* del 1946: l'«empreinte» era per eccellenza l'atto sintetico capace di liberare tutta la personalità del gesto creativo<sup>208</sup>. Di Dubuffet, un artista cui Scialoja presta una speciale attenzione negli anni Cinquanta (il *Prospectus* sarà da lui definito un libro «mirabile»<sup>209</sup>), egli conosceva certamente le opere intitolate *Empreintes* esposte alla Galerie Rive Gauche di Parigi nel 1956. Nel 1957, su «Les Lettres Nouvelles», era stato pubblicato il decisivo saggio *Empreintes*, dove Dubuffet aveva descritto il risultato dell'impronta ottenuta imbevendo di colore i tamponi di giornali premuti sulla tela: nell'immagine ottenuta «una folla di forme si iscrive in un solo momento»; questo perché la carta del giornale assorbe e restituisce «in un attimo tutto un mondo formicolante»<sup>210</sup>.

Quando, a fine 1958, Scialoja lo usa pubblicamente per la prima volta nel titolo di un quadro, il termine «impronta» stava in Italia diventando di moda, pur con una estensione di significato fin troppo ampia: era ad esempio stato usato nel 1957 (sulla rivista «Arti Visive», prossima a Scialoja) da Lucia Drudi per indicare la modalità attraverso la quale il mondo esteriore transita e si imprime sulla superficie delle sculture di Mirko Basaldella<sup>211</sup>; nello stesso anno Enrico Crispolti lo utilizza (isolato, o nel sintagma «impronta lineare») per definire «l'espressività

<sup>202</sup> PERILLI 1957, p. 19.

<sup>203</sup> SCIALOJA 1957, p. 24.

<sup>204</sup> SCIALOJA 2022, p. 103.

<sup>205</sup> Ivi, p. 169 (maggio 1957).

<sup>206</sup> Ivi, p. 168 (novembre 1957).

<sup>207</sup> Ivi, pp. 185-186 (marzo 1958).

<sup>208</sup> DUBUFFET 1946, pp. 74 e 90.

<sup>209</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 303 (aprile 1959).

<sup>210</sup> DUBUFFET 1957, p. 517.

<sup>211</sup> DRUDI 1957.

intrinseca alla stessa materia» del segno di Pollock: segno da lui definito «impronta» dell'esistenza dell'artista<sup>212</sup>.

In una lettera di quattro anni più tarda (giugno 1962) scritta da Parigi a Gabriella Drudi, Scialoja avrebbe dato la propria definizione più compiuta di «impronta»: il termine veniva caricato di valenze filosofiche («l'impronta deve essere la verità: tutto quello che è esistito, tutto quello che esiste, ecco, dovrà apparire») ma soprattutto esistenziali («la simmetria irregolare bilaterale dell'impronta vuol dire la vita; è fatta per affrontare e far faccia. Un modo dell'essere esposti, del consacrarsi. Il modo vero del mio offrirti la vita, del mio offrirmi alla tua vita, del mio prendere la tua vita»)<sup>213</sup>.

Presentando la mostra personale di Scialoja del giugno 1959 alla Galleria La Tartaruga (dove erano presenti ben quattro quadri con la parola «impronta» nel titolo: *Doppie impronte*, *Quattro impronte*, *Impronte bianche* (Fig. 48), *Tre impronte*<sup>214</sup>), Gillo Dorfles spiegava che nelle impronte di Scialoja «è stata raggiunta una base di intesa feconda tra soggetto e oggetto» senza cadere nelle trappole correnti del ghirigoro o dell'ideogramma. Ma non si fermava qui. Scialoja, affermava Dorfles, aveva inventato una sua via per creare, attraverso la «ripetizione» dell'immagine impressa (con la parola «ripetizione» evidenziata in corsivo), «un ritmo»<sup>215</sup>. Il concetto di ripetizione capace di generare un ritmo interno nel quadro era derivato da uno dei libri di riferimento dello scrivente a quella data, *L'arte come esperienza* di John Dewey<sup>216</sup>. Significativamente il testo di Dorfles esibiva in esergo un lungo passo di Kierkegaard dove si affermava che la ripetizione «è la realtà della vita, è la serietà della vita. Quello che si può ripetere è già stato, altrimenti non si potrebbe ripetere, ma proprio in questo essere già stato consiste la novità della ripetizione»: la citazione kierkegaardiana proveniva dal saggio *La ripetizione*, tradotto in italiano nel 1945<sup>217</sup> e oggetto di una importante, e più recente, rimessa in discussione di Enzo Paci<sup>218</sup>.

La parola «ripetizione» dilaga nei titoli dei quadri pubblici di Scialoja dal 1959 al 1964 (Fig. 49); ed è oggetto nel *Giornale di pittura* del 1959 di martellanti riflessioni che mettono alla prova le implicazioni filosofiche di un termine che proprio da quell'anno inizia a transitare sistematicamente nei titoli. Nel marzo del 1959 il pittore ritrova, leggendo *L'esistenzialismo di Heidegger* di Pietro Chiodi, l'idea che «la ripetizione (Wiederholung) di sé stesso è il modo per eliminare la dispersione nell'indecisione»<sup>219</sup>. Da *La mia filosofia* di Karl Jaspers, Scialoja trascrive nel *Giornale di pittura* dell'aprile 1959 il brano in cui «la ripetizione diventa la durata, intesa come manifestazione dell'essere attraverso la storia»<sup>220</sup>. Nello stesso mese trae da una traduzione della

<sup>212</sup> CRISPOLTI 1957, pp. 9-10.

<sup>213</sup> Lettera di Toti Scialoja a Gabriella Drudi da Parigi del 14 giugno 1962 in APPELLA 2024, p. 538.

<sup>214</sup> Nel pieghevole *SCIALOJA* 1959 non sono indicati i titoli dei quadri esposti; i primi quattro si ricavano da DORFLES 1959 (che è di fatto il catalogo della mostra), tavv. I e IV (particolare), III, fig. 2, VII, fig. 2; la presenza di *Tre impronte* è attestata da documentazione d'archivio (cfr. APPELLA 2024, p. 528).

<sup>215</sup> DORFLES 1959, p.n.n.: «la sua 'temporalizzazione' dell'arte pittorica deriva da un elementare e ineluttabile meccanismo: quello della successione multipla e della successione analogica: la *ripetizione* di elementi identici (anzi: analoghi) a distanze topo-cronologiche discontinue suscita, inevitabilmente, un ritmo; e codesto ritmo trae con sé la nascita [...] d'un tempo emotivo».

<sup>216</sup> DEWEY 1951, pp. 194-201.

<sup>217</sup> KIERKEGAARD 1945, p. 20.

<sup>218</sup> PACI 1954.

<sup>219</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 284 (marzo 1959): «Per Heidegger la autodecisione come libertà, il mantenersi libero per la propria ripresa è l'autentica decisione per la ripetizione (Wiederholung) di sé stesso. È il modo per eliminare la dispersione nell'indecisione»; seguono due citazioni da *Essere e tempo* trascritte da CHIODI 1955, pp. 26 e 27: «La decisione, ritornante su se stessa e autotramandante, diviene allora la ripetizione di una possibilità di esistenza trasferita. La ripetizione è l'esplicito tramandamento»; «Noi caratterizziamo la ripetizione come il modo della decisione autotramandantesi, attraverso cui l'esserci esiste esplicitamente come destino».

<sup>220</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 290: la trascrizione è da JASPERS 1946, pp. 168-169: «Nell'esserci che ci viene assegnato, la ripetizione nel tempo diviene tanto meccanizzazione, abitudine, monotonia, quanto

*Philosophy of Composition* di Edgar Allan Poe il principio che la ripetizione sia l'esaltazione dell'identità: il *refrain* «nevermore» del *Corvo*, commenta Scialoja, «è proprio la mia battuta, l'impronta»<sup>221</sup>. Nel giugno del 1959 le parole di Kierkegaard sulla ripetizione citate da Dorfles nell'introduzione alla personale alla Tartaruga portano, afferma Scialoja, «una luce definitiva sulla mia intenzione e la mia azione di pittore»<sup>222</sup>. Nel settembre legge e trascrive un passo dell'amato Edmund Husserl dove è spiegato che la ripetizione è «una idealizzazione manifesta, perché de facto nessuno può cominciare da capo»<sup>223</sup>. Nell'ottobre la lettura de *La scienza e il mondo moderno* di Alfred N. Whitehead gli insegna che «la durata è la proprietà di ritrovare la reiterazione del proprio tipo nelle parti temporali dell'intero evento»: la ripetizione, conclude Scialoja, è dunque «l'apparizione di un compimento organico»<sup>224</sup>.

La convivenza, fino agli inoltrati anni Sessanta, di titoli che fanno evidente riferimento al mondo esistenziale del pittore e di titoli come «*Impronta*» o «*Ripetizione*» che descrivono atti o processi della pittura si può così spiegare. Queste parole sono oggetto di discussione nella cultura, non solo artistica, del tempo. E da Scialoja non vengono importate nei titoli, come faceva Vedova dal 1950, per sottolineare lo sconfinamento potenziale del quadro al di là del quadro stesso: per farlo cioè entrare nella battaglia ideologica del presente. Vogliono, piuttosto, dichiarare l'intenzione dell'artista che ha dipinto il quadro. Il titolo è prima di tutto, dunque, una autochiarificazione esistenziale: il lemma chiamato in causa si riferisce, nel suo primo significato, alla processualità interna del quadro (la ripetizione di una forma attraverso un gesto meccanico, quello dell'impronta); ma una serie di sconfinamenti in area filosofica garantivano della possibilità di estendere il significato di questo lemma a un piano di risonanze più alte.

## 5b. Gastone Novelli

Anche per Gastone Novelli (classe 1925, un lungo soggiorno brasiliano nel dopoguerra, interessi che spaziano dalla letteratura classica a quella contemporanea, dalla psicoanalisi all'antropologia) assistiamo, fin verso i secondi anni Cinquanta, a un percorso di intitolazione dei quadri sovrapponibile ad altri che si sono seguiti fin qui. Si inizia con titoli pianamente tematici<sup>225</sup>. Segue, con la svolta astratto-concretista, una breve stagione di titoli neutri, a indicare l'autonomia del processo interno alla pittura: nelle mostre cui partecipa a San Paolo del 1953 i quadri portano

---

accrescimento e accentuazione del contenuto esistenziale nello svolgimento della storia [...]. La ripetizione diventa la durata, intesa come manifestazione dell'essere attraverso la storia».

<sup>221</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, pp. 294-295, dove cita POE/OLIVERO 1939, p. 157: «Come è comunemente adoperato, il *ritornello* non solo è limitato alla lirica, ma dipende per suo effetto dalla forza della monotonia – sia riguardo al suono che al pensiero. Il piacere viene derivato unicamente dal senso di identità – di ripetizione. Io risolsi di variare, e così elevare, l'effetto, attenendomi in generale, alla monotonia del suono, e variando continuamente il tono del pensiero: vale a dire, io determinai di produrre continuamente nuovi effetti, variando l'applicazione del *refrain* – il *ritornello* – rimanendo, nella maggior parte dei casi, invariato... La facilità della variazione sarebbe stata naturalmente proporzionata alla brevità della frase. Questo mi indusse subito a scegliere una parola sola come il miglior refrain. (Questa *parola sola* è proprio la mia battuta, l'impronta)».

<sup>222</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 305: «La ripetizione è la realtà della vita, è la serietà della vita [...]». «Quando i Greci dicevano che conoscenza è reminescenza, intendevano: tutto quello che è, è stato [...]». La reminescenza rappresenta la concezione pagana della vita, la ripetizione la concezione cristiana. Leggo soltanto oggi (30 aprile 1959) queste folgoranti intuizioni di Kierkegaard, che portano una luce definitiva sulla mia intenzione e la mia azione di pittore». La prima citazione è diretta ed è presa da KIERKEGAARD 1945, p. 20; la seconda ne compendia le pp. 17-21.

<sup>223</sup> SCIALOJA/DE VIVO-IAMURRI ET ALII 2022, p. 339.

<sup>224</sup> Ivi, p. 345; la citazione è da WHITEHEAD 1959, p. 179.

<sup>225</sup> Quadri intitolati *Arco naturale (Capri)*, *Faraglioni (Capri)*, *La casa rossa (Anacapri)*, *Gli orfani*, *Tavola imbandita*, *Nudo di India*, in riferimento ai riconoscibilissimi soggetti, sono esposti in MOSTRA DEL PITTORE GASTONE NOVELLI 1950, nn. 1, 2, 3, 6, 7, 12.

ostinatamente il titolo *Composição*, qualche volta con il numero progressivo a suggerire un percorso sequenziale di messa alla prova delle regole strutturali del quadro<sup>226</sup>.

Quando poi i titoli ritornano a riferirsi, anche indirettamente, al mondo delle immagini queste ultime sono lasciate trapelare attraverso il titolo con una esplicitezza quasi disarmante. Entra in gioco, in un primo tempo, la sospensione lirica derivata da Paul Klee, cui i quadri di Novelli guardano per la loro rarefatta allusività: *Alxabandiera*, *Quando si misura*, *Notturmo*, *Segno*, *Oggetti in funzione*<sup>227</sup>. Seguono, a immediato ridosso, i divertiti rimandi ai titoli futuristi di Giacomo Balla, un artista che è oggetto, nella Roma dell'avanguardia del tempo, di una importante rivalutazione pittorica e critica: *Giocattolo fabbricaingenui*, *Personaggio tuttaenergia*, *Tuttaviolenza*, *Apparato ammazza innocenti* sono le opere testimoniate nel pieghevole per la personale dell'aprile 1957 alla Galleria La Salita<sup>228</sup>.

Dal 1958 le intitolazioni di Novelli che, come si vede, avevano già assunto un peso determinante per orientare sul significato dei suoi quadri, prendono una via nuova. Consideriamo tre esposizioni nel biennio che coincide con il primo vero imporsi dell'artista sulla scena italiana. Alla mostra personale di fine marzo 1958 alla Salita il catalogo registra *Un goccio di vita*, *Raccattato in terra*, *L'ultimo suggerimento*, *Che non si adopera mai* (Fig. 50), *La grande bestemmia*<sup>229</sup>; alla personale milanese alla Galleria dell'Ariete del marzo 1959 Novelli invia *Le cose nell'uovo*, *Giornale intimo*, *Senza sonno*, *Chiuso per restauro*, *Operazione atomo*, *Al di sopra delle stelle*, *Vuole dire caos*, *Ora zero*, *La peur dans le fond*<sup>230</sup> (Fig. 51); alla mostra allestita nel giugno 1960 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in occasione del concorso a premi d'incoraggiamento ad artisti troviamo quadri intitolati *Potrebbe uscire*, *Gesto respinto*, *Dice meraviglioso*<sup>231</sup>.

Chi osservava questi quadri vedeva, alla mostra della Salita del 1958, macchie scure prodotte da colature o da gesti automatici del pennello stagliate contro lavoratissimi sfondi chiari; alla personale del 1959 all'Ariete qualche indecifrabile tracciato lineare oppure violente e larghe stesure bianche che sbarravano la visione di sfondi più scuri; a Roma nel 1960 ancora stesure bianche, ma più velate, che sembravano contrastare l'emergere dal fondo di tracciati scuri (e, in un caso, di alcuni ritagli di giornale). L'unico apparente legame tra il titolo e il visibile che in questa fase Novelli propone è, e solo in rari casi, il contenuto formale del quadro: *Potrebbe uscire* allude all'indecifrabile immagine nera del fondo, velata dalle pennellate bianche, potenzialmente capace di rompere questo sbarramento; lo stesso avviene in *Gesto respinto*. Talvolta il titolo ripete una scritta che è leggibile nei ritagli di giornale incollati, secondo un procedimento caratteristico del collage cubista: *Dice meraviglioso* alla mostra romana del 1960; *Court and Social* in un quadro esposto a Bruxelles, alla Galerie Aujourd'hui, nel 1959<sup>232</sup>, con il riferimento alla rubrica di un quotidiano inglese.

Non è facile trovare una costante in questa strategia. Specialmente nei titoli dei quadri esposti nel 1958 alla Salita si leggevano formulazioni che sembravano trascritte da un diario, o prelevate da uno schedario potenzialmente infinito di letture. Il fatto che colpisce è che questi titoli erano chiamati a dare un significato al quadro attraverso il rimando a un contesto del quale qualcosa era suggerito ma che, nell'insieme, era lasciato provocatoriamente irriconoscibile.

<sup>226</sup> Sono i quadri esposti in *GASTONE NOVELLI* 1953 e in *II BIENAL DO MUSEU* 1953, secondo le identificazioni proposte, partendo dall'archivio dell'artista, in *GASTONE NOVELLI* 2011, pp. 110-114.

<sup>227</sup> Sono i titoli che si leggono nelle didascalie alle riproduzioni in *CAGLI* 1956, tavv.n.nn.

<sup>228</sup> *GASTONE NOVELLI* 1957, nn. 1, 2, 3, 8.

<sup>229</sup> *GASTONE NOVELLI* 1958, nn. [1], [6], [7], [9], [10]. Nella copia del catalogo di proprietà di Gian Tomaso Liverani donata al Museo della Ceramica di Faenza il titolo dell'opera al n. 10 è corretto a matita, probabilmente dal gallerista, in *La mia grande bestemmia*.

<sup>230</sup> *NOVELLI* 1959, nn. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 12, 14.

<sup>231</sup> Della mostra non fu stampato catalogo: fanno fede dell'esposizione i cartellini incollati sul retro delle opere in *GASTONE NOVELLI* 2011 ai nn. P/1959/07, P/1959/12, P/1959/22.

<sup>232</sup> *NOVELLI PERILLI TWOMBLY* 1959, riproduzione non numerata; è l'opera in *GASTONE NOVELLI* 2011 al n. P/1959/27.

Nasceva nel lettore-spettatore uno straniamento non molto diverso da quello provocato dalla lettura di alcuni titoli di capitoli del nascente Nouveau Roman francese. Ne *La jalousie* di Alain Robbe-Grillet, tradotto proprio nel 1958 in italiano, *Ora l'ombra della trave, Giù nel fondo della valle, Tra la vernice grigia che sussiste* erano incipit di capitoli che fungevano da titoli agli stessi<sup>233</sup>. Il titolo era dunque per Novelli, a questa data, una indicazione per suggerire il collegamento tra residui minimali del visibile e altrettanti residui minimali delle catene di parole: che fossero prese da notizie giornalistiche sulla minaccia nucleare (*Ora zero, Operazione atomo*), dall'esistenza quotidiana (*Raccattato in terra, Che non si adopera mai*) oppure da formulazioni dal sapore letterario (*Al di sopra delle stelle, La peur dans le fond*).

Poche spie, negli scritti di Novelli, ci consentono di far luce sulla ragione di simili intitolazioni. Dopo le proclamazioni di fede del 1957 nell'automatismo e nell'imprevedibile (pittura come «espressione dei moti più intimi e sconosciuti dell'io»<sup>234</sup>) Novelli aveva raccontato, in un testo più maturo pubblicato su «L'Esperienza Moderna» nel 1959, l'atto del dipingere come l'attraversamento di una «nebbia» («Pesco dentro a me e fuori e qualche volta mi capitano tra le mani delle immagini, tutto ciò attraversa la nebbia che mi mette ogni giorno in balia di me stesso velandomi tutte le cose, me compreso»<sup>235</sup>). Se dobbiamo prestar fede a questa dichiarazione i titoli davano dunque conto dei residui mnemonici di questo attraversamento. Che lo spaesamento surrealista non fosse l'unico motore lo prova anche una dichiarazione poco più tarda: nel 1960, in *Crack*, avrebbe infatti definito i suoi quadri come «un lungo diario»<sup>236</sup>.

A partire dal 1959-1960 i quadri di Novelli si complicano visivamente: lo spazio della tela si popola di immagini che possono essere di volta in volta ben riconoscibili, solo allusive o del tutto irriconoscibili; di scritte leggibili, grandi e tracciate in stampatello come su un muro oppure più lunghe e in corsivo, come pagine di taccuino (talvolta velate da un sottile strato di pittura semitrasparente); di griglie dalla distorta geometria; di liberi tracciati grafici. Qui il titolo diventa una imprescindibile risorsa interpretativa: il destinatario del quadro che Novelli ha in mente è disposto ad accettare la scommessa di mettere in relazione le parole del titolo con le immagini e le parole contenute nel quadro.

Per questa stagione le strategie di intitolazione di Novelli sembrano, nella sostanza, due.

La prima è quella di un titolo che ha la funzione di guidare alla comprensione del significato del quadro attraverso un riferimento colto, extrapittorico. A farla da padrone sono i richiami letterari, o, in generale, libreschi: le ricerche recenti di Marco Rinaldi hanno rintracciato alcuni di questi riferimenti a partire dai libri posseduti dall'artista e da altre notizie provenienti dal suo archivio<sup>237</sup>.

Il titolo «*Il re del sole*» (Fig. 52) assegnato da Novelli a un quadro del 1961 inviato lo stesso anno alla personale della parigina Galerie du Fleuve<sup>238</sup> è derivato dall'omonimo personaggio de *Il giocatore di biliardo*, una delle *Fiabe italiane* (1956) di Italo Calvino<sup>239</sup>. Nel quadro non è riconoscibile alcun legame diretto con la vicenda raccontata nella fiaba di Calvino: un re che, sconfitto in una partita a biliardo da un giovane, è obbligato a dare a questi sua figlia in sposa, salvo poi pentirsene e tentare, ripetutamente ma senza successo, di uccidere i due giovani. E neanche le fittissime scritte in tre lingue (proclami, pagine di diario, citazioni da altre letture) tracciate sulla superficie si possono riferire a singoli passaggi testuali o al contenuto della fiaba. È piuttosto l'ossessivo succedersi di griglie quadrate, parole, immagini organiche (o

<sup>233</sup> ROBBE-GRILLET 1958, pp. 17, 53, 103.

<sup>234</sup> NOVELLI 1957, p. 26.

<sup>235</sup> NOVELLI 1959.

<sup>236</sup> NOVELLI 1960.

<sup>237</sup> Una decisiva serie di proposte in RINALDI 2011, pp. 51-60.

<sup>238</sup> NOVELLI 1961, opere non numerate; si tratta dell'opera catalogata in GASTONE NOVELLI 2011 al n. P/1961/01.

<sup>239</sup> FIABE ITALIANE 1956, pp. 91-94; la proposta in RINALDI 2011, p. 54.

anatomicamente allusive) allineate nel quadro a rimandare alla labirintica trama de *Il giocatore di biliardo*. Il titolo funge, per i lettori di Calvino, da innesco a questo rimando.

Altre volte, invece, la relazione tra titolo e quadro è parlante. *Roberte*, inviato alla stessa mostra del 1961<sup>240</sup>, allude con l'immagine della grande lingua rosa e con alcuni disegni di disarmante esplicitzza carnale al romanzo erotico *Roberte, ce soir* di Pierre Klossowski<sup>241</sup>, uscito a stampa nel 1953: dal romanzo sono trascritte nel quadro alcune frasi. Stesso procedimento, e stesso ambito di prelievi, per il quadro intitolato *Histoire de l'œil*, esposto nella personale del 1963 alla romana Galleria Pogliani<sup>242</sup> con il rimando al titolo dell'omonimo romanzo erotico pubblicato sotto pseudonimo nel 1928 da Georges Bataille e al quale Novelli aveva già dedicato una serie di disegni<sup>243</sup>: le allusioni a dettagli dell'anatomia femminile sono qui meno esplicite ma le scritte tracciate a stampatello riportano alcuni passi del libro, scelti dall'artista con casuale *nonchalance*.

Qualche volta l'individuazione della ispirazione letteraria è meno immediata. A pochi tra i visitatori di una mostra personale di Novelli a Friburgo in Brisgovia nel 1964 l'*Omaggio al conte di St Germain*<sup>244</sup> avrà fatto pensare al romanzo *Der Graf von Saint-Germain* dello scrittore viennese Alexander Lernet-Holenia<sup>245</sup>, che ripercorreva la carriera di un impenitente libertino settecentesco: potevano aiutare le forme organiche che saturavano, in una griglia regolare, lo spazio del quadro, una specie di ordinato catalogo delle conquiste femminili del protagonista.

In qualche caso Novelli indirizza direttamente al libro cui l'opera pittorica fa riferimento: per il quadro esposto alla Biennale di Venezia del 1964 con il titolo *Barcelona 64* (Fig. 53) aggiunge, nel catalogo della mostra e tra parentesi, la specifica «*Omaggio a Germano Lombardi*»<sup>246</sup>. Il titolo rimanda a *Barcelona*, il romanzo pubblicato nel 1963 da Lombardi, uno dei fondatori del Gruppo 63 e vicino a Novelli negli stessi anni<sup>247</sup>. L'unico elemento che lega il contenuto del romanzo (il viaggio da Parigi a Barcellona, poi il soggiorno nella città catalana, di un anarchico italiano che progetta di attentare alla vita di un leader del regime franchista) al quadro sono le scritte in stampatello leggibili nella banda all'estrema destra<sup>248</sup>. Forse un accenno alla tempesta finale che nell'ultimo capitolo di *Barcelona* devasta il territorio è rintracciabile nella fitta sequenza di segni allusivi al forte vento che spazza la grande montagna, presenza quest'ultima dominante nel quadro ma del tutto assente nel romanzo. Il fatto rilevante mi sembra la volontà espressa da Novelli di inserirsi nel *milieu* delle ricerche poesia-pittura, in gran fermento negli stessi anni, con un titolo-omaggio.

Le allusioni a fonti archeologiche, antropologiche, sapienziali si infittiscono lungo gli anni Sessanta<sup>249</sup>. Qui è interessante misurare il grado di riconoscibilità del riferimento che l'artista presume dallo spettatore. Per *La montagna degli adepti* si doveva aver letto *Psicologia e alchimia* di

<sup>240</sup> NOVELLI 1961, opere non numerate; si tratta dell'opera catalogata in GASTONE NOVELLI 2011 al n. P/1961/13.

<sup>241</sup> KLOSSOWSKI 1953.

<sup>242</sup> NOVELLI 1963, n. 7.

<sup>243</sup> Sono le *Illustrazioni per Histoire de l'œil* di Georges Bataille, datate 15-17 gennaio 1962; la fonte era, con ogni probabilità, l'edizione ancora sotto pseudonimo del 1951 (LORD AUCH 1951) del libro di Bataille che era uscito in prima edizione nel 1928.

<sup>244</sup> GASTONE NOVELLI 1964, n. 13.

<sup>245</sup> LERNET-HOLENIA 1948.

<sup>246</sup> XXXII BIENNALE INTERNAZIONALE 1964, p. 126, n. 3.

<sup>247</sup> LOMBARDI 1963; in una intervista del 1964 rilasciata a CRISPOLTI 1964, p. 241, Novelli afferma che il quadro «è tratto» dal libro.

<sup>248</sup> «Columbus» è soprannome del nonno del protagonista Giovanni Zevi, evocato (a partire da LOMBARDI 1963, p. 66) nei frequenti scivolamenti temporali della scrittura; «Attento uomo» è la trascrizione del frammento di una conversazione colta nel viaggio (ivi, p. 85); «I segni delle correnti» si riferiscono a una osservazione della costa vista dal treno (ivi, p. 83); «Specchio» e «Vino tinto» si riferiscono a dettagli raccontati della ritirata del treno (ivi, p. 86) e delle scritte nelle osterie della città (ivi, p. 105).

<sup>249</sup> Sul ruolo decisivo della lettura de *La pensée sauvage* (1962) di Claude Lévi-Strauss ha giustamente insistito DE PIRRO 2013 in una aderente lettura di alcune opere di Novelli dei primi anni Sessanta.

Carl Gustav Jung dove era riprodotto, in una tavola, *Il monte degli adepti*<sup>250</sup>; bisognava frequentare la letteratura specifica per capire che il titolo *La leggenda del mago* attribuito a un quadro esposto alla Alan Gallery di New York del 1965 veniva da *Héphaistos, ou la légende du magicien*, di Marie Delcourt, 1957, un libro che proponeva una lettura in chiave rituale-sciamanica del mito di Efesto e del suo culto<sup>251</sup>. Ma a volte riconoscere il riferimento alluso nel titolo era davvero complicato, come se ci trovassimo in presenza di un gioco messo in atto da Novelli per misurare la cultura del suo pubblico. Alla personale del 1963 alla Galleria Pogliani era esposto *Di che occuparsi se non dell'uomo?*<sup>252</sup> (Fig. 54). L'evidenza del riferimento al disco di Festo del Museo Archeologico di Herakleion, vera e propria ossessione visiva per il Novelli che stava ricercando, nei suoi viaggi in Grecia, archetipi e primordi della civiltà mediterranea, poteva indirizzare, anche se in modo molto indiretto, alla fonte: il titolo era infatti la traduzione letterale di un passaggio del *Thésée* di André Gide in cui il vecchio Teseo a fronte dello scetticismo dell'amico Piritoo («L'homme ne mérite pas, me disait-il, que l'on s'occupe tant de lui») ribatte: «Eh! de quoi s'occuper, que de l'homme?»<sup>253</sup>.

Più trasparenti, se non altro per l'esplicitezza con cui sono dichiarati i prelievi, i titoli che rimandano a un mondo di frequentazioni libresche antiquarie: *Sull'imitazione*, Roma 1963, dal trattato omonimo di Dionigi di Alicarnasso; *Situs orbis*, San Marino 1963, dal trattato altomedievale *Situs orbis vel regionum*; *Corpus humani anatomiae*, con voluto errore di trascrizione, e *Supplementum anatomicum*, dal trattato anatomico seicentesco di Philippe Verheyen; *Samsaara*, inviato alla personale alla Alan Gallery del 1962 a New York, rimandava a un concetto centrale, in lingua pāli, del *Canone buddista* tradotto nel 1960 da Eugenio Frola<sup>254</sup>.

Un processo come quello fin qui descritto (la chiamata in causa di un riferimento che innesca una catena di analogie, tradotte nel quadro con scritte e immagini) è persino più eloquente se si prendono i titoli che rimandano al mondo musicale contemporaneo. *Thelonious* inviato a una collettiva a San Francisco nel 1961, *N. 1 Miles* inviato a un premio artistico a Spoleto nel 1961, *Dizzi* inviato all'importante rassegna su *La nuova figurazione* a Firenze nel 1963<sup>255</sup> sono inequivocabili omaggi a Thelonious Monk, Miles Davis e Dizzy Gillespie, i nuovi eroi americani del be-bop e del jazz modale che popolano l'immaginario di molti giovani artisti italiani del tempo.

Il lungo testo in stampatello inscritto in *N. 1 Miles*, un montaggio di scritte tra loro incoerenti in due lingue, italiano e francese, non rivela alcun legame esplicito né con il nome né con i titoli dei brani del leader del leggendario quintetto che nel 1959 aveva inciso *Kind of Blue*: se non forse per il colore blu che incornicia l'immagine circolare posta a destra della predella. Il titolo racconta della catena di immagini e del flusso di parole che nascono nel pittore a partire dall'ascolto della musica, o in riferimento al mondo fantastico che l'opera del musicista ispira<sup>256</sup>. Qualche volta l'allusione è più criptica, ma forse solo per l'osservatore odierno. *Tender as a Rose* del 1960, inviato alla mostra del 1961 alla Galerie du Fleuve<sup>257</sup>, ripete il titolo di un brano di Phil

<sup>250</sup> Il quadro venne esposto alla Biennale di San Paolo del Brasile del 1963 (*ARTISTAS ITALIANOS DE HOJE* 1963, n. 84); la tavola seicentesca che illustrava *Il monte degli adepti* era stata pubblicata in JUNG 1949, fig. 93.

<sup>251</sup> Il quadro venne esposto in GASTONE NOVELLI 1965, n. 9. Il titolo riprendeva quello di DELCOURT 1957.

<sup>252</sup> NOVELLI 1963, n. 8, e riproduzione in copertina.

<sup>253</sup> GIDE 1946, p. 99.

<sup>254</sup> Sulle fonti di queste intitolazioni RINALDI 2011, pp. 55-60.

<sup>255</sup> Rispettivamente *NEW WORK FROM ITALY* 1961, riprodotto, p.n.n.; *IX MOSTRA NAZIONALE* 1961, n. 123; *LA NUOVA FIGURAZIONE* 1963, riproduzione non numerata.

<sup>256</sup> Miles Davis è dedicatario, nel primo numero de «L'Esperienza Moderna» (aprile 1957), di una poesia del surrealista Jacques Brouté, *Incursions (à Miles Davis)*. Nello scritto di Gastone Novelli intitolato *Lerna* (mai pubblicato in vita dall'artista e databile tra 1962 e 1966) il brano di Davis (e Bill Evans) *Blue in green*, dal disco *Kind of Blue* (1959), è definito «un vestito che ti potresti fare colare addosso proprio in questo luogo» (Epidauro) (NOVELLI/BONANI 2019, p. 232); in uno scritto databile allo stesso periodo, Novelli osserva che «il colore può essere una scala faticosamente prolungata, come un lungo strascico della tromba di Miles Davis» (ivi, p. 236).

<sup>257</sup> NOVELLI 1961, p.n.n.

Moore inciso nel 1958 da Abbey Lincoln nel disco *That's Him* al quale collaborarono musicisti dell'importanza di Sonny Rollins e Paul Chambers; il titolo *Sister Caroline* dato a un quadro del 1961 esposto nel 1962 alla Alan Gallery di New York<sup>258</sup> è preso dal brano jazz di Nat Adderley *Sister Caroline*, del 1958. Titoli di per sé dal sapore sentimentale, antiquato, acquistano così il loro pieno significato in relazione al quadro solo attraverso questa mediazione della moderna musica americana.

A questa prima strategia di intitolazione (l'allusione extrapittorica, letteraria o musicale) si affianca, e vi si interseca, una seconda strategia: intitolare il quadro prendendo una iscrizione (e talvolta il frammento di una iscrizione) leggibile nel quadro stesso. È la riproposizione di una pratica cara a Paul Klee, artista amatissimo da Novelli e oggetto, nell'arte moderna italiana degli stessi anni, di una importante rivalutazione.

Quando Novelli isola una parte di una scritta più lunga, questa viene sapientemente decontestualizzata: aumentano così sospensione e incertezza. È quel che avviene in *Una delle sale del museo*, un quadro inviato alla importante mostra *Continuità* del 1961 introdotta da Argan alla torinese Galleria La Bussola<sup>259</sup>. Novelli ci informa, se continuiamo a leggere nel quadro il seguito della scritta, leggermente velato da una stesura semitrasparente bianca, che il museo cui si riferisce è quello dei suoi «ricordi meravigliosi e improbabili», una vera e propria «collezione di ricordi»: riportati in scritture e tradotti in immagini, li vediamo composti come in una fitta quadreria<sup>260</sup>.

Spesso nel titolo Novelli ripete integralmente l'iscrizione principale che ha tracciato nel quadro. Nel grande *House of Flowers* (Fig. 55), inviato alla mostra personale del 1963 alla Galleria Pogliani<sup>261</sup>, questa scritta si staglia sulla destra a metà altezza. Non esiste, a prima vista, alcuna possibilità di riconoscere nei temi visivi del quadro (il disco di Festo in alto; la banda centrale con le griglie deformate e un groviglio di frecce; il doppio motivo curvilineo subito sotto che ripropone la consueta ossessione visiva di Novelli per i pesanti seni femminili; la clausola a predella dove sono allineate sintetiche forme geometriche) qualcosa che possa essere ricollegato al senso letterale del titolo: non si vede infatti nessuna casa, né sono individuabili dei fiori. Ma se, come credo, scritta e titolo sono derivati dall'omonimo racconto *House of Flowers* di Truman Capote (una storia di ambientazione haitiana dove è raccontato *l'amour fou* di una prostituta per un giovane lavorante nelle piantagioni di zucchero; dal racconto furono tratti un musical e un disco)<sup>262</sup>, qualcosa del racconto si può ritrovare nell'ineluttabile incrocio di destini che l'intreccio di frecce visualizza; e il pervasivo clima erotico del racconto sembra compendiato nel motivo grafico dei seni. Ma forse il debito più significativo è con la registrazione discografica del musical, dove dominano sonorità avvolgenti e vocalità sensuali.

Il titolo che ripete una frase iscritta nel quadro ribadisce il principio di inestricabile relazione tra scrittura e immagine, principio conduttore della ricerca pittorica di Novelli nei primi anni Sessanta.

Una risposta sulle ragioni, e sui diversi livelli, di questa relazione tra scrittura e immagine la fornisce l'artista stesso nel suo testo teorico più importante scritto in quel torno di anni e pubblicato col titolo *Pittura procedente da segni* sulla rivista «Grammatica» nel 1964. Novelli scrive che gli interessa, nel quadro, «procedere dai segni e dalle lettere, non dalle immagini o dalle parole»: questo perché sia i segni (per il loro aspetto allusivo al mondo «organico o inorganico») sia le lettere (se usate nella forma originaria di «segno-suono») aprono un «universo alla

<sup>258</sup> ENRICO BAJ GASTONE NOVELLI 1962, n. 13.

<sup>259</sup> CONTINUITÀ 1961, p.n.n.

<sup>260</sup> Per una interpretazione della funzione del linguaggio nei due quadri *Una delle sale del museo* e *Il sala del museo* si veda SIMON 1963.

<sup>261</sup> NOVELLI 1963, n. 10.

<sup>262</sup> Il racconto (oggi in CAPOTE 2007, pp. 223-238) era stato pubblicato in italiano nel 1951 su «Botteghe Oscure»; dallo spettacolo teatrale del 1954, con musiche di Harold Harlen, fu tratta nel 1955 una incisione per la Columbia Broadway Masterworks (ML 4969, LP 12508).

comunicazione» che risulta impossibile alle immagini o alle parole<sup>263</sup>. Le iscrizioni leggibili diventano dunque una sorta di commento al quadro, non ne determinano il significato. I livelli entro cui operano queste iscrizioni (se lette nel loro significato letterale) sono distinti da Novelli, nel suo scritto del 1964, in relazione alla loro funzione. Possono fungere da «epigrafe», intesa come «sentenza che ironizza il pensiero dominante dell'opera»; oppure possono essere considerate una «leggenda» che dà un ritmo di lettura al quadro; oppure si pongono come una «proclamazione» che certifica il «valore operativo» del quadro<sup>264</sup>. Mai l'iscrizione tocca il nucleo profondo dell'opera, nata («procedente», dice Novelli) dall'incontro tra la plurivocità semantica dei segni e il complesso di allusioni (formali, sonore) delle singole lettere.

La scritta leggibile che diventa titolo abbassa dunque la tensione del processo intitolatorio: è una sorta di parallelo al quadro perché fornisce alcune chiavi (per quanto criptate) utili a collocare il quadro nella cultura del tempo, filtrata dalle letture e dalle passioni dell'artista. Ma la scritta-titolo non ambisce a spiegare il quadro. Piuttosto introduce l'osservatore al tema, lo guida a ritrovare una direttrice di visione invitandolo a individuarla nel corpo dell'opera, tra le altre scritte. Ribadisce che il significato dell'opera sta in una zona (tra inconscio, risonanze, metafore verbosive) che il titolo non può dichiarare.

Per certi versi siamo di fronte al contrario di quel che fa con alcune sue intitolazioni degli stessi anni Cy Twombly, attivo a Roma dal 1957 e spesso associato alla poetica di Novelli. Quando Twombly intitola *Empire of Flora*<sup>265</sup> un grande quadro del 1961 in cui il disegno generale e alcuni singoli dettagli sono desunti dall'omonimo quadro di Nicolas Poussin, oppure intitola *School of Athens*<sup>266</sup> un altro grande quadro dello stesso anno in cui è ben riconoscibile l'architettura che inquadra l'affresco raffaellesco nelle Stanze Vaticane, certifica attraverso il titolo il riferimento a un'opera della storia dell'arte che è oggetto del suo dichiarato confronto. Twombly esibisce così (nelle riprese visive; e anche in più criptiche allusioni) il suo rapporto con la fonte pittorica, anche quando questa è brutalmente violentata dalla fattura pittorica del suo quadro. Ribadisce così la centralità, visiva ma anche emozionale, del precedente pittorico richiamandolo nella semplicità tautologica del titolo.

## 6. Su alcuni titoli di Lucio Fontana

Quando Lucio Fontana decise di inviare alla Biennale di Venezia del 1948 un gesso colorato di nero intitolato *Scultura spaziale* (Fig. 56) (le sue altre quattro opere esposte si intitolavano *Cristo*, *Gallo*, *Maschera* e *Scultura*<sup>267</sup>) aveva ben chiara la portata del fatidico aggettivo impiegato nel sintagma del titolo.

«Spaziale» era infatti un aggettivo principe nella lingua della critica formalista. Era riferito, ormai da decenni, allo spazio tridimensionale, prospettico: dunque alle questioni che riguardavano la relazione tra l'opera, scultorea o architettonica, e lo spazio che la conteneva; oppure, in pittura, alla finzione della tridimensionalità nella bidimensionalità del piano. Il titolo *Scultura spaziale* era di fatto una tautologia, perché ogni scultura è, per sua natura, spaziale. Con l'aggettivo «spaziale» Fontana apriva invece a un'altra, più recente, accezione di significato dell'aggettivo, un'accezione che riguardava lo spazio cosmico, interplanetario e interstellare: un argomento, questo, che fu oggetto nell'immediato dopoguerra di una rilevante discussione

<sup>263</sup> NOVELLI 2019, pp. 152-153.

<sup>264</sup> Ivi, p. 154.

<sup>265</sup> BASTIAN 1993, n. 7.

<sup>266</sup> Ivi, n. 14; l'opera è riprodotta con questo titolo in DORFLES 1962, p. 69.

<sup>267</sup> XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 170, nn. 29-31 e 33.

scientifica e, a ricaduta, di una pervasiva divulgazione giornalistica<sup>268</sup>. Nei manifesti redatti o sottoscritti (ma anche in alcune lettere private<sup>269</sup>) Fontana considera sempre lo spazio in quest'ultimo senso. E credo che avesse ben presente l'attentato che il significato cosmico di «spaziale» rivolgeva contro il significato dell'aggettivo nella sua pluridecennale accezione formalista. Leggiamo infatti nel manifesto *Spaziali* del 18 marzo 1948: «noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo»<sup>270</sup>. Nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, 1951, Fontana sarebbe stato ancora più chiaro: «La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione»<sup>271</sup>.

La *Scultura spaziale* esposta da Fontana alla Biennale di Venezia del 1948 non chiamava in causa questioni spaziali nel senso tradizionale: era una scultura che sembrava richiedere un punto di vista unico, come fosse un altorilievo senza piano di fondo. Faceva, invece, preciso riferimento a temi visivi e a simboli dello spazio cosmico. Se vogliamo riconoscere due stilizzate figure umane nelle due presenze collocate contro il vuoto creato dal cerchio di piccole palle di gesso, il soggetto della scultura è quello della condizione dell'uomo in uno spazio che ha annullato tutte le condizioni, percettive ma anche relazionali, del tradizionale spazio prospettico<sup>272</sup>.

Uno scarto semantico di portata non dissimile Fontana l'avrebbe tentato con il titolo *Concetto spaziale*: un sintagma riservato per la prima volta a una serie di disegni esposti tra aprile e maggio 1949 alla Libreria Salto di Milano e che sarebbe diventato il marchio caratterizzante dei titoli delle sue opere (Fig. 57), fino alla morte.

«Concetto» era una parola del tutto inedita nei titoli di opere italiane d'arte contemporanea<sup>273</sup>. Rimandava a un lessico, ormai stabilmente collocato in un'area tra filosofica ed estetologica, che aveva coinvolto la più antica e alta riflessione critica sulle arti figurative: si riferiva all'idea fondamentale cui l'opera era ispirata<sup>274</sup>. Per uno scultore formatosi negli anni Venti a Brera con Adolfo Wildt, chissà che non risuonasse nella memoria l'incipit del sonetto michelangiolesco «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva»<sup>275</sup>. Era, questo, l'esatto contrario del significato di «concetto» inteso come invalso sapere pregresso che era circolato, e fu discusso, tra gli artisti della Galleria del Milione che nell'anteguerra erano stati vicini a Fontana. Così lo aveva inteso Carlo Belli, introducendo nel 1933 una personale di Atanasio Soldati: «Creare, ossia fare un'arte di idee e non di concetti. Il pittore giungerà così al completo sradicamento di ogni concetto»<sup>276</sup>.

Nelle intenzioni di Fontana, come l'artista avrebbe argomentato più tardi, nel 1967, in una intervista a Carla Lonzi, l'impiego della parola «concetto» voleva affermare, nel processo

<sup>268</sup> Gli studi di ZANCHETTI 2003 e PETERSEN 2009 hanno provato quanto la rappresentazione fotografica e cinematografica degli eventi legati alla conquista dello spazio nell'immediato dopoguerra abbiano attivamente agito nell'immaginario visivo di Fontana.

<sup>269</sup> FONTANA/CAMPIGLIO 1999, pp. 243-244 (minuta di lettera a Giampiero Giani del novembre 1949): «per secoli gli artisti hanno seguito la tecnica della pittura, da pochi mesi un gruppo di artisti intuiscono una nuova evoluzione dell'arte, l'arte spaziale, vi assicuro che nella luna non si farà della pittura-ma si farà dell'arte spaziale».

<sup>270</sup> FONTANA 2015a.

<sup>271</sup> FONTANA 2015b, p. 30.

<sup>272</sup> Lo notava già CRISPOLTI 1963a, p. 71.

<sup>273</sup> ZANCHETTI 2023, p. 164 avanza correttamente al 1961 l'intitolazione di un *Concetto spaziale* di Fillia, datato 1931; importanti le riflessioni dello stesso (ivi, pp. 162-164) sull'estensione del sintagma «concetto spaziale» nella cultura artistica italiana da inizio Novecento a Fontana.

<sup>274</sup> A partire dalla fondamentale definizione vasariana nel capitolo XV della *Introduzione alle tre arti del disegno* sulla natura del disegno come «espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I. *Testo* (1966), p. 111).

<sup>275</sup> BUONARROTI/CORSARO-MASI 2016, p. 206.

<sup>276</sup> BELLI 1933.

dell'opera, la superiorità assoluta del fatto mentale su quello esecutivo («[i *Concetti spaziali*] non li ho chiamati oggetti perché mi pareva troppo materialista, li ho chiamati “Concetti” perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale»<sup>277</sup>). L'associazione all'aggettivo «spaziale», nella particolare accezione relativa allo spazio cosmico, forniva una indicazione di lettura precisa: soltanto la nuova sensibilità generata dall'abbandono dello spazio prospettico e le nuove conoscenze scientifiche che avevano trasformato lo spazio in uno spazio-tempo potevano far superare il «concetto» che stava alla base di quadro o di una scultura tradizionali.

Poco importava se il sintagma formato da sostantivo più aggettivo potesse apparire ostico una volta sottratto all'ambito della discussione tradizionalmente disciplinare della storia dell'arte e dell'architettura (di «concetto spaziale» individuale di pittori e architetti si era parlato in testi specialistici dei decenni precedenti; mai, però, di «concetto spaziale» in senso assoluto<sup>278</sup>). E forse il fatto che Fontana tenesse insieme, nel suo pensiero e nella sua scrittura, la lingua spagnola insieme a quella italiana lo portava a non retrocedere di fronte a conii fortemente creativi, magari non completamente risolti nella loro coerenza linguistica ma dalla provocatoria forza di rivelazione.

Una volta stabilita la formula-titolo *Concetto spaziale*, Fontana spesso decise di aggiungere una specificazione per i titoli delle opere da inviare in esposizione o da pubblicare su libri e periodici: questa specificazione funge da vero e proprio sottotitolo che distingue le differenti serie di opere e richiama l'attenzione sulla specifica ricerca posta in essere in quella serie. Queste aggiunte sono, tra di loro, molto varie: alcune fanno riferimento alla materialità delle opere («pietre gialle», «oro con pietre», in una mostra a Napoli del 1961<sup>279</sup>), al loro colore («verde», «nero», «rosa», «blu», «oro», a partire dalla personale a Londra da McRoberts and Tunnard, 1960<sup>280</sup>), all'effetto materiale del gesto dell'artista («buchi», il termine con cui Fontana familiarmente indicava il cruciale ciclo iniziato nel 1949, si ritrova nel catalogo di una collettiva ad Hartford del 1961<sup>281</sup>), all'oggetto o alla forma cui l'opera allude («ovale», alla personale all'Ariete nel 1963<sup>282</sup>; «ovulo», alla retrospettiva su Fontana dell'Aquila nel 1963<sup>283</sup>), a un soggetto eventualmente riconoscibile o a cui l'opera rimanda allusivamente (*Crocifissione*, ancora alla retrospettiva dell'Aquila; *All'alba Venezia era tutta d'argento*, ad Amsterdam nel 1967<sup>284</sup>); a una scritta sul retro (*W Somaini*, alla Galleria Blu nel 1964<sup>285</sup>). Ma può capitare che le aggiunte siano concettualmente più impegnative. Troviamo, infatti, alcune specificazioni che rimandano a un lessico in uso nel dibattito dell'arte contemporanea (*Antipittorico*, Zurigo 1953; *Forma*, a partire dalla Biennale di Venezia 1958<sup>286</sup>); altre a concetti centrali nella fisica novecentesca (*Quanta*, a partire dalle didascalie nel libro di Crispolti del 1963<sup>287</sup>); altre ancora caratterizzate da stupefacenti aperture metaforiche (*Attese per i quadri con i tagli*, a partire dalla mostra torinese *Arte nuova* del maggio 1959 al Circolo degli Artisti<sup>288</sup>; *Nature*, la prima volta nelle didascalie del

<sup>277</sup> LONZI/IAMURRI 2010, p. 138; l'intervista, da cui Carla Lonzi trasse i brani riportati nel libro, datava al 10 ottobre 1967.

<sup>278</sup> ZANCHETTI 2023, pp. 163-164.

<sup>279</sup> LUCIO FONTANA 1963a, nn. 1-2.

<sup>280</sup> FONTANA 1960a, nn.1-25. Tutte le opere sono intitolate *Spatial Concept* cui seguiva la specificazione dei colori della tela (tra i quali sono indicati anche gli insoliti *Lilac*, *Acquamarine*, *Olive*).

<sup>281</sup> SALUTE TO ITALY 1961, pp. 21-22 (*Concetto Spaziale. Buchi*).

<sup>282</sup> L. FONTANA 1963, nn. 1-7.

<sup>283</sup> ASPETTI DELL'ARTE CONTEMPORANEA 1963, nn. 169-170.

<sup>284</sup> Rispettivamente ivi, n. 435, e LUCIO FONTANA 1967, n. 36.

<sup>285</sup> FONTANA 1964b, n. 55.

<sup>286</sup> MODERNE ITALIENISCHE MALEREI UND PLASTIK 1953, nn. 36-39; XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 22, nn. 22-25; 32-35; 37.

<sup>287</sup> CRISPOLTI 1963b, tav. IX (*Concetto spaziale: I “quanta”*).

<sup>288</sup> ARTE NUOVA 1959, p. 43 (*Concetto spaziale. Attese*); LUCIO FONTANA 1959, n. 8 (*Concetto spaziale. Attese*) e n. 9 (*Concetto spaziale. Attese su paesaggio*).

libro di Crispolti del 1963<sup>289</sup>). Altre ancora osano ambiziosi titoli dal sapore filosofico-nietzschiano (*La fine di Dio*<sup>290</sup>, a partire dalla personale romana alla Galleria Marlborough della primavera 1964).

Con l'insistenza sul *Concetto spaziale* che introduce queste specificazioni il titolo ribadisce la coerenza di un unico discorso per proposte così differenti. Ma poi il sottotitolo apre a qualcosa di diverso: di volta in volta una dichiarazione di importanza attribuita alla materialità dell'opera; un dialogo, spesso provocatorio, con le ricerche degli artisti del suo tempo; idee autonomamente elaborate; provocazioni concettuali.

La prolessi del sintagma «concetto spaziale» non è una strada obbligata per Fontana: l'artista molte volte infatti la evita, dandola in un certo senso per scontata. Abbiamo intitolazioni allineate al lessico formalista degli anni Cinquanta (*Rapporti di segni-luce*, nel libro *Spazialismo*, 1956, di Giampiero Giani<sup>291</sup>; *Scultura: Forma*, alla Biennale di Venezia del 1958<sup>292</sup>; quattro opere tutte intitolate *Komposition*, alla mostra *Monochrome Malerei*, 1960<sup>293</sup>; *Esaltazione di una forma*, alla mostra veneziana *Dalla natura all'arte*, 1960<sup>294</sup>); e, all'opposto, altre fortemente descrittive e letterarie (*Fiore giallo*, alla Biennale di Scultura ad Anversa, 1953<sup>295</sup>; *Il Golgotha*, alla Biennale di Venezia del 1958<sup>296</sup>; soprattutto la serie delle *Venezie* esposta da Martha Jackson a New York nel 1961, con titoli suggestivi dovuti forse a un mirato calcolo mercantile<sup>297</sup>; poi la serie dedicata a New York esposta nel 1962 alla Galleria dell'Ariete di Milano<sup>298</sup>). A volte a titoli già stabilizzati è semplicemente sottratta l'indicazione introduttiva di 'concetto spaziale' (*Attese*, titolo seguito da un numero che suggerisce una sequenza, a partire da una collettiva del Naviglio del giugno 1959<sup>299</sup>; oppure seguito da un numero di fantasia come alla Biennale di San Paolo dello stesso 1959<sup>300</sup>); altre volte il titolo è la semplice indicazione del colore con l'aggiunta del formato del quadro (*Vert, ovale*) o dell'intervento fatto sulla tela (*Vert et marron avec trous*) come alla Gimpel Hanover Galerie di Zurigo nel 1963<sup>301</sup>.

Per avere un'idea dell'effetto di questo processo di intitolazione all'apparenza incoerente, che potrebbe indicare una superiore indifferenza al titolo (talvolta assegnato, parrebbe di intuire, da galleristi, curatori di mostre o editori), si può prendere una mostra antologica di galleria che nella Milano degli anni Sessanta lasciò il segno, la personale di Fontana alla Galleria Blu nell'ottobre 1964. Scorrendo in catalogo la sequenza delle sessanta opere esposte (Fig. 58), tutte riprodotte, troviamo molti *Concetti spaziali* senza altra specificazione, alcuni dei quali numerati; titoli che rimandano alla tradizione formalista novecentesca (*Composizione*, 1955, 1956; *Forma*, 1957); titoli tematici (*Era spaziale*; *La fine di Dio, ovale*); più volte il titolo *Attese*, seguito da un numero identificativo, preceduto o no dalla formula *Concetto spaziale*. Ma soprattutto colpiscono i titoli che riproducono, qui per la prima volta, la scritta tracciata dall'artista sul retro dei quadri

<sup>289</sup> CRISPOLTI 1963b, tav. XI (*Concetto spaziale. "Nature"*).

<sup>290</sup> FONTANA 1964a, p.n.n. (*Concetto spaziale. La fine di Dio*).

<sup>291</sup> GIANI 1956, n. 58.

<sup>292</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 22, nn. 20-21 e 30-31.

<sup>293</sup> MONOCHROME MALEREI 1960, nn. 21-24.

<sup>294</sup> VITALITÀ NELL'ARTE 1960, pagina non numerata.

<sup>295</sup> II BIENNALE DE LA SCULPTURE 1953, senza numero (*Fleur jaune*).

<sup>296</sup> XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958, p. 21, n. 15.

<sup>297</sup> FONTANA 1960b, nn. 1-10 (*The Gold of Venice; Night of Love in Venice; Venice. Silver at Dawn; Downpour in Venice; Piazza San Marco in the Sun; Wedding in Venice; The Sky of Venice; Moon over Venice; The Baroque of Venice; Fiesta on the Grand Canal*).

<sup>298</sup> FONTANA 1962, nn. 1-20 (*Cielo a New York; New York, grattacieli; New York, fantasia*); Fontana definisce queste opere «contemplazioni di New York» in una lettera a Iris Clert del 16 aprile 1962 (in BIGNAMI 2014, p. 62).

<sup>299</sup> DIECI ARTISTI 1959: Fontana espone *Attese 11+1* (ivi, n. 16), *Attese 127* (ivi, n. 17) e *Attese 330* (ivi, n. 18).

<sup>300</sup> ARTISTAS ITALIANOS DE HOJE 1961, nn. 64-71: al titolo «*Espera*» sono fatti seguire i numeri 400, 750, 2050, 3000, 3001, 3120, 3300, 4001).

<sup>301</sup> LUCIO FONTANA 1963b, nn. 12 (*Vert et marron avec trous*), 13 (*Blanc avec coupures*), 14 (*Blanc avec 5 coupures*), 19-21 (*Vert, ovale*), 22-24 (*Rose, ovale*), 25 (*Noir, ovale*), 26 (*Blanc, ovale*).

di tagli: n. 45. *Ieri sera il cielo era stellato, oggi nerica*; n. 46. *Nel mondo fanno molte fesserie io ne posso fare una*; n. 47. *Stamattina viene Marianna a scegliere dei disegni*. In qualche caso le scritte seguivano, nel titolo, la denominazione di cicli ormai stabilizzati in Fontana: n. 41. *Attese (me gustaria ir a Paris)*<sup>302</sup> (Fig. 59). Una distinzione che ci aspetteremmo affidata a un numero di serie viene invece affidata a una frase: così un appunto di diario, un pensiero fatto a voce alta (forse un espediente inventato per difendersi da eventuali contraffazioni) entrano clamorosamente nel campo del titolo. Questo finisce inevitabilmente per guidare l'attenzione del pubblico sull'atteggiamento che Fontana ha nei riguardi dell'intitolazione: pronto a dichiarare l'interferenza esistenziale, anche la più prosaica, quotidiana, in un'opera che al contrario ambisce a contenuti assoluti. Chi apre il catalogo della mostra alla Galleria Blu e legge di fila i titoli delle opere esposte è chiamato a tenere insieme due piani diversi, se non opposti: da un lato il presupposto mentale, filosofico, dell'operazione artistica; dall'altro sfoghi di umore dell'artista che lo spingono a lasciare un segnale addirittura nel titolo.

Merita una riflessione, credo, il rapporto che Fontana istituisce tra la prima parte, fissa, del titolo (*Concetto spaziale*) e la seconda, che designa la serie entro cui si colloca l'opera. Questa riflessione si può utilmente fare prendendo in considerazione due intitolazioni tra le più inaspettate, che hanno spiazzato il pubblico dell'opera di Fontana per le loro aperture fantastiche.

I primi tagli eseguiti sulle tele da Fontana, tra fine 1958 e inizio 1959, violano una superficie pittorica campita di un colore che varia dal verde-azzurro al verde bruno: si affollano, secondo un andamento verticale, come molteplici presenze grafiche<sup>303</sup> e non hanno ancora quel carattere di superamento del piano pittorico, di negazione del suo assoluto visivo, che avranno i tagli degli anni successivi. Inoltre sono l'esito di una ricerca, quella del Fontana 1956-1958, che sembra ritornare a misurarsi con un racconto visivo alluso attraverso forme simboliche talvolta sconcertanti. Fontana pensa subito a questo ciclo di opere con il titolo di *Attese* («queste “Attese” mi danno la pace», scrive in una lettera nel febbraio 1959<sup>304</sup>; e dietro ai primi esemplari del 1958 si legge la scritta «Concetto Spaziale / Attese»<sup>305</sup>). Nelle prime due mostre personali in cui sono presentati i quadri con i tagli (Milano, Galleria del Naviglio, febbraio 1959; Parigi, Galerie Stadler, marzo 1959) i cataloghi non menzionano questo titolo specifico e i testi di accompagnamento non ne fanno riferimento; ma a partire dal maggio dello stesso anno, per la prima volta in occasione della collettiva *Arte nuova* al Circolo degli Artisti di Torino<sup>306</sup>, il titolo (o il sottotitolo, dopo *Concetto spaziale*) di *Attese* si stabilizzerà.

Per l'adozione, tra 1958 e 1959, del termine specifico di *Attese* si può avanzare l'ipotesi dell'azione di un precedente visivo. Fontana amava in modo particolare Umberto Boccioni, la sua opera e la sua teorica: ne abbiamo testimonianze dai manifesti e dall'epistolario<sup>307</sup>. È possibile che sia rimasto affascinato dal trittico boccioniano degli *Stati d'animo* stabilmente esposto, nella sua prima versione (quella che era stata di Fedele Azari e venne donata da Ausonio Canavese al Comune di Milano nel 1934), al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dal 1954. Il comparto finale del trittico, intitolato *Quelli che restano*, ha molto in comune con le prime *Attese*

<sup>302</sup> FONTANA 1964b.

<sup>303</sup> FONTANA 1986, nn. 58T1-59T14.

<sup>304</sup> Lettera di Lucio Fontana a Mario Bordini del 21 febbraio 1959 in FONTANA/CAMPIGLIO 1999, p. 142.

<sup>305</sup> FONTANA 1986, nn. 58T1, 58T2, 58T3).

<sup>306</sup> ARTE NUOVA 1959, p. 43.

<sup>307</sup> Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola del 24 novembre 1946: «L'arte Spaziale-Marinetti-Sant'Elia-BOCCIONI- sono gli assoluti presupposti», e del 4 gennaio 1948: «Pensiamo a Boccioni. [...] Se Carrieri intuisse col suo libro, Boccioni sarà il precursore [cancellato e corretto in: creatore] dell'arte nuova» (in FONTANA/BOCHICCHIO 2023, pp. 58 e 63); lettera di Lucio Fontana a Giò Ponti del 30 luglio 1951: «Il manifesto e lo sviluppo di una bottiglia nello spazio di Boccioni rivoluzionano il concetto dell'arte: dinamismo plastico nello spazio. La lezione di Boccioni la raccolgono ancora gli italiani; evoluzione del mezzo nell'arte, non vi può essere un'arte nuova senza tecniche nuove» (in FONTANA/CAMPIGLIO 1999, p. 219).

di Fontana (Figg. 60-61): sopra un indeterminato sfondo verde-azzurro le fitte linee della pioggia si accorpano, inspessendosi e scurendosi, lungo alcune direttrici verticali indicando, in questo modo, le sagome di chi ritorna dalla stazione dopo aver accompagnato al treno la persona amata. Coloro che restano sono destinati ad attendere coloro che ritornano: il titolo *Attese* può essere considerato un allusivo omaggio che Fontana ha voluto fare all'amato quadro boccioniano; e forse, insieme a questo, l'intelligente appropriazione di un'idea. La prima versione degli *Stati d'animo* di Boccioni, quella non ancora in dialogo con le soluzioni del cubismo francese, appariva certamente al Fontana degli anni Cinquanta la più rivoluzionaria, e il comparto di *Quelli che restano* il più radicalmente moderno dei tre per il senso di vuoto che suggeriva e per il processo di smaterializzazione subito dai corpi<sup>308</sup>. L'adozione da parte di Fontana di un titolo carico di implicazioni tra il sentimentale e l'esistenziale (e così dovettero avvertirlo i contemporanei, abituati da lui, almeno fino al 1959, a ben diverse intitolazioni) non è solo un espediente per caricare di lirismo il gesto del taglio. È anche un omaggio mirato all'artista che, secondo Fontana, aveva aperto una nuova stagione di ricerca attraverso l'attenzione al mondo immateriale. Il boccioniano *Quelli che restano* era esposto nel museo d'arte moderna della città in cui Fontana viveva e con la cui tradizione di moderno si sentiva in continuità: la possibilità di leggere nelle linee ondulate che in Boccioni indicano i corpi un superamento del piano fisico della tela fu una sua intuizione geniale. Questa intuizione, cifrata fin che si vuole, venne fatta transitare nel titolo. Poi, con il passare degli anni, quando i tagli assunsero un valore visivo differente (su un uniforme campo cromatico Fontana iniziò ad aprire a uno spazio altro, indecifrabile, il cui mistero è evidenziato dall'applicazione, dietro all'apertura del taglio, di una striscia di garza nera), il titolo *Attese* andava benissimo perché riuniva una moltitudine di significati che finivano per depotenziare il riferimento di partenza: vi si poteva leggere l'attesa dell'artista concentrato prima del gesto del taglio; oppure l'attesa per ciò che esiste al di là del piano pittorico<sup>309</sup>.

La seconda intitolazione riguarda i quadri esposti a partire dal 1964 come *Concetto spaziale. La fine di Dio* (Fig. 63): grandi tele ovali, di vari colori, violate da molteplici fori e squarci che ne riducono la superficie a un diaframma che sembra oggetto di un accanito «tiro a segno»<sup>310</sup>. Anche in questo caso siamo sicuri che il titolo fu un'invenzione dell'artista: in una lettera a Enrico Crispolti (gennaio 1963) e in una a Iris Clert (febbraio 1963), entrambe coeve all'esecuzione delle prime opere del ciclo, Fontana si riferisce ai quadri prima come «La finedidio», poi come «La Fine di Dio»<sup>311</sup>.

Le ragioni di questo titolo sono spiegate senza esitazioni dall'artista la prima volta in una dichiarazione a Carlo Cisventi nel 1963: «per me [queste opere] significano l'infinito, la cosa inconcepibile, la fine della figurazione, il principio del nulla»<sup>312</sup>. Poi, con una argomentazione più distesa, la questione del titolo verrà di nuovo affrontata da Fontana nel dialogo del 1967 con Carla Lonzi. Dio, afferma, non è immaginabile in una figura ma è diffuso in un infinito non misurabile: coincide con il nulla ed è perciò legittimamente rappresentabile, nell'opera d'arte

<sup>308</sup> L'ipotesi è stata avanzata per la prima volta in ZANCHETTI 2003, p. 100 e nota 18, sulla scorta della testimonianza del collezionista Antonio Boschi, acquirente di una delle prime opere con i tagli: secondo il ricordo di Boschi, Fontana aggiunse solo in un secondo tempo i tagli su un quadro a olio «giocato sull'azzurro» che «trovava ancora incompleto e vuoto, voleva aggiungere qualcosa e non sapeva cosa»; finché «un sabato lo trovammo con i tagli, che erano i personaggi del paesaggio»; di questi tagli solo poi «apprezzò il valore plastico e [li] impiegò come spazialità» (50 ANNI DI PITTURA ITALIANA 1974, p. 12). *Quelli che restano* di Boccioni nella prima versione del trittico degli *Stati d'animo* e una *Attesa* di Fontana dell'inizio del 1959 di collezione Boschi-Di Stefano sono state avvicinate in KLEIN FONTANA 2014, pp. 124-125, nn. 77-78.

<sup>309</sup> Significati ben compendati nel capitolo I «tagli» come «Attese» in CAMPIGLIO 2025, pp. 243-248.

<sup>310</sup> La felice immagine è in DORFLES 1963.

<sup>311</sup> Lettera di Lucio Fontana a Enrico Crispolti del 17 gennaio 1963 («Ho in incubazione una serie di quadri (niente di eccezionale) ma che vorrei intitolare "La finedidio"»); lettera di Lucio Fontana a Iris Clert del 24 febbraio 1963 («Io adesso lavoro a dei quadri che si chiamano "La Fine di Dio"»), in LUCIO FONTANA 2017, pp. 22 e 26.

<sup>312</sup> La dichiarazione, che fa parte di una intervista non inclusa in FONTANA/SANNA 2015, si legge in BIANCHINO 2009, p. 247.

moderna, attraverso quella personale metafora di Fontana del nulla-infinito che era il buco sul piano della tela («Chi sa come è Dio, no? E allora, avevo fatto questi buchi...»<sup>313</sup>). Il riferimento cristologico all'uovo scelto come formato per le tele rafforzava l'allusività dell'idea, oltre a produrre un'invenzione visiva di rara forza espressiva.

Fermarsi sulla prima formulazione, «La finedidio» come si legge nella lettera a Crispolti del gennaio 1963, può forse aiutare a collocare il titolo in una corretta prospettiva. Il sintagma riunito in un solo lemma, come se fosse una esclamazione, o una provocazione, o una affermazione compiaciutamente sopra le righe, elimina ogni equivoco di interpretazione di queste opere in senso nietzschiano, una interpretazione peraltro sostenuta (e in qualche caso temuta) da critici d'arte vicini a Fontana<sup>314</sup>. L'artista ha voluto sottolineare la continuità della sua ricerca sulla dimensione, fisica e mentale, dello spazio oltre la tela. Non è, infatti, solo elegante *understatement* l'inciso «niente di eccezionale» con cui annuncia l'inizio del ciclo nella lettera a Crispolti: Fontana vuol dire che la sua ricerca continua stabilmente nella direzione tracciata dai *Concetti spaziali*. Il titolo, con il suo tono di azzardata proclamazione, indica una nuova, quasi sfrontata consapevolezza maturata nel corso di un decennio e mezzo di ricerche sullo spazio: dice bene Crispolti che lo interpreta come «la fine d'ogni prospettiva di mistero metafisico, d'ogni ipotesi non immanentistica e raggiungibile per conoscenza umana»<sup>315</sup>. I ragionamenti condotti davanti al magnetofono di Carla Lonzi sviluppavano una sorta di difesa d'ufficio, e di spiegazione retrospettiva, a giustificazione di un titolo così ambizioso.

Ciò che colpisce nella strategia di intitolazione di Fontana è questa convivenza tra l'irremovibile affermazione di essere un 'artista spaziale' (ogni opera, di qualsiasi formato, medium, colore, destinazione, significato, è un 'concetto spaziale' e il titolo ce lo ricorda, o lo dà per scontato) e un piano di diversa concretezza (tra la tautologia, l'irruzione della quotidianità, la formularità provocatoria, l'allusione aperta a un arco di possibili interpretazioni) cui fa riferimento il sottotitolo. Il Fontana che distingue le sue serie riferendosi al loro aspetto più ovvio (*Ora*) (Fig. 62); che include nel titolo il colore, a tutti evidente; che dichiara il riferimento a una città attraverso i suoi simboli più identificabili (Venezia con le cromie sontuose dei vetri di Murano, New York con la luce che scivola sulle pareti riflettenti dei grattacieli); che richiama nel titolo le frasi di disarmante quotidianità inscritte sul retro della tela tagliata non deve essere avvertito come troppo differente dal Fontana che, nel sottotitolo dopo *Concetto spaziale*, chiama in causa il termine di lungo corso *Forma*; che si inventa la geniale intitolazione di *Attese* per i tagli a partire da una personale interpretazione di un quadro di Boccioni o la fin troppo ambiziosa formula della *Fine di Dio* per gli ovali riferendosi a un Dio non rappresentabile.

In tutte queste intitolazioni leggiamo il lavoro di un artista autoconsapevole del proprio ruolo di apripista di un nuovo corso e, insieme, sottilmente ironico: ci fa sapere che senza la premessa di *Concetto spaziale* (ben presente anche quando non esplicitata nelle pagine dei cataloghi) la seconda parte dei suoi titoli non avrebbe senso. L'aggiunta è raramente una chiave interpretativa. Sembra, il più delle volte, una etichetta: dove è evidente la sua intenzione di giocare con le attese del pubblico, demistificando la funzione del titolo come elemento risolutivo per la comprensione del quadro.

Molto di questo atteggiamento transiterà nelle intitolazioni, antiliriche e formulari, tautologiche o apparentemente casuali per la loro provocatoria inventiva, dei più sperimentali

<sup>313</sup> LONZI/IAMURRI 2010, p. 111.

<sup>314</sup> In vari passi di *Così parlò Zarathustra* e in uno de *La gaia scienza* si parla di morte di Dio («Dio è morto») come incitamento agli «uomini superiori» ad abbandonare la paura di Dio per la conquista della dimensione di «superuomo» (NIETZSCHE 1915, pp. 9, 250, 273-274, 284; NIETZSCHE 1905, p. 343). Il riferimento a Nietzsche per il ciclo delle *Fini di Dio* di Fontana è fatto, nel senso di atto liberatorio privo di vincoli morali, in ROUVE 1963, p. 48. Proprio allo scopo di allontanare il sospetto di equivoci nietzschiani, Gillo Dorfles suggerì a Fontana, per la mostra alla Galleria dell'Ariete del giugno 1963 da lui stesso presentata, il titolo «*Le ora*»; le opere furono esposte col più anodino titolo di «*Concetto ovale*» (il ricordo in DORFLES 1972, p. 53).

<sup>315</sup> CRISPOLTI 1963a, p. 82.

artisti italiani degli anni Sessanta. Contro i titoli austeramente autoriferiti al quadro (Burri) e contro l'intitolazione carica di ambiziosi, seriosi riferimenti filosofici e culturali dell'opera del decennio *informel*, Fontana apre la via a una funzione differente per il titolo: una formulazione sintetica che, attraverso un irridente riferimento concreto oppure attraverso una bruciante metafora, dichiara di annullare la distanza tra il pensiero dell'artista e il visibile dell'opera.



Fig. 1: Francesco Somaini, *L'assoluto è una corrente*, 1957. In catalogo mostra *Premio internazionale di scultura città di Carrara*, Carrara 1957

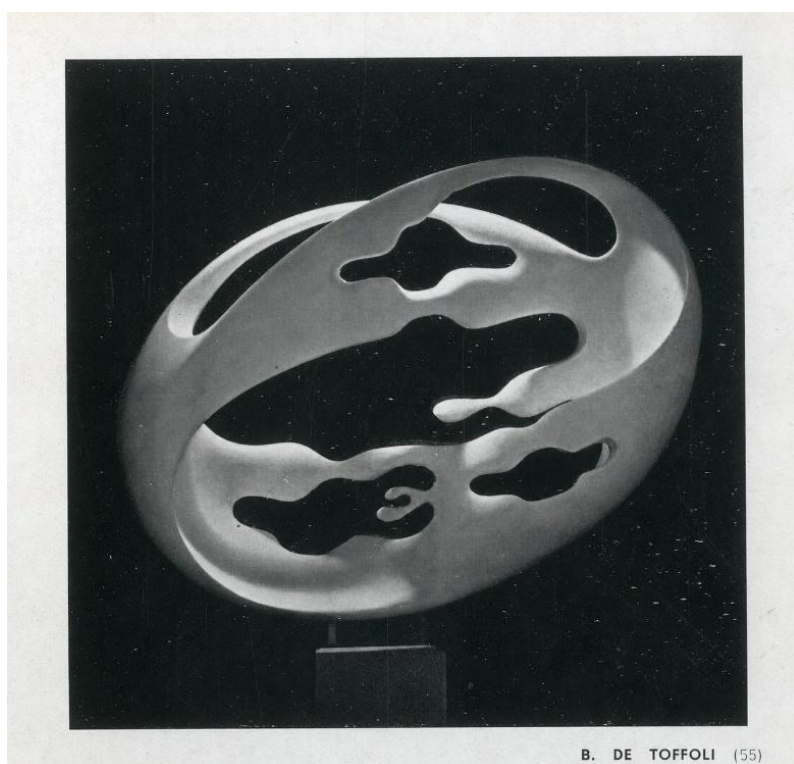


Fig. 2: Bruno De Toffoli, *Corpo plastico*, 1957. In catalogo mostra *Premio internazionale di scultura città di Carrara*, Carrara 1957



Fig. 3: Giuseppe Santomaso, *Il confine della palude*, 1953. In G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-54*, Venezia 1954

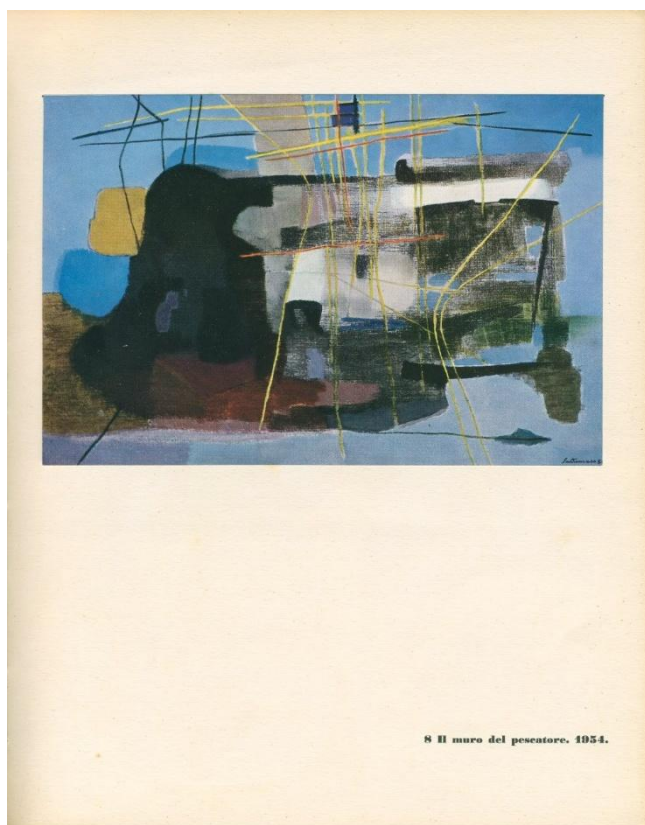


Fig. 4: Giuseppe Santomaso, *Il muro del pescatore*, 1954. In G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-54*, Venezia 1954

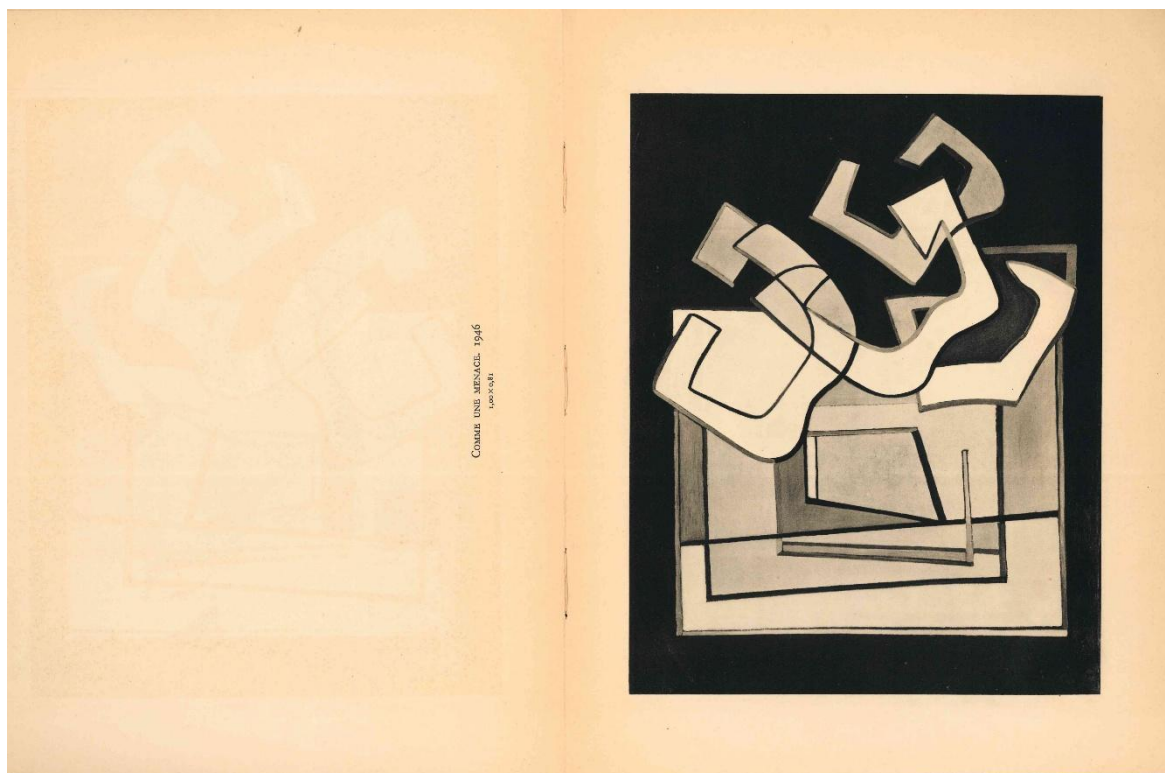


Fig. 5: Alberto Magnelli, *Comme une menace*, 1946. In J. Arp, *Magnelli*, Parigi 1947

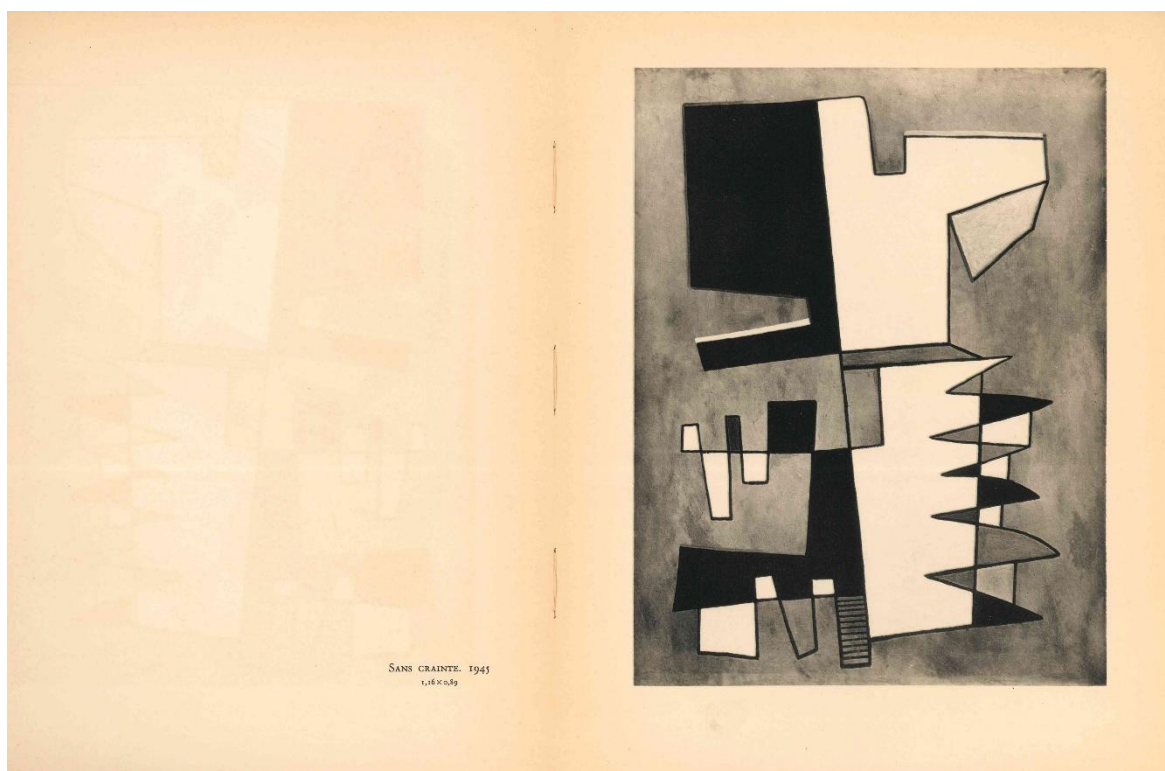
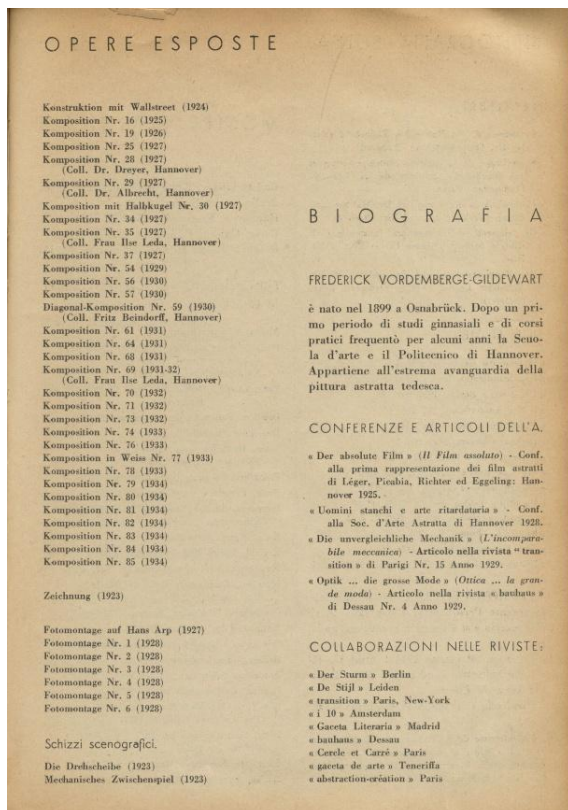
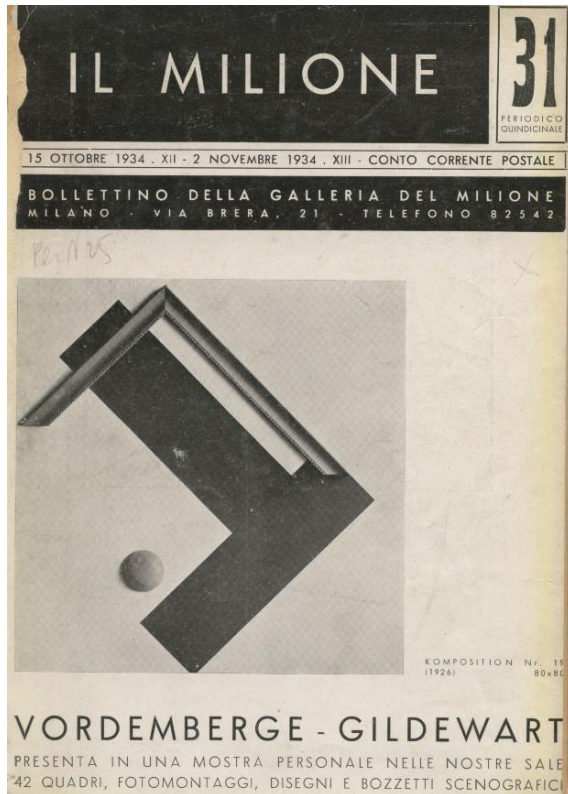


Fig. 6: Alberto Magnelli, *Sans crainte*, 1945. In J. Arp, *Magnelli*, Parigi 1947



Figg. 7-8: Catalogo della mostra personale di Friedrich Vordemberge-Gildewart. In «Bollettino della Galleria del Milione», 31, 1934

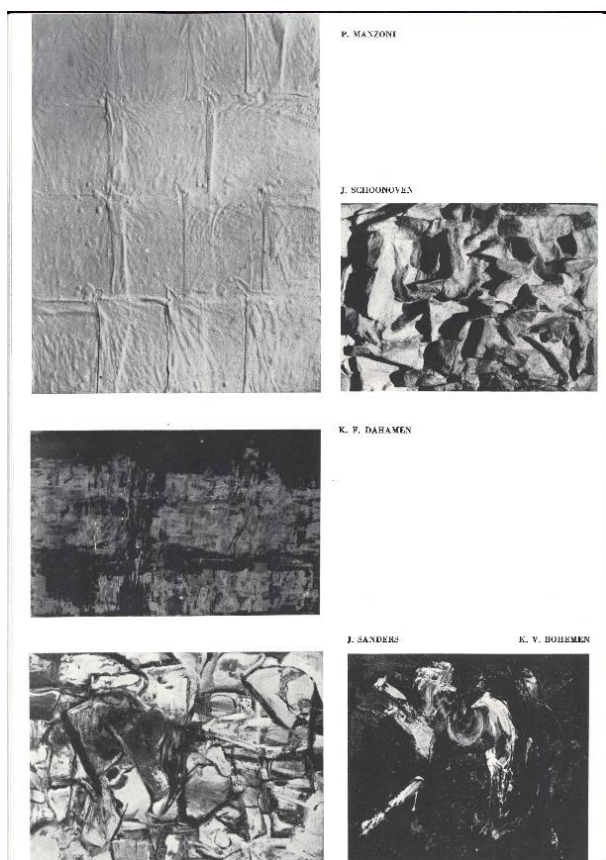


Fig. 9: Pagina da «Azimuth», 1, 1959

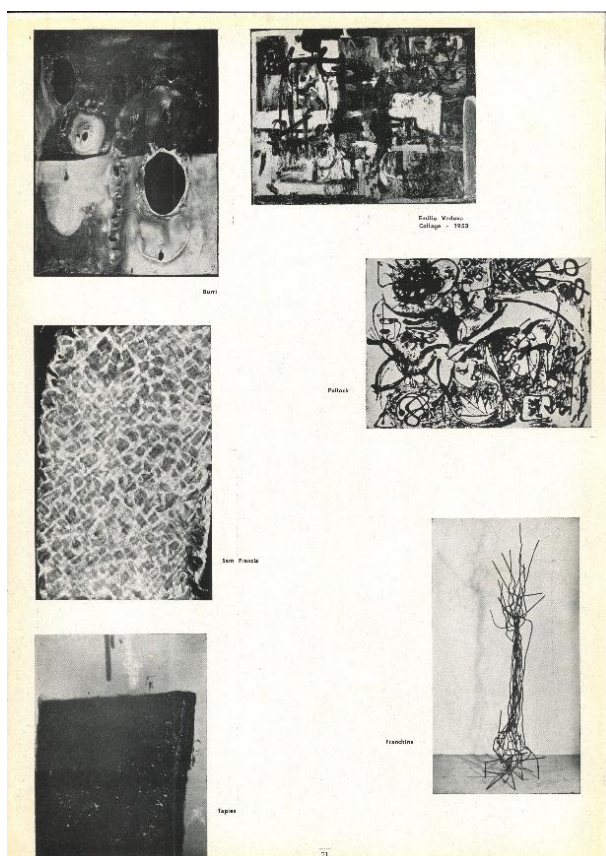
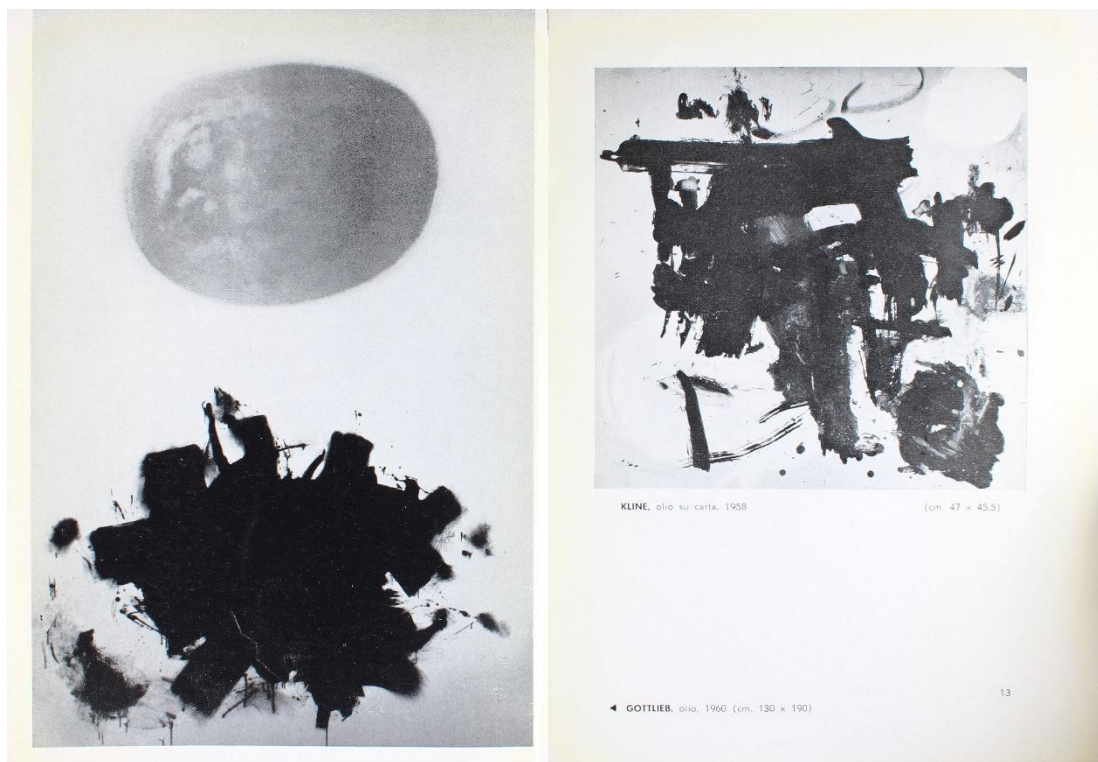


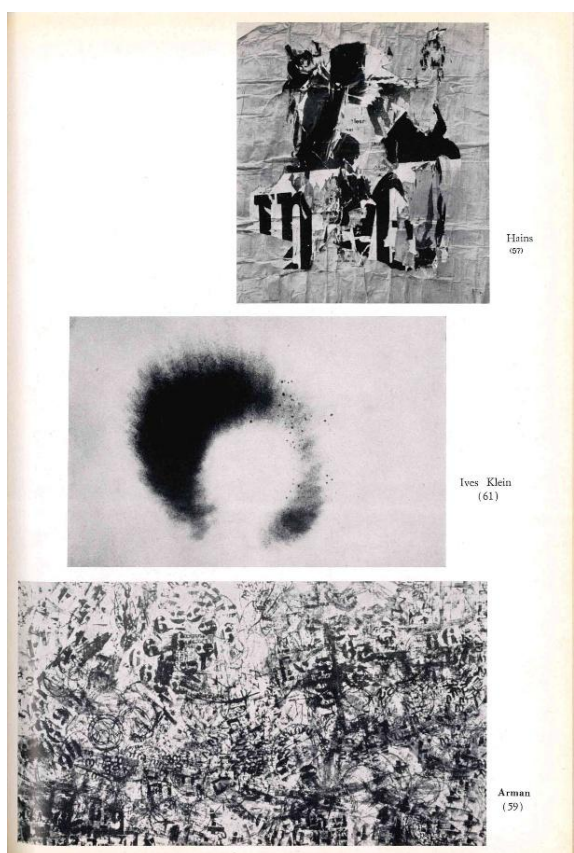
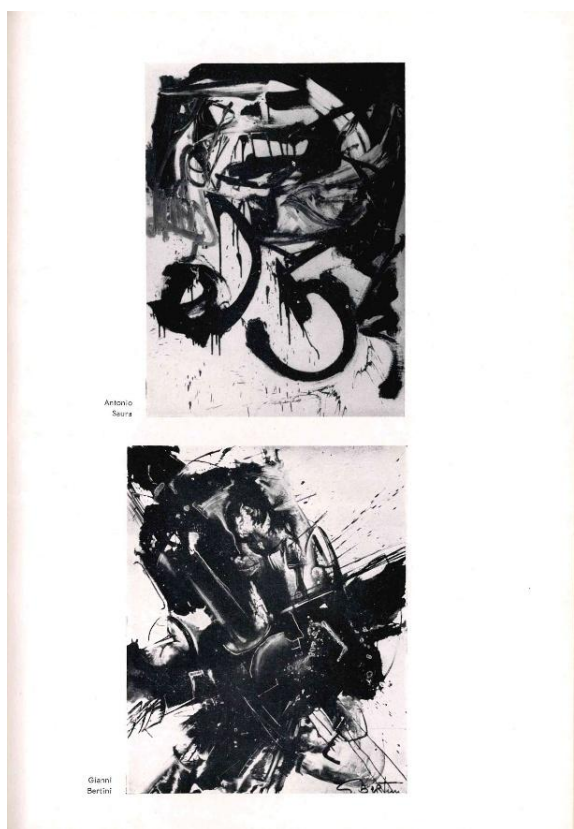
Fig. 10: Pagina da «I Quattro Soli», luglio-ottobre 1957



**OPERE ESPOSTE:**

|                  |                    |                  |
|------------------|--------------------|------------------|
| Bluhm, 1960      | (olio su tela      | cm. 50 x 60)     |
| Bluhm, 1960      | (olio su tela      | cm. 152 x 185)   |
| Calder, 1959     | (mobile            | cm. 50 x 40)     |
| Francis, 1951    | (olio su tela      | cm. 130 x 190)   |
| Francis, 1956    | (tempera           | cm. 72 x 105)    |
| Gorky, 1948      | (olio su tela      | cm. 96 x 76)     |
| Gottlieb, 1960   | (olio su tela      | cm. 225 x 152)   |
| Gottlieb, 1960   | (olio su carta     | cm. 77 x 56)     |
| Kline, 1956      | (olio su tavola    | cm. 45 x 47)     |
| Kline, 1958      | (olio su carta     | cm. 73 x 50)     |
| Kline, 1958      | (tempera           | cm. 20 x 27)     |
| Kline, 1960      | (inchiostro        | cm. 48.5 x 31.5) |
| Mitchell, 1960   | (olio su tela      | cm. 145 x 67)    |
| Mitchell, 1960   | (olio su tela      | cm. 35 x 33)     |
| Motherwell, 1960 | (olio su carta     | cm. 104 x 68)    |
| Nevelson, 1959   | (scultura in legno | cm. 25 x 30)     |
| Riopelle, 1960   | (olio su tela      | cm. 65 x 81)     |
| Riopelle, 1960   | (olio su tela      | cm. 65 x 54)     |
| Rothko, 1960     | (olio su tavola    | cm. 62 x 95)     |
| Rothko, 1960     | (olio su tavola    | cm. 62 x 90)     |
| Tobey, 1954      | (tempera           | cm. 91 x 60)     |
| Tobey, 1954      | (tempera           | cm. 22 x 27.5)   |
| Twombly, 1958    | (olio su carta     | cm. 100 x 70)    |
| Twombly, 1960    | (olio su tela      | cm. 130 x 89)    |

Fig. 11-12: Tre pagine dal catalogo della mostra *Opere scelte di artisti americani*, Torino, Galleria Notizie, marzo 1961



Figg. 13-14: Due pagine dal *Catalogo dell'XI Premio Lissone internazionale per la pittura* e dal *Catalogo del XII Premio Lissone internazionale per la pittura*, Lissone 1959 e 1961



Fig. 15: Emilio Vedova, *Morte al sole*, 1948. Opera esposta alla XXIV Biennale di Venezia, 1948

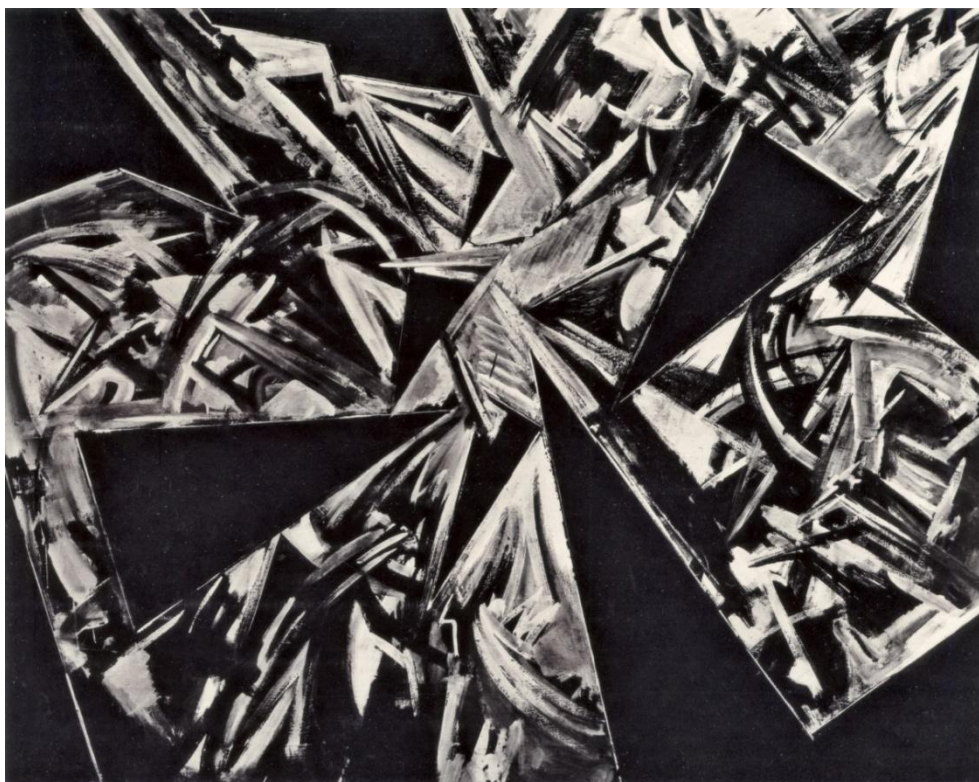


Fig. 16: Emilio Vedova, *Non dorme nessuno nel cielo*, 1952. Opera esposta alla XXVI Biennale di Venezia, 1952

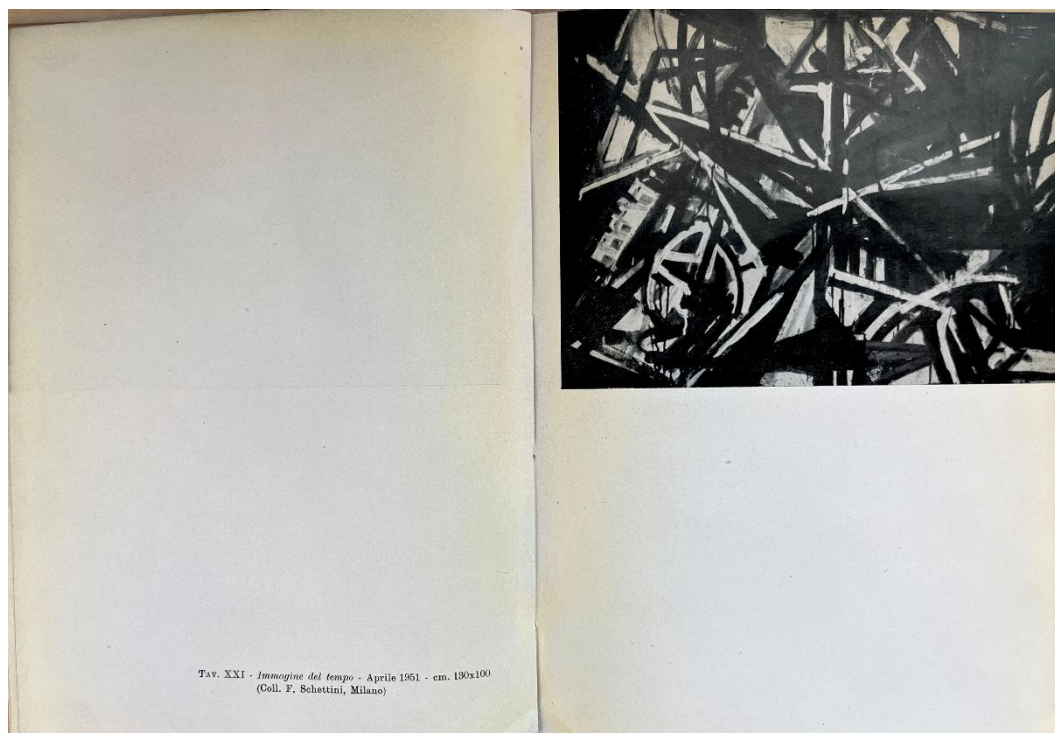


Fig. 17: Emilio Vedova, *Immagine del tempo*, 1951. In G. Marchiori, *Emilio Vedova*, Venezia 1951

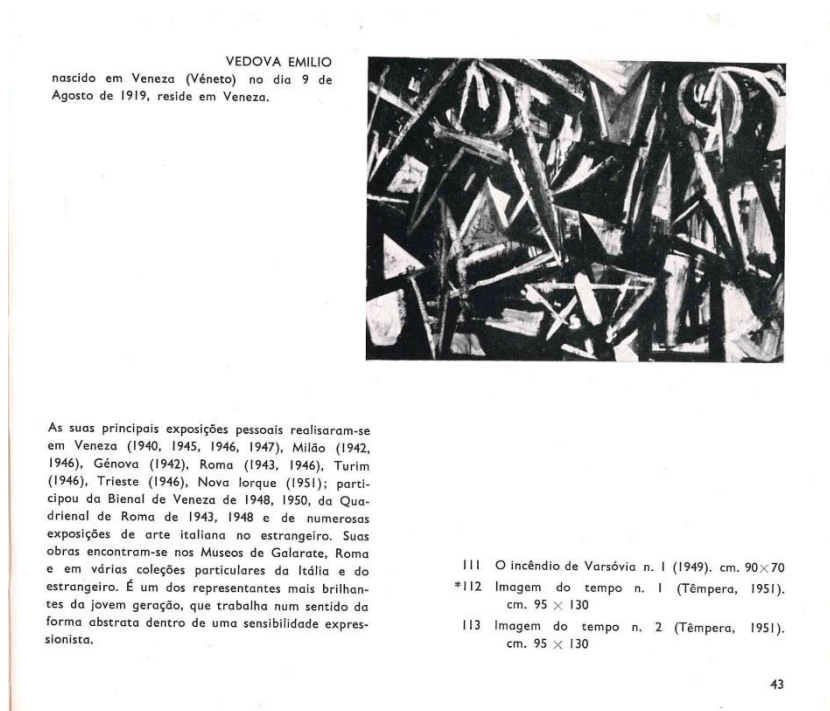


Fig. 18: Emilio Vedova, *Imagem do tempo n.1*. In catalogo *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, San Paolo 1951

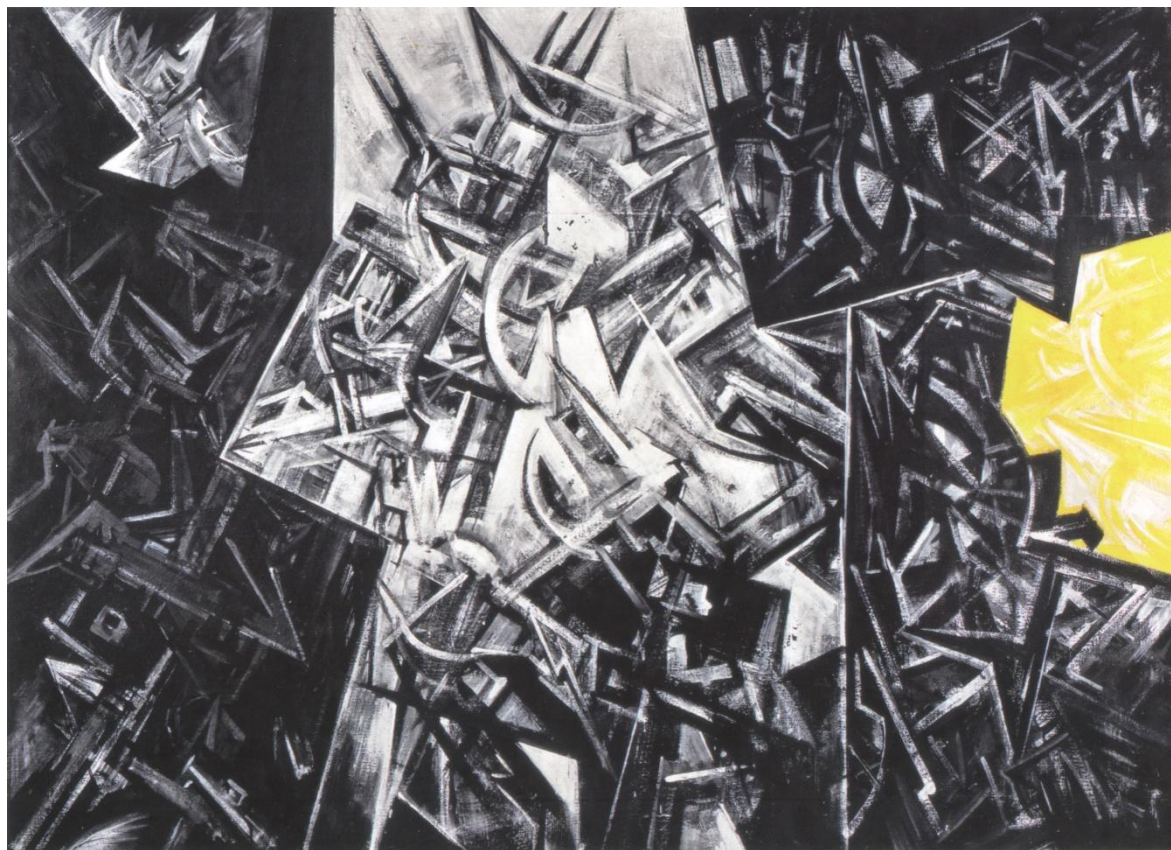


Fig. 19: Emilio Vedova, *Scontro di situazioni*, 1952. Opera esposta alla XXVI Biennale di Venezia, 1952



Fig. 20: Emilio Vedova, *Spazio inquieto n.2*, 1954. In catalogo *VI Mostra Nazionale Premio del Fiorino*, Firenze 1955



Fig. 21: Emilio Vedova, *Spazio inquieto*, 1954. In «Arti Visive», novembre 1954



Fig. 22: Emilio Vedova, *Aggressività incombente*, 1952. Opera esposta alla XXVI Biennale di Venezia, 1952



VALERIO ADAMI - Vari stati del popolo indiano si sollevano usando la non violenza (1960)

VASCO BENDINI - Pittura (1960)



RODOLFO ARICÒ - Presenza (1960)

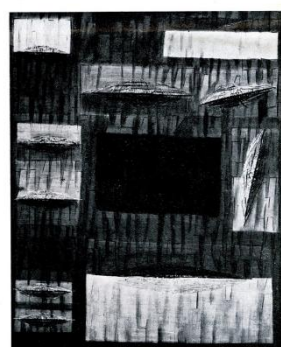
Fig. 23: Rodolfo Aricò, *Presenza*, 1960. In catalogo mostra *Possibilità di relazione*, Galleria L'Attico, Roma 1960

GIANNI DOVA - Immagine (1958)



MINO CERETTI - Nelle stanze (1960)

CESARE PEVERELLI - Coscienza di storia • nascita - (1959)



CONCETTO POZZATI - Una presenza nera che non conosco (1959)

Fig. 24: Concetto Pozzati, *Una presenza nera che non conosco*, 1959. In catalogo mostra *Possibilità di relazione*, Galleria L'Attico, Roma 1960

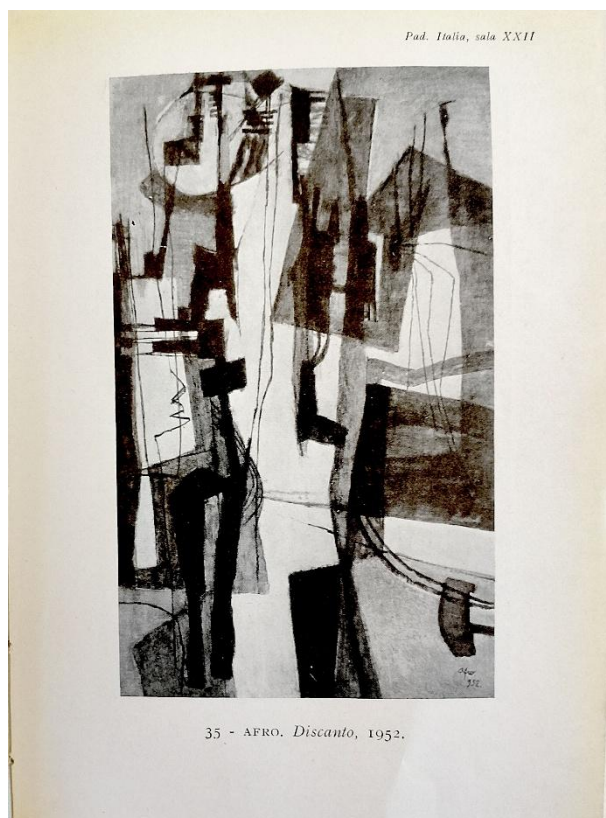


Fig. 25: Afro Basaldella, *Discanto*, 1952. In catalogo XXVI Biennale di Venezia, Venezia 1952



Fig. 26: Afro Basaldella, *Volo di notte*, 1957. New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Opera esposta nella mostra *Afro*, New York, Catherine Viviano Gallery, 1957



Fig. 27: Afro Basaldella, *Per non dimenticare I*, 1952. Opera esposta alla mostra *Peintures actuelles de France et d'Italie*, La Chaux-de-Fonds 1953



AFRO: «*Per non dimenticare*» (1952)

Fig. 28: Afro Basaldella, *Per non dimenticare II*, 1952. In «*Commentari*», 1954

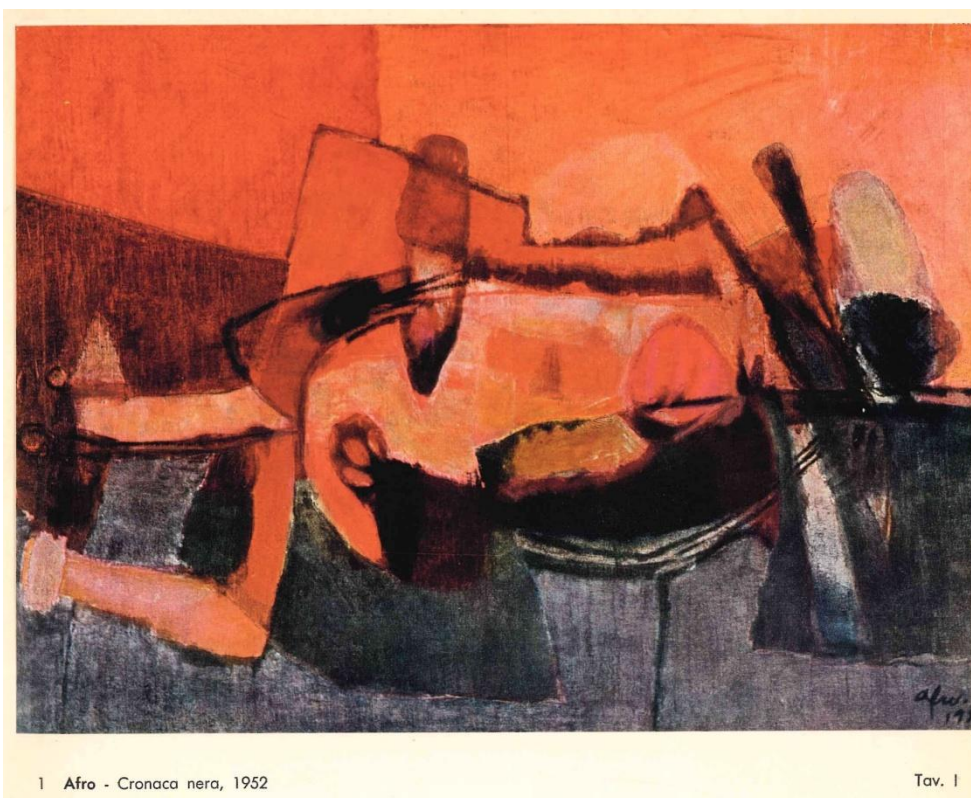


Fig. 29: Afro Basaldella, *Cronaca nera*, 1953. In *Pittori moderni della collezione Cavellini*, Roma 1957

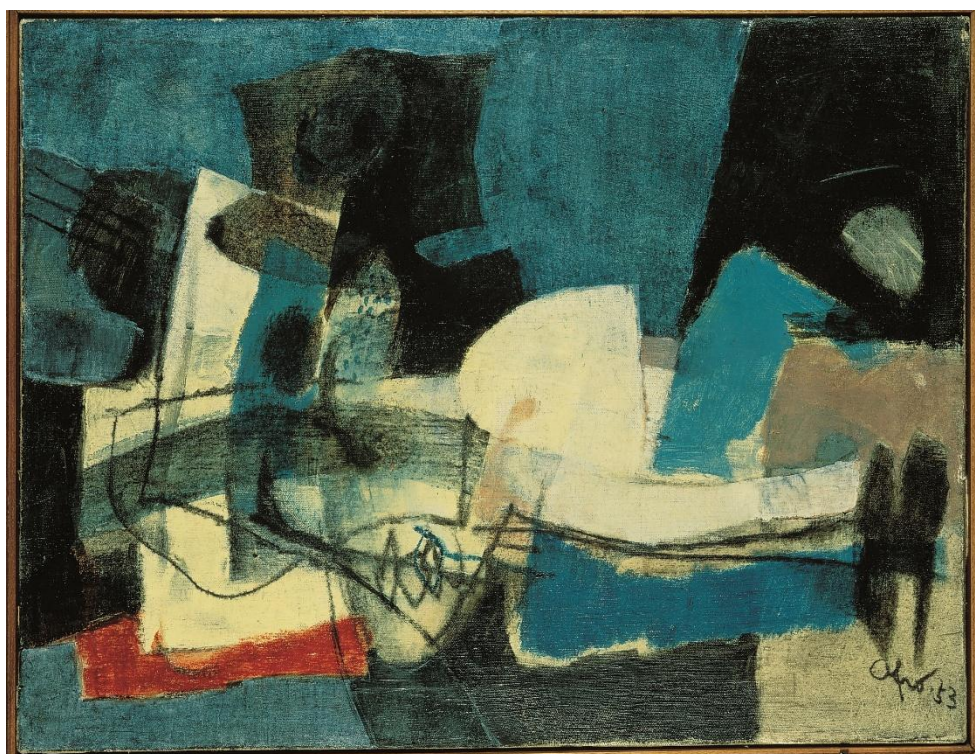
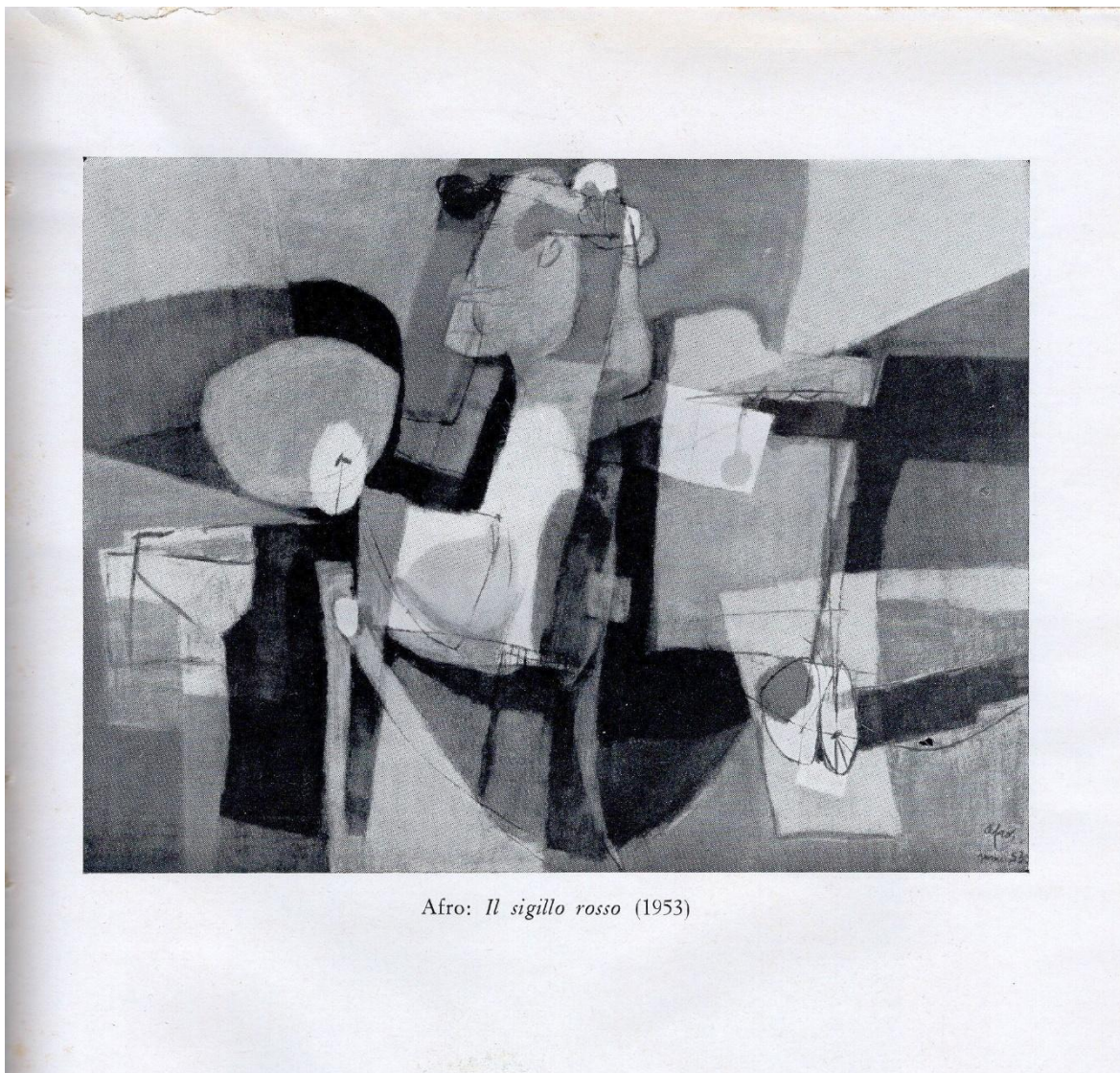


Fig. 30: Afro Basaldella, *Cronaca nera II*, 1953. Opera esposta alla mostra *Junge Italienische Kunst*, Zurigo 1953



Afro: *Il sigillo rosso* (1953)

Fig. 31: Afro Basaldella, *Il sigillo rosso*, 1953. In G. Marchiori, *Afro oggi*, in «Letteratura», 1955



Fig. 32: Afro Basaldella, Studio per *Silver Dollar Club*, 1956. In catalogo mostra *New Trends in Italian Art*, Rome-New York Art Foundation, Roma 1958



Fig. 33: Afro Basaldella, "*Silver Dollar Club*", 1956. Milano, Pinacoteca di Brera, collezione Jesi. Opera esposta alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956

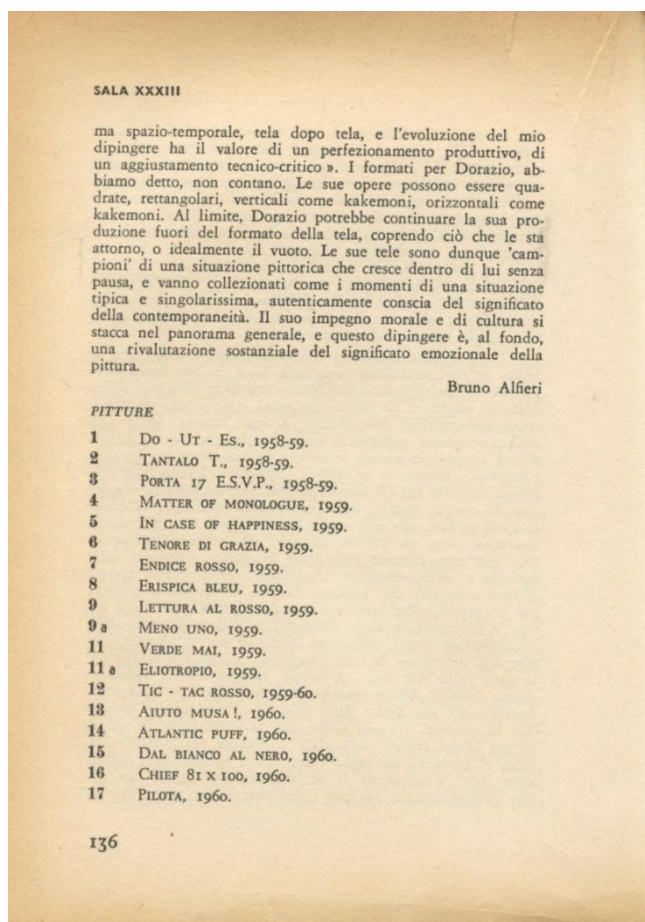


Fig. 34: Elenco delle opere esposte da Piero Dorazio nella sala personale alla XXX Biennale di Venezia, 1958



Fig. 35: Scorcio della sala personale di Pietro Dorazio alla XXX Biennale di Venezia, 1960, in «Metro» 1962

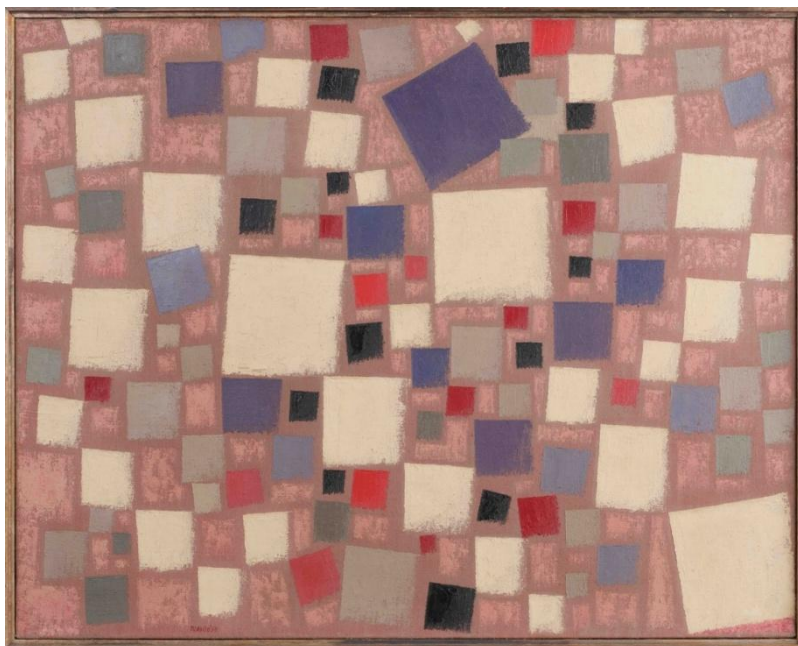


Fig. 36: Piero Dorazio, *Bene Kasimiro I*, 1954. Collezione privata. Opera esposta alla mostra *Piero Dorazio. 10 pitture 10 rilievi* alla Galleria Apollinaire, Milano 1955. Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

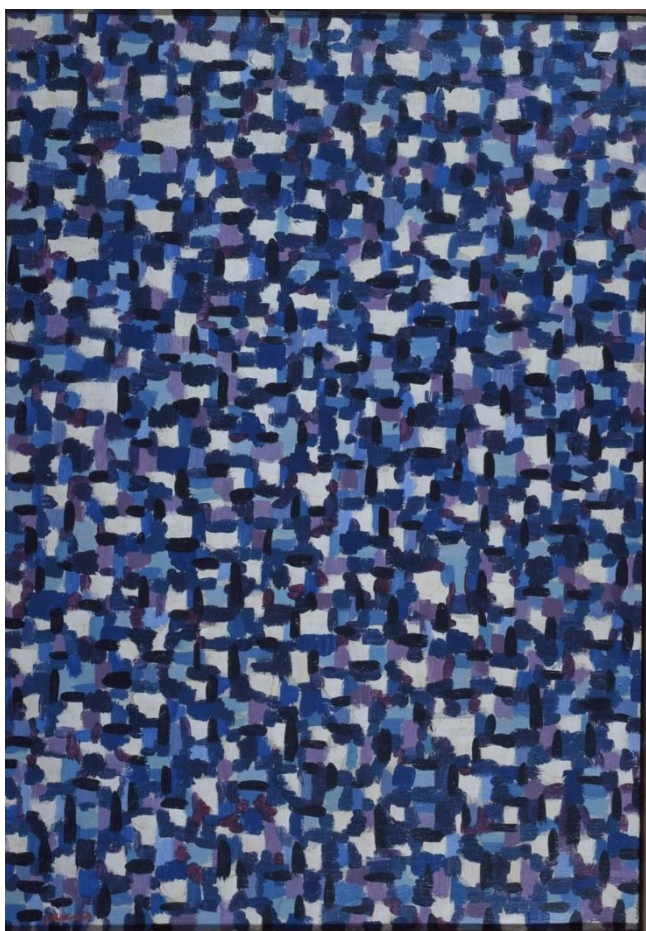


Fig. 37: Piero Dorazio, *Conversazione telefonica con Ulan Bator*, 1954. Collezione privata. Opera esposta alla mostra *Perilli Dorazio. Colore come struttura*, Galleria delle Carrozze, Roma 1955. Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano.



Figg. 38-39: Piero Dorazio, *Tradotto sinceramente*, 1956 e *In mancanza di eroi*, 2, 1955. In catalogo mostra *Piero Dorazio*, Galleria La Tartaruga, Roma 1957



Fig. 40: Piero Dorazio, *La munizione di Raffaello*, 1955. Collezione privata. Opera esposta alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956. Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

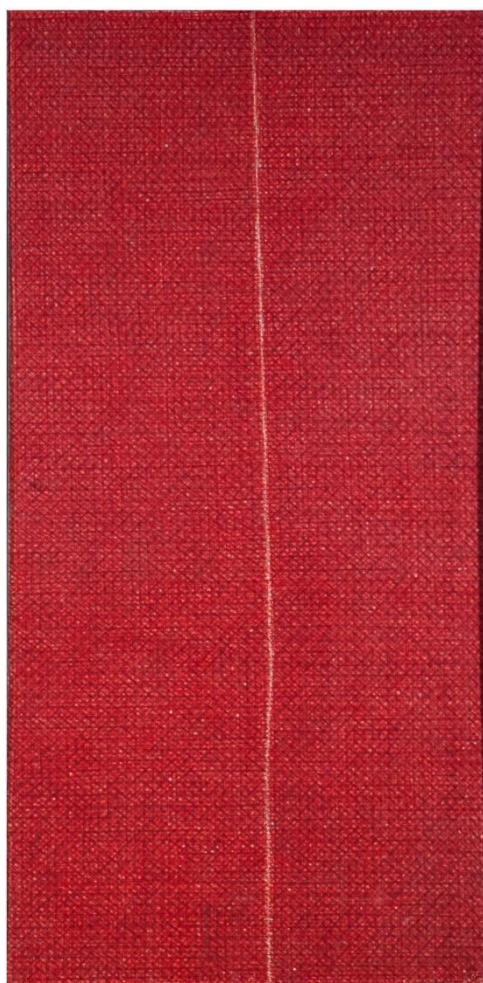
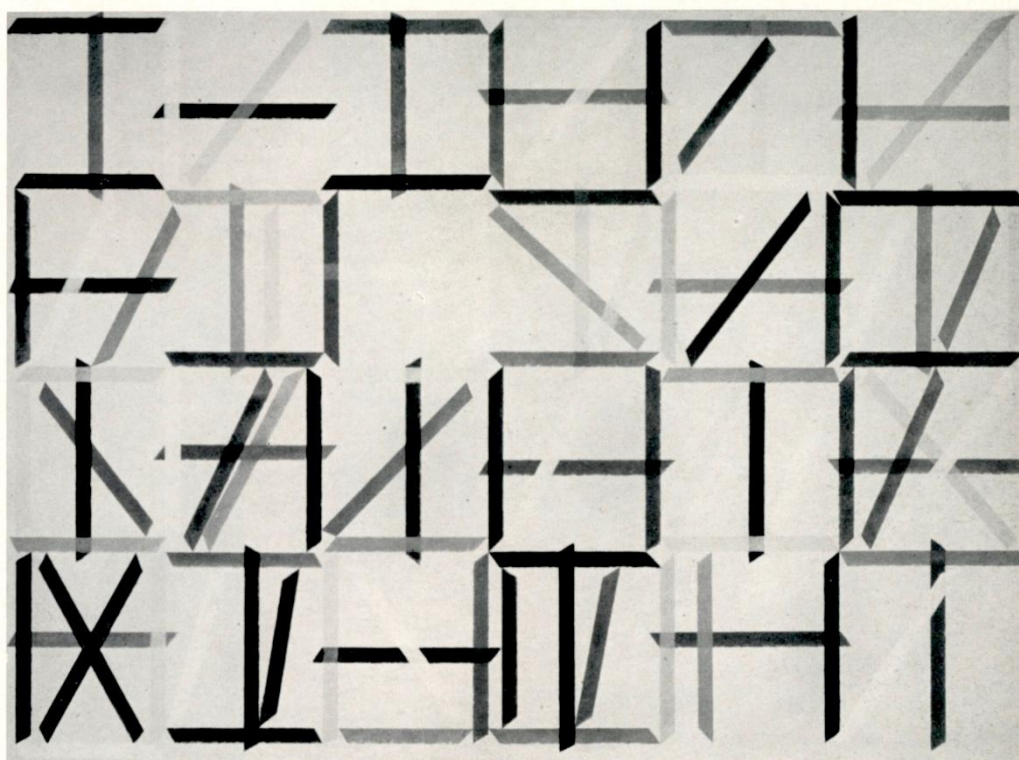


Fig. 41: Piero Dorazio, *Minus one*, 1959. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Opera esposta alla XXX Biennale di Venezia, 1960. Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano e Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma



52 BALANCE & COUNTERBALANCE - olio, 1965, cm. 197 x 270, Galleria Marlborough, Roma.



65 TEODORICO GUARDA IN FRETTA - olio, 1965, cm. 220 x 330, coll. dell'artista.

Figg. 42-43: Piero Dorazio, *Balance & Counterbalance*, 1965 e *Teodorico guarda in fretta* (primo stato), 1965. In M. Fagiolo dell'Arco, *Piero Dorazio*, Roma 1966



Fig. 44: Toti Scialoja, *Irritazione*, 1957. In «Arti Visive», II, 6-7, estate 1957



TOTI SCIALOJA - *Metà bianco* - 1958

Fig. 45: Toti Scialoja, *Metà bianco*, 1958. In «L'Esperienza Moderna», 5, 1959



Fig. 46: Toti Scialoja, *Pan Pi*, 1958. In L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958



Fig. 47: Toti Scialoja, *Impronta ripetuta*, 1958. In L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958



Fig. 48: Toti Scialoja, *Impronte bianche*, 1959. In *Scialoja*, con testo di G. Dorfles, Roma 1959

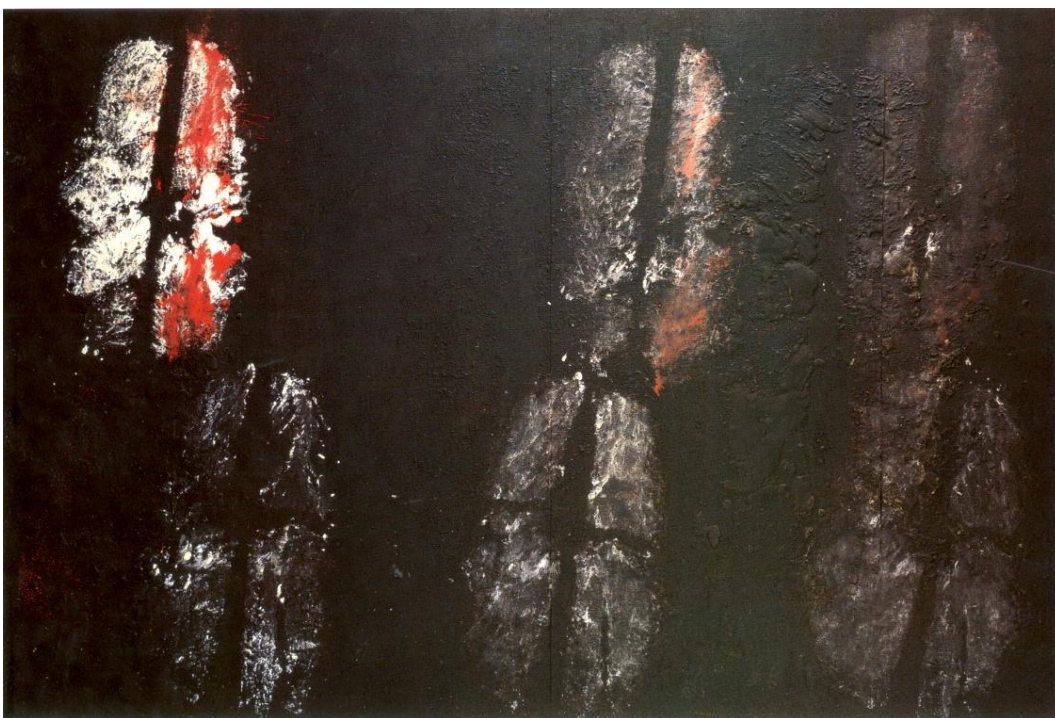


Fig. 49: Toti Scialoja, *Ripetizione ex ira*, 1959. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 50: Gastone Novelli, *Che non si adopera mai*, 1958. Opera esposta nella mostra *Gastone Novelli*, Galleria La Salita, Roma 1958



GASTONE NOVELLI - *La peur dans le fond* - 1958

Fig. 51: Gastone Novelli, *La peur dans le fond*, 1958. In «L'Esperienza Moderna», 5, 1959



Fig. 52: Gastone Novelli, *Il re del sole*, 1961. Collezione privata. Opera esposta alla mostra *Novelli*, Galerie du Fleuve, Parigi 1961



Fig. 53: Gastone Novelli, *Barcelona 64. Omaggio a Germano Lombardi*, 1964. Collezione privata. Opera esposta alla XXXII Biennale di Venezia, 1964



Fig. 54: Gastone Novelli, *Di che occuparsi se non dell'uomo?*, 1963. Collezione privata. Opera esposta alla mostra *Novelli*, Galleria Pogliani, Roma 1963



Fig. 55: Gastone Novelli, *House of Flowers*, 1963. Collezione privata. Opera esposta alla mostra *Novelli*, Galleria Pogliani, Roma 1963



Fig. 56: Lucio Fontana, *Sculptura spaziale*, 1948. Opera esposta alla XXIV Biennale di Venezia, 1948

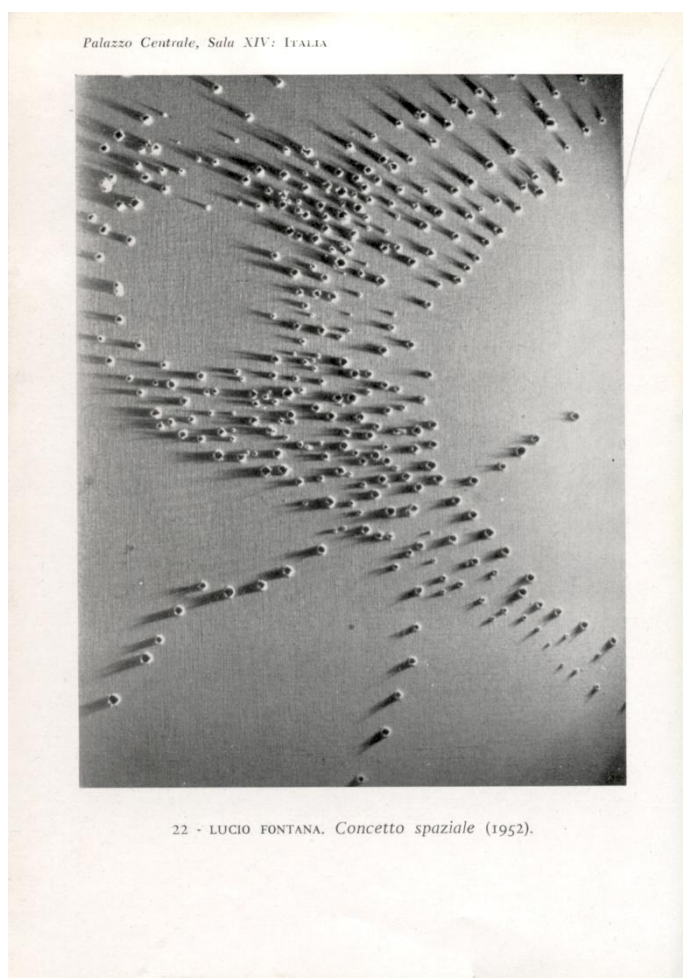


Fig. 57: Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1952. In catalogo XXVII Biennale di Venezia, Venezia 1954

## elenco delle opere

|    |                               |      |              |        |    |                                                     |      |           |         |
|----|-------------------------------|------|--------------|--------|----|-----------------------------------------------------|------|-----------|---------|
| 1  | Evoluzione                    | 1949 | guazzo       | 43x35  | 37 | Concetto spaziale                                   | 1958 | tela      | 135x96  |
| 2  | Concetto spaziale             | 1951 | tela         | 34x49  | 38 | Concetto spaziale H2                                | 1959 | tela      | 125x100 |
| 3  | Concetto spaziale             | 1951 | tela         | 70x84  | 39 | Attese (797-A)                                      | 1959 | tela      | 116x88  |
| 4  | Concetto spaziale             | 1952 | metallizzato | 79x79  | 40 | Attese (me gustaria ir a Paris)                     | 1959 | tela      | 71x78   |
| 5  | Concetto spaziale             | 1952 | metallizzato | 80x80  | 41 | Attese 1+1 62T Fac                                  | 1959 | tela      | 79x84   |
| 6  | Concetto spaziale             | 1952 | metallizzato | 79x79  | 42 | Forma                                               | 1959 | tela      | 81x100  |
| 7  | Concetto spaziale             | 1952 | metallizzato | 80x80  | 43 | Concetto spaziale                                   | 1959 | tela      | 80x100  |
| 8  | Concetto spaziale             | 1953 | tavola       | 138x40 | 44 | Attese A.C. 12                                      | 1959 | tela      | 70x110  |
| 9  | Concetto spaziale             | 1953 | tela         | 90x70  | 45 | Ieri sera il cielo era stellato, oggi nevica        | 1960 | tela      | 85x65   |
| 10 | Concetto spaziale             | 1954 | tela         | 65x80  | 46 | Nel mondo fanno molte fesserie io ne posso fare una | 1960 | tela      | 85x65   |
| 11 | Concetto spaziale             | 1954 | tela         | 100x70 | 47 | Stamattina viene Marianna a scegliere dei disegni   | 1960 | tela      | 65x85   |
| 12 | Concetto spaziale n. 70       | 1954 | collage      | 100x70 | 48 | Attese 771                                          | 1960 | tela      | 81x100  |
| 13 | Concetto spaziale             | 1955 | tela         | 60x50  | 49 | Attese 1+1 3487A                                    | 1961 | tela      | 55x46   |
| 14 | Composizione                  | 1955 | tela         | 33x63  | 50 | Concetto spaziale                                   | 1961 | tela      | 65x50   |
| 15 | Concetto spaziale             | 1955 | tela         | 60x80  | 51 | Concetto spaziale                                   | 1961 | olio tela | 65x50   |
| 16 | Composizione                  | 1956 | Terracotta   | 37x70  | 52 | Concetto spaziale                                   | 1961 | olio tela | 65x50   |
| 17 | Trasparente plastico          | 1956 | plastica     | 19x9   | 53 | Concetto spaziale (attese)                          | 1961 | Rame      | 113x109 |
| 18 | Concetto spaziale             | 1956 | tela         | 88x117 | 54 | Concetto spaziale                                   | 1962 | olio tela | 70x60   |
| 19 | Concetto spaziale n. 67 (mc3) | 1956 | tela         | 100x81 | 55 | Concetto spaziale-W Somaini                         | 1963 | olio tela | 85x65   |
| 20 | Concetto spaziale             | 1956 | tela         | 80x65  | 56 | Concetto spaziale                                   | 1962 | tela      | 200x200 |
| 21 | Composizione                  | 1956 | disegno      | 35x25  | 57 | Concetto spaziale « Attese »                        | 1964 | tela      | 65x200  |
| 22 | Concetto spaziale             | 1956 | tela         | 100x50 | 58 | La fine di Dio (ovale)                              | 1962 | tela      | 180x120 |
| 23 | Concetto spaziale (trapezio)  | 1956 | tela         | 95x98  | 59 | Concetto spaziale                                   | 1950 | tela      | 55x84   |
| 24 | Era spaziale                  | 1956 | tela         | 135x96 | 60 | Concetto spaziale                                   | 1949 | tela      | 80x64   |
| 25 | Composizione                  | 1956 | acquarello   | 40x50  |    |                                                     |      |           |         |
| 26 | Concetto spaziale n. 7        | 1955 | tela         | 100x70 |    |                                                     |      |           |         |
| 27 | Concetto spaziale             | 1957 | tela         | 75x60  |    |                                                     |      |           |         |
| 28 | Concetto spaziale             | 1957 | tela         | 100x70 |    |                                                     |      |           |         |
| 29 | Concetto spaziale n. 1        | 1957 | carboncino   | 34x48  |    |                                                     |      |           |         |
| 30 | Concetto spaziale n. 2        | 1957 | carboncino   | 28x45  |    |                                                     |      |           |         |
| 31 | Concetto spaziale             | 1957 | tela         | 100x80 |    |                                                     |      |           |         |
| 32 | Forma                         | 1957 | tela         | 84x70  |    |                                                     |      |           |         |
| 33 | Concetto spaziale             | 1957 | tela         | 135x96 |    |                                                     |      |           |         |
| 34 | Concetto spaziale             | 1958 | tela         | 50x70  |    |                                                     |      |           |         |
| 35 | Concetto spaziale             | 1958 | tela         | 81x100 |    |                                                     |      |           |         |
| 36 | Concetto spaziale             | 1958 | tela         | 80x100 |    |                                                     |      |           |         |

La mostra rimarrà aperta dal 5 ottobre al 5 novembre 1964.  
Le opere elencate nel catalogo saranno esposte a rotazione.

La mostra rimarrà aperta dal 5 ottobre al 5 novembre 1964.  
Le opere elencate nel catalogo saranno esposte a rotazione.

Fig. 58: Elenco delle opere esposte nella mostra *Fontana*, Galleria Blu, Milano 1964

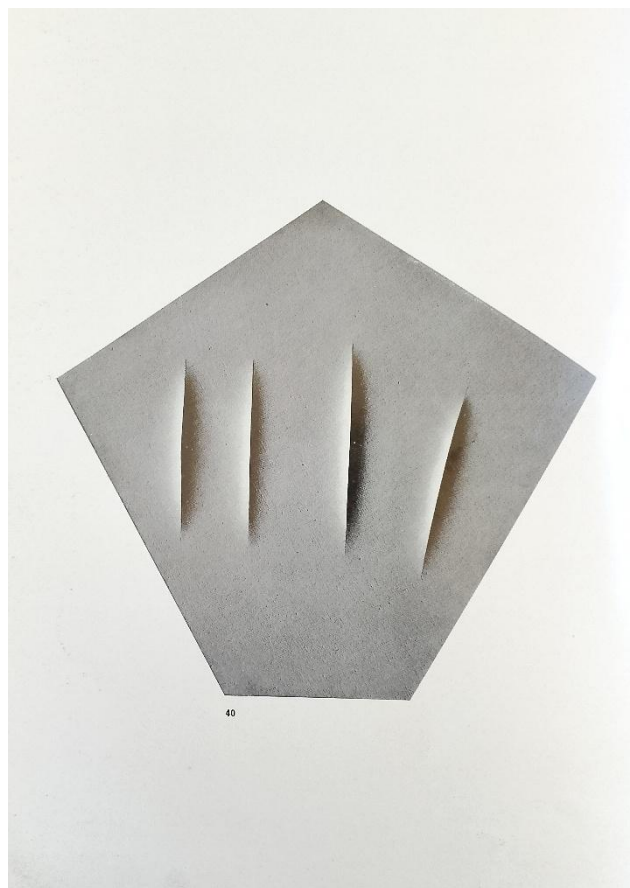


Fig. 59: Lucio Fontana, *Attese (me gustaria ir a Paris)*, 1959. In catalogo mostra *Fontana*, Galleria Blu, Milano 1964



Fig. 60: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attese*, 1958. Milano, Museo del Novecento, collezione Boschi-Di Stefano



Fig. 61: Umberto Boccioni, *Quelli che restano*, terzo comparto della prima versione del trittico *Gli stati d'animo*, 1911. Milano, Museo del Novecento

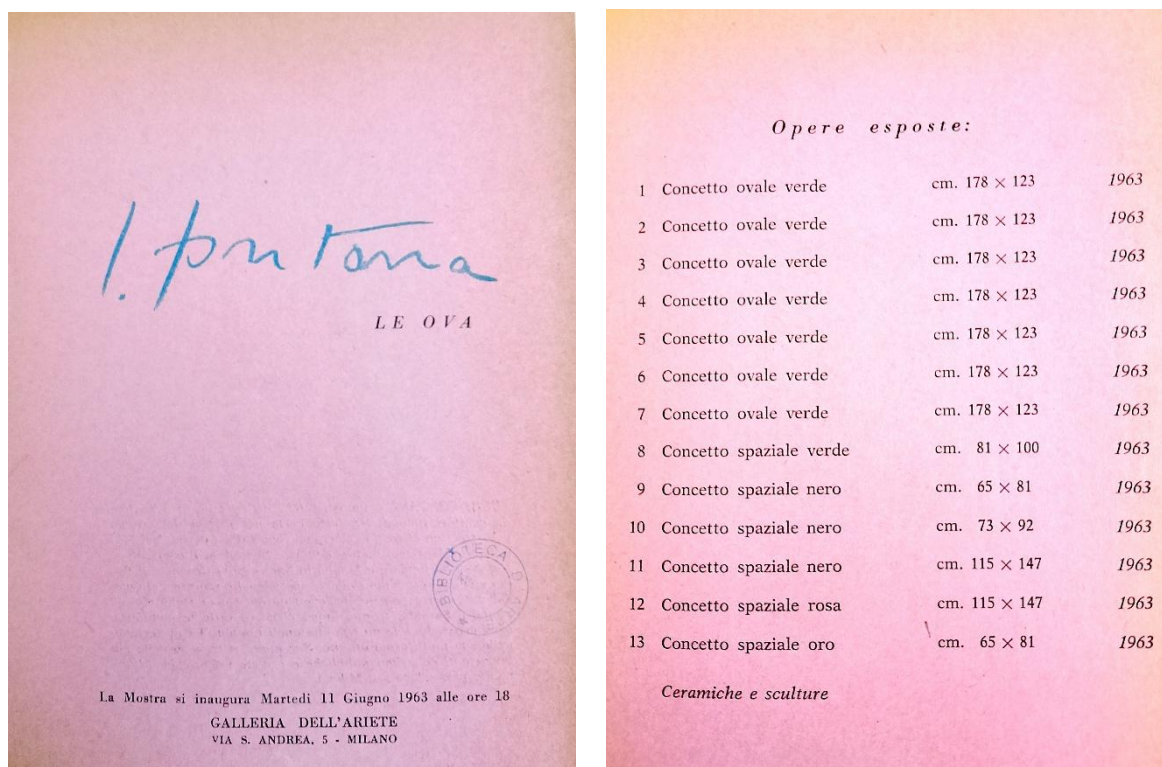


Fig. 62: Copertina del pieghevole ed elenco delle opere esposte della mostra L. Fontana. *Le ova*, Galleria dell'Ariete, Milano 1963

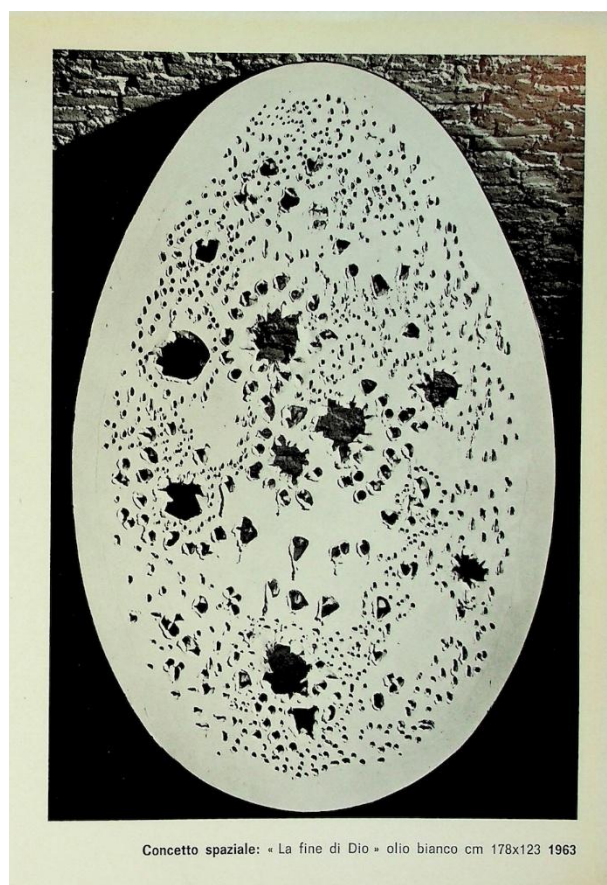


Fig. 63: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. La fine di Dio*, 1963. In catalogo mostra Fontana, Galleria Marlborough, Roma 1964

## BIBLIOGRAFIA

11 PITTORI 1959

*11 pittori italiani d'oggi*, pieghevole della mostra, Roma 1959.

50 ANNI DI PITTURA ITALIANA 1974

*50 anni di pittura italiana nella collezione Boschi-Di Stefano donata al Comune di Milano*, catalogo della mostra, a cura di M. Precerutti Garberi, Milano 1974.

I BIENAL DO MUSEU 1951

*I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalogo della mostra, San Paolo 1951.

II BIENAL DO MUSEU 1953

*II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalogo della mostra, San Paolo 1953.

II BIENNALE DE LA SCULPTURE 1953

*II Biennale de la sculpture*, catalogo della mostra, Anversa 1953.

VI MOSTRA NAZIONALE PREMIO DEL FIORINO 1955

*VI Mostra Nazionale Premio del Fiorino. I mostra nazionale del disegno di oreficeria e gioielleria*, catalogo della mostra, prefazione di R. Salvini, Firenze 1955.

VII PREMIO NAZIONALE 1955

*VII Premio Nazionale di Pittura Golfo della Spezia*, catalogo della mostra, La Spezia 1955.

VII QUADRIENNALE NAZIONALE 1955

*VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, Roma 1955.

VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959

*VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, Roma 1959.

IX MOSTRA NAZIONALE 1961

*IX Mostra Nazionale di Arti Figurative. Premio Spoleto*, opuscolo della mostra, Spoleto 1961.

XVIII ESPOSIZIONE BIENNALE 1932

*XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1932.

XXIV BIENNALE DI VENEZIA 1948

*XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1948.

XXV BIENNALE DI VENEZIA 1950

*XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1950.

XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952

*XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1952.

XXVII BIENNALE DI VENEZIA 1954

*XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1954.

XXVIII BIENNALE DI VENEZIA 1956

XXVIII Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1956.

XXIX BIENNALE DI VENEZIA 1958

XXIX Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1958.

XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960

XXX Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1960.

XXXI BIENNALE INTERNAZIONALE 1962

XXXI Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1962.

XXXII BIENNALE INTERNAZIONALE 1964

XXXII Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1964.

ACCARDI ET ALII 1992

C. ACCARDI ET ALII, *Forma* (1947), in BAROCCHI 1992, pp. 65-67.

AFRO 1950

*Afro. Paintings*, catalogo della mostra, New York 1950.

AFRO 1952

*Afro. Exhibition of Paintings*, catalogo della mostra, New York 1952.

AFRO 1953

*Afro*, catalogo della mostra, Roma 1953.

AFRO 1955

*Afro. Exhibition of Paintings*, catalogo della mostra, New York 1955.

AFRO 1957

*Afro*, catalogo della mostra, New York 1957.

AFRO. CATALOGO GENERALE 1997

*Afro. Catalogo generale ragionato dai documenti dell'archivio Afro*, a cura di M. Graziani, Roma 1997.

AFRO. ITINERARIO ASTRATTO 1989

*Afro. L'itinerario astratto. Opere 1948-1975*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Milano 1989.

ALFIERI 1960

B. ALFIERI, *Piero Dorazio*, in XXX BIENNALE DI VENEZIA 1960, pp. 134-136.

APOLLINAIRE/BREUNIG-CHEVALIER 1980

G. APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913), a cura di L.C. BREUNIG, J.C. CHEVALIER, Parigi 1980 (prima edizione critica 1965).

APPELLA 1983

G. APPELLA, *Colloquio con Dorazio*, Roma 1983.

APPELLA 2019

G. APPELLA, *Achille Perilli. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture*, con la collaborazione di B. Fontana, Cinisello Balsamo 2019.

APPELLA 2024

G. APPELLA, *Toti Scialoja. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture 1940-1998*, con la collaborazione di O. Nuzzolese, Cinisello Balsamo 2024.

ARCANGELI 1956

F. ARCANGELI, *L'affannoso padiglione italiano*, «L'Europeo», 8 luglio 1956, pp. 25-27.

ARCANGELI 1957

F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, «Paragone. Arte», VIII, 85, 1957, pp. 3-45.

ARGAN 1955

G.C. ARGAN, *La collection Cavellini à Brescia*, numero doppio di «XX<sup>e</sup> Siècle», n.s., 5, 1955, pp. 73-78.

ARGAN 1964

G.C. ARGAN, *Emilio Vedova in Spagna (1962)* in G.C. Argan, *Studi e note*, II. *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964, pp. 254-259.

ARMENGAUD 1988

F. ARMENGAUD, *Titres. Entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, César, Marie-Elisabeth Collet, Corneille, Dolla, Hajdu, Hartung, Helman, Herold, Jenkins, Le Gac, Masson, Philippe, Pol Bury, Pons, Sosno, Soulages, Topor, Anita Tullio, Verdet*, Parigi 1988.

ARTE ASTRATTA E CONCRETA 1951

*Arte astratta e concreta in Italia 1951. Opere di artisti di Roma, Milano, Torino, Napoli, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia*, catalogo della mostra, Roma 1951.

ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE 1953

*Arte astratta italiana e francese (École de Paris). 82<sup>a</sup> Mostra dell'Art Club*, catalogo della mostra, Roma 1953.

ARTE NUOVA 1959

*Arte nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura, ikebana di Sofu Teshigahara, organizzata dal Circolo degli artisti e dall'Associazione arti figurative*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, Torino 1959.

ARTISTAS ITALIANOS DE HOJE 1961

*Artistas italianos de hoje na 6a Bienal do Museu de arte moderna de São Paulo, Brasil*, catalogo della mostra, Venezia 1961.

ARTISTAS ITALIANOS DE HOJE 1963

*Artistas italianos de hoje na 7a Bienal do Museu de arte moderna de São Paulo, Brasil*, catalogo della mostra, Venezia 1963.

«ARTI VISIVE» 1957

«Arti Visive», rivista bimestrale della fondazione Origine, s. II, 6-7, 1957.

ASHTON 1955

D. ASHTON, *Afro*, «The Art Digest», XXIX, 15, 1955, pp. 10-11, 30.

ASPETTI DELL'ARTE CONTEMPORANEA 1963

*Aspetti dell'arte contemporanea. Omaggio a Cagli. Omaggio a Fontana. Omaggio a Quaroni. Retrospective antologiche*, catalogo della mostra, a cura di L. Crispolti, Roma 1963.

BALDACCI-ROOS-MOCCHI 2022

P. BALDACCI, G. ROOS, N. MOCCHI, *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, I, t. 3. *La solitudine dei segni e l'arte veggente (novembre 1913-maggio 1914)*, Torino 2022.

BANN 1985

S. BANN, *The Mythical Conception is the Name. Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting*, «Word & Image», I, 1985, pp. 176-189.

BAROCCHI 1992

P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, III, 2. *Tra Neorealismo ed anni Novanta 1945-1990*, Torino 1992.

BASTIAN 1993

H. BASTIAN, *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings*, II. 1961-1965, Monaco 1993.

BAUDELAIRE 1885

C. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, II. *Curiosités esthétiques*, Parigi 1885.

BELLI 1933

C. BELLI, [Introduzione a] *A. Atanasio Soldati*, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 16 novembre 1933 (ripubblicato in P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940*, Torino 1971, pp. 64-66).

BELLI 1935

C. BELLI, *Kn*, Milano 1935.

BIANCHI BANDINELLI 1956

R. BIANCHI BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, Milano 1956.

BIANCHI BANDINELLI 1961

R. BIANCHI BANDINELLI, *Situazione dell'arte greca nella cultura contemporanea* (1950), in R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milano - Napoli 1961, pp. 127-147.

BIANCHINO 2009

G. BIANCHINO, *Lucio Fontana. Disegno e materia. Le opere della collezione CSAC*, a cura di M. Branchi, Milano 2009.

BIGNAMI 2014

S. BIGNAMI, «*Me gustaria ir a Paris*»: nota sulle lettere di Lucio Fontana a Iris Clert, in S. Bignami, J. Galimberti, *Lucio Fontana e l'Artventure parigina*, Milano 2014, pp. 50-75

BIROLLI 1955

*Birolli. Catherine Viviano Gallery*, catalogo della mostra, New York 1955.

BLASUCCI 1989

L. BLASUCCI, *I Titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli 1989.

BOLLIGER 1956

H. BOLLIGER, *Picasso's Vollard Suite*, Londra 1956.

BONFAIT 2012

O. BONFAIT, *Pour une archéologie du titre*, in *LA FABRIQUE DU TITRE* 2012, pp. 95-126.

BORGESE 1948

L. BORGESE, *L'astrattismo impera sulle pareti della Quadriennale*, «Corriere della Sera», 4 aprile 1948.

BORGESE 1949

L. BORGESE, *Scultura contemporanea a Varese. Troppo facile ridurre tutto a sfera e a cubo*, «Corriere della Sera», 16 settembre 1949.

BORGESE 1957

L. BORGESE, *Due mostre a Padova. Strampalate sculture nella terra del Canova*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 1957.

BORGESE 1958

L. BORGESE, *Alla Galleria d'Arte Moderna. Candore e conformismo della pittura astratta americana*, «Corriere della Sera», 8 giugno 1958.

BORGESE 1960a

L. BORGESE, *La XXX Biennale. Arte in ritardo*, «Corriere della Sera», 18 giugno 1960.

BORGESE 1960b

L. BORGESE, *La Biennale di Venezia. Pubblicità e borsa valori dominano il mondo dell'arte*, «Corriere della Sera», 5 luglio 1960.

BORGESE 1960c

L. BORGESE, *Fra tanta noia astrattista hanno premiato un figurativo*, «Corriere della Sera», 11 novembre 1960.

BORGESE 1962

L. BORGESE, *L'illusione "spaziale" dell'arte moderna*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1962.

BORGESE 1964

L. BORGESE, *Fra tanti artigiani e meccanici. Pochi veri artisti alla Biennale*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1964.

BOSREDON 1997

B. BOSREDON, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Parigi 1997.

BRETON 1945

A. BRETON, *Primo Manifesto del Surrealismo*, traduzione e avvertimento di B. Dal Fabbro, Venezia 1945.

BRUNO DE TOFFOLI 2013

*Bruno De Toffoli. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di L. Vianello, introduzione di N. Stringa, Torino 2013.

BRUNORI DORAZIO MORETTI 1955

*Brunori Dorazio Moretti Nativi Perilli*, catalogo della mostra, con testo di N. Ponente, Firenze 1955.

BUONARROTI/CORSARO-MASI 2016

M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, introduzione, testi e note a cura di A. CORSARO, G. MASI, Milano 2016.

BURRI 2015

*Burri. Catalogo generale*, II. *Pittura 1958-1978*, a cura di B. Corà, Città di Castello 2015.

BUTOR 1969

M. BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Ginevra 1969.

CAGLI 1956

C. CAGLI, *Gastone Novelli*, Roma 1956.

CALVESI 1956

M. CALVESI, *Artisti alla Biennale. Afro*, «Comunità», X, 43, 1956, pp. 66-67.

CAMPIGLIO 2025

P. CAMPIGLIO. *Lucio Fontana. La possibilità di un oltre*, Milano 2025.

CANTI SOCIALISTI E COMUNISTI 1973

*Canti socialisti e comunisti*, a cura di L. Settimelli, L. Falavolti, Roma 1973.

CANTONI 1949

R. CANTONI, *La coscienza inquieta. Søren Kierkegaard*, Milano - Verona 1949.

CAPOTE 2007

T. CAPOTE, *La forma delle cose. Tutti i racconti*, Milano 2007.

CARDUCCI 1906

G. CARDUCCI, *Poesie [...]. 1850-1900*, Bologna 1906.

CATALOGO DELL'XI PREMIO LISSONE 1959

*Catalogo dell'XI Premio Lissone internazionale per la pittura 1959*, catalogo della mostra, a cura della Famiglia Artistica Lissonese, Lissone 1959.

CATALOGO DEL XII PREMIO LISSONE 1961

*Catalogo del XII Premio Lissone internazionale per la pittura 1961*, catalogo della mostra, introduzione generale di G.C. Argan, testi di U. Apollonio, P. Restany, Lissone 1961.

CATALOGO DELLE OPERE 2023

*Catalogo delle opere*, a cura di F. Tedeschi, in *Piero Dorazio. La nuova pittura. Opere 1963-1968*, catalogo della mostra, a cura di F. Tedeschi, Milano 2023, pp. 111-227.

CECIN'EST PAS UN TITRE 2014

*Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, a cura di L. Brogniez, M. Jacobi, C. Loire, Lione 2014.

CHIODI 1955

P. CHIODI, *L'esistenzialismo di Heidegger*, con una appendice su la *Einführung in die Metaphysik*, prefazione di N. Abbagnano, II edizione, Torino 1955.

COLORE COME STRUTTURA 1955

*Colore come struttura. Dorazio pittore, Perilli pittore*, catalogo della mostra, Roma 1955.

CONSAGRA, DORAZIO, GUERRINI 1947

*Consagra, Dorazio, Guerrini, Mangeri, Perilli, Turcato*, catalogo della mostra, con testo di E. Villa, Roma 1947.

CONTE 2022

F. CONTE, *Una leggenda medievale per uno standardo rivoluzionario. Sciami di stelle dipinte per un notturno in Costa Smeralda: a cosa servono i poeti, anche d'estate*, «BeeMagazine», 8 luglio 2022 (disponibile online <https://beemagazine.it/una-leggenda-medievale-per-uno-standardo-rivoluzionario-sciami-di-stelle-dipinte-per-un-notturno-in-costa-smeralda-a-cosa-servono-i-poeti-anche-destate/>).

CONTINUITÀ 1961

*Continuità. Bemporad, Consagra, Dorazio, Fontana, Novelli, Perilli, A. Pomodoro, G. Pomodoro, Turcato*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Argan, Torino 1961.

CONVERSAZIONE 1995

*Conversazione fra Afro, Burri, Capogrossi, Scialoja e Nicola Chiaromonte (1956)*, in *ROMA 1950-59* 1995, pp. 138-143.

COOK 1986

A. COOK, *The Sign in Klee*, «Word & Image», II, 1986, pp. 363-381.

COPPEL 2012

S. COPPEL, *Picasso Prints. The Vollard Suite*, Londra 2012.

CRISPOLTI 1957

E. CRISPOLTI, *Appunti su Jackson Pollock*, «I 4 Soli», II, 5, 1957, pp. 8-10.

CRISPOLTI 1960

E. CRISPOLTI, *Una possibilità di relazione?*, in *Possibilità di relazione. Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri, Scanavino, Strazza, Vacchi, Vaglieri*, catalogo della mostra, con testi di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Roma 1960, p.n.n.

CRISPOLTI 1963a

E. CRISPOLTI, *Omaggio a Lucio Fontana. Elenco commentato delle opere*, in *ASPETTI DELL'ARTE CONTEMPORANEA* 1963, pp. 57-82.

CRISPOLTI 1963b

E. CRISPOLTI, *Carriera "barocca" di Fontana*, con sedici tavole dell'artista, Milano 1963.

CRISPOLTI 1964

E. CRISPOLTI, *Intervista con i pittori. Novelli*, «Marcatrè», 8-10, 1964, pp. 241-242.

CRISPOLTI 1970

E. CRISPOLTI, [testo introduttivo senza titolo], in *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo. Ferrara 1970*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Ferrara 1970, p.n.n.

CRISPOLTI-SOMAINI 2021

E. CRISPOLTI, L. SOMAINI, *Francesco Somaini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano 2021.

DE BIASI 2012

P.-M. DE BIASI, *Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art*, in *LA FABRIQUE DU TITRE* 2012, pp. 29-94.

DE BIASI-JAKOBI-LE MEN 2012

P.-M. DE BIASI, M. JAKOBI, S. LE MEN, *Introduction. Qu'est-ce que nommer une œuvre?*, in *LA FABRIQUE DU TITRE* 2012, pp. 7-25.

DE CHIRICO 1985

D.C. [G. DE CHIRICO], *Note d'arte. Mostra della R. Accademia di Belle Arti di Milano (1920)*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985, pp. 217-218.

DELCOURT 1957

M. DELCOURT, *Héphaistos, ou la légende du magicien*, Parigi 1957.

DE PIRRO 2013

A. DE PIRRO, *Il "vocabolario" di Gastone Novelli. Una nuova lettura*, «Storia dell'Arte», 135, 2013, pp. 124-146.

DE SANCTIS/MARINARI 1975

F. DE SANCTIS, *Purismo illuminismo storicismo*, III. *Lezioni II*, a cura di A. MARINARI, Torino 1975.

DEWEY 1951

J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, Firenze 1951.

DIECI ARTISTI 1959

*Dieci artisti*, catalogo della mostra, Milano 1959.

DORAZIO 1955

P. DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma 1955.

DORAZIO 1960

P. DORAZIO, [Dichiarazione senza titolo], in *Crack. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960, p. 25.

DORAZIO 1977

*Dorazio*, testo critico di M. Volpi Orlandini, prefazione di J. Lassaigue, contributi al catalogo a cura di G. Crisafi, Venezia 1977.

DORAZIO 1983

*Dorazio*, catalogo della mostra, Milano 1983.

DORFLES 1957

G. DORFLES, *Organicità dell'astrazione*, «Aut Aut», 38, 1957, pp. 147-151.

DORFLES 1959

G. DORFLES, *Toti Scialoja*, in *SCIALOJA* 1959, p.n.n.

DORFLES 1962

G. DORFLES, *Le immagini scritte di Cy Twombly*, «Metro», 6, 1961, pp. 62-71.

DORFLES 1963

G. DORFLES, *Le ova di Fontana*, in *L. FONTANA* 1963, p.n.n.

DORFLES 1972

G. DORFLES, *Ha squarciato la tela come il muro di una prigioniera*, «Bolaffiarte», marzo 1972, pp. 48-53.

GIANNI DOVA 2021

*Gianni Dova. Catalogo ragionato delle opere*, a cura di E. Crispolti, R. S. Gnagnetti, I-III, Torino – Francoforte sul Meno 2021.

DRUDI 1957

L. DRUDI, *Scultura di Mirko*, in «ARTI VISIVE» 1957, [p. 7].

DUBUFFET 1946

J. DUBUFFET, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Parigi 1946.

DUBUFFET 1957

J. DUBUFFET, *Empreintes*, «Les Lettres Nouvelles», V, 48, 1957, pp. 507-527.

EISENSTEIN 1950

S.M. EISENSTEIN, *Tecnica del cinema*, Torino 1950.

ENRICO BAJ GASTONE NOVELLI 1962

*Enrico Baj Gastone Novelli*, catalogo della mostra, New York 1962.

ESPOSIZIONE CISPADANA 1919

*Esposizione Cispadana di Belle Arti*, catalogo della mostra, Verona 1919.

ESPOSIZIONE NAZIONALE 1920

*Esposizione Nazionale di Belle Arti. R. Accademia di Belle Arti in Milano. Autunno 1920*, catalogo della mostra, Milano 1920.

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Piero Dorazio*, Roma 1966.

FAUST 1972

M. FAUST, *Diachronie eines Idiolekt: Syntaktische Typen in den Bildtiteln von Klee*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», II, 8, 1972, pp. 97-110.

FELICE CASORATI 1985

*Felice Casorati 1883-1963*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Lamberti, P. Fossati, Milano 1985.

FERGONZI 1994

F. FERGONZI, scheda n. 822 (*Afro Basaldella. Silver Dollar Club*), in *PINACOTECA DI BRERA* 1993-1994, II, pp. 724-725.

FERGONZI 1996

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Pisa 1996.

FERGONZI 2004

F. FERGONZI, *On the Title of the Painting Materia*, in *Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece and the Avant-garde in Milan and Paris*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, New York 2004, pp. 47-53.

FIABE ITALIANE 1956

*Fiabe italiane*, raccolte della tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da I. Calvino, Torino 1956.

FIUMI 1919

L. FIUMI, *La Cispadana di Verona*, «Pagine d'Arte», VII, 1919, pp. 79-81.

FONTANA 1960a

*Fontana*, catalogo della mostra, Londra 1960.

FONTANA 1960b

*Fontana. Ten Paintings of Venice*, catalogo della mostra, New York 1960.

FONTANA 1962

*Fontana. New York*, catalogo della mostra, Milano 1962.

FONTANA 1964a

*Fontana*, catalogo della mostra, Roma 1964.

FONTANA 1964b

*Fontana*, catalogo della mostra, Milano 1964.

FONTANA 1986

*Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, I-II, Milano 1986.

FONTANA 2015a

[L. FONTANA], *Spaziali. Manifesto* (18 marzo 1948), in FONTANA/SANNA 2015, pp. 23-24.

FONTANA 2015b

L. FONTANA, *Manifesto tecnico. Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte* (settembre 1951), in FONTANA/SANNA 2015, pp. 27-30.

FONTANA/BOCHICCHIO 2023

L. FONTANA, *Lettere a Tullio d'Albisola 1936-1964*, a cura di L. BOCHICCHIO, Milano 2023.

FONTANA/CAMPIGLIO 1999

L. FONTANA, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. CAMPIGLIO, Milano 1999.

FONTANA/SANNA 2015

L. FONTANA, *Manifesti scritti interviste*, a cura di A. SANNA, Milano 2015.

GARCÍA LORCA/BERTINI 1948

F. GARCÍA LORCA, *Antologia lirica*, a cura di G.M. BERTINI, Asti 1948.

GARCÍA LORCA/BO 1962

F. GARCÍA LORCA, *Poesie*, introduzione e traduzione di C. BO, Parma 1962.

GASTONE NOVELLI 1953

*Gastone Novelli*, catalogo-invito della mostra, San Paolo 1953.

GASTONE NOVELLI 1957

*Gastone Novelli*, pieghevole della mostra, con testo dell'artista, Roma 1957.

GASTONE NOVELLI 1958

*Gastone Novelli*, catalogo della mostra, con testo di C. Vivaldi, Roma 1958.

GASTONE NOVELLI 1964

*Gastone Novelli*, catalogo della mostra, con testo di S. Bröse, Friburgo in Brisgovia 1964.

GASTONE NOVELLI 1965

*Gastone Novelli. Painting & Sculpture*, catalogo della mostra, New York 1965.

GASTONE NOVELLI 2011

*Gastone Novelli. Catalogo generale, I. Pittura e scultura*, a cura di P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia, Cinisello Balsamo 2011.

GENETTE 1987

G. GENETTE, *Seuils*, Parigi 1987.

GANI 1956

G. GANI, *Spazialismo. Origine e sviluppi di una tendenza artistica*, Milano 1956.

GIDE 1946

A. GIDE, *Thésée*, Parigi 1946.

GOMBRICH 1985

E. GOMBRICH, *Image and Word in Twentieth-Century Art*, «Word & Image», I, 1985, pp. 213-241.

GROHMANN 1956

W. GROHMANN, *Paul Klee (1879-1940)*, Milano 1956.

GROHMANN 1962

W. GROHMANN, *Piero Dorazio, o del ritorno alla qualità in pittura*, «Metro», 4-5, 1962, pp. 35-55.

HEGEL/MERKER 1978

G.W.F. HEGEL, *Estetica*, edizione italiana di N. MERKER, I-II, Milano 1978.

HOEK 2001

L.H. HOEK, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam - Atlanta (GA) 2001.

IANESELLI 2025

C. IANESELLI, *Sulla necessità del Senza titolo. Il silenzio come linguaggio dell'arte*, Milano 2025.

IL PIANO MARSHALL 1949

*Il Piano Marshall e i comunisti*, a cura del PCI, Roma 1949.

ITALIENISCHE MALEREI HEUTE 1956

*Italienische Malerei heute*, catalogo della mostra, Leverkusen 1956.

JACKSON POLLOCK 1999

*Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, a cura di P. Karmel, New York 1999.

JASPERS 1946

K. JASPERS, *La mia filosofia*, a cura di R. De Rosa, Torino 1946 (edizione originale *Philosophie*, Berlino 1932).

JUNG 1949

C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Roma 1949 (edizione originale *Psychologie und Alchemie*, Zurigo 1944).

JUNGE ITALIENISCHE KUNST 1953

*Junge italienische Kunst*, catalogo della mostra, Zurigo 1953.

KIERKEGAARD 1945

S. KIERKEGAARD, *La ripetizione. Saggio d'esperienza psicologica*, Milano 1945 (edizione originale *Gesammelte Werke. III. Furcht und Zittern. Die Wiederholung*, Jena 1909).

KLEIN FONTANA 2014

*Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Milano 2014.

KLOSSOWSKI 1953

P. KLOSSOWSKI, *Roberte, ce soir*, illustrato dall'autore, Parigi 1953.

KRÖLL 1968

C. KRÖLL, *Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, tesi di Dottorato, Università di Bonn, 1968.

LA FABRIQUE DU TITRE 2012

*La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, a cura di P.-M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, Parigi 2012.

LAMBERTI 1985a

M.M. LAMBERTI, *Ritratto di Maria Anna de Lisi (1919)*, in FELICE CASORATI 1985, pp. 68-69.

LAMBERTI 1985b

M.M. LAMBERTI, *Silvana Cenni (1922)*, in FELICE CASORATI 1985, pp. 86-91.

LA NUOVA FIGURAZIONE 1963

*La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura sotto gli auspici del Comune di Firenze*, catalogo della mostra, con testi di M. Bergomi e altri, Firenze 1963.

LA PITTURA METAFISICA 1979

*La pittura metafisica*, catalogo della mostra, a cura di G. Briganti, E. Coen, con la collaborazione di A. Orsini Baroni, Vicenza 1979.

LEONCILLO 1958

*Leoncillo*, catalogo della mostra, con testo di F. Arcangeli, Roma 1958.

LERNET-HOLENIA 1948

A. LERNET-HOLENIA, *Der Graf von Saint-Germain*, Zurigo 1948.

L. FONTANA 1963

*L. Fontana. Le ova*, catalogo della mostra, con testo di G. Dorfles, Milano 1963.

“LIEBER FREUND...” 1968

“*Lieber Freund...*”. *Künstler schreiben an Will Grohmann. Eine Sammlung von Briefen aus fünf Jahrzehnten*, a cura di K. Gutbrod, Colonia 1968.

LOMBARDI 1963

G. LOMBARDI, *Barcelona. Romanzo*, Milano 1963.

LONGHI 1937

R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano 1937.

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Visita a Magnelli*, in «Paragone. Arte», I, 1, 1950, pp. 57-60.

LONGHI 1954

R. LONGHI, *La polemica sui pittori astratti. Dove vai ? Le son cipolle*, «L'Europeo», 25 luglio 1954, pp. 22-23.

LONGHI 1956

R. LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni*, in R. Longhi, *Edizione delle opere complete*, I. *Scritti giovanili 1912-1922*, tt. 2, Firenze 1956, t. 1, pp. 153-162 (edizione originale *Scultura Futurista Boccioni*, Firenze 1914).

LONGHI 1957

R. LONGHI, *La mostra di Carrara. Una Biennale della scultura*, «L'Europeo», 13 ottobre 1957, p. 34.

LONZI/IAMURRI 2010

C. LONZI, *Autoritratto. Accardi, Albiani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (1969), prefazione di L. IAMURRI, Milano 2010.

LORD AUCH 1951

LORD AUCH [G. BATAILLE], *Histoire de l'œil*, [Burgos] 1951.

LUCIO FONTANA 1959

*Lucio Fontana, con opere dal 1931 al 1959*, Milano 1959.

LUCIO FONTANA 1963a

*Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Napoli 1963.

LUCIO FONTANA 1963b

*Lucio Fontana Peinture Sculpture*, catalogo della mostra, con testo di P. Rouve, Zurigo 1963.

LUCIO FONTANA 1967

*Lucio Fontana. Concetti spaziali*, catalogo della mostra, Amsterdam 1967.

LUCIO FONTANA 2017

*Lucio Fontana. Fine di Dio*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Firenze - Londra 2017.

LUPORINI 1945

C. LUPORINI, *Situazione e libertà nell'esistenza umana*, Firenze 1945 (seconda edizione modificata e aumentata; edizione originale 1942).

MAFAI 1959

*Mafai*, catalogo della mostra, con testo di A. Bertolucci, Roma 1959.

MAGNANI 1982

L. MAGNANI, *Il mio Morandi. Un saggio e cinquantotto lettere*, Torino 1982.

MAGNELLI 1947

*Magnelli*, catalogo della mostra, con un testo di J. Arp, Parigi 1947.

MAGRITTE 1929

R. MAGRITTE, *Les mots et les images*, «La Révolution Surréaliste», V, 12, 1929, pp. 32-33.

MAINBERGER 2005

S. MAINBERGER, «Aktive» Linie – kreatives System. Zu Titeln und Register beim späten Paul Klee, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», L, 1, 2005, pp. 111-137.

MARCHIORI 1951

G. MARCHIORI, *Emilio Vedova*, Venezia 1951.

MASI 2007

A. MASI, *Emilio Vedova 1935-1950. Gli anni giovanili*, Città di Castello 2007.

MATTIA MORENI 1957

*Mattia Moreni*, catalogo della mostra, a cura di M. Tapié, Parigi 1957.

MENGALDO 1990

P.V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, «Autografo», VII, 21, 1990, pp. 9-32.

MICHEL 2023

C. MICHEL, *Ceci n'est pas un titre. Réflexions sur l'histoire et la fonction des titres de tableaux*, Le Kremlin-Bicêtre 2023.

MODERNE ITALIENISCHE MALEREI UND PLASTIK 1953

*Moderne italienische Malerei und Plastik*, catalogo della mostra, Zurigo 1953.

MONOCHROME MALEREI 1960

*Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, a cura di U. Kultermann, Leverkusen 1960.

MORALES 1950

M. MORALES, *Le nostre interviste. Colloquio con il pittore Emilio Vedova sull'astrattismo in arte*, «La Voce di Modica», 29 ottobre 1950.

MOSTRA DEL PITTORE GASTONE NOVELLI 1950

*Mostra del pittore Gastone Novelli*, pieghevole della mostra, Roma 1950.

MOSTRA DI AFRO 1951

*Mostra di Afro*, catalogo della mostra, Roma 1951.

MUSIC MINUS ONE s.d.

*Music Minus One. The World's Largest Most Extensive Library of Play-Along/Sing Along Records: Classical, Jazz, Pop, Rock*, s.l. s.d.

NEW TRENDS IN ITALIAN ART 1958

*New Trends in Italian Art*, catalogo della mostra, a cura di L. Venturi, notizie biografiche di N. Ponente, Roma 1958.

NEW WORK FROM ITALY 1961

*New Work from Italy*, catalogo della mostra, con testo di G. Ballo, San Francisco 1961.

NICOLETTI 2025

L.P. NICOLETTI, *Presente e passato di Piero Dorazio, alla metà degli anni Sessanta*, in *Il viaggio esposto. Mostre, progetti editoriali e la nascita di nuove reti nel sistema dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, numero monografico di «Senzacornice Journal», 1, 2025, pp. 114-128 (disponibile on-line [https://www.senzacornice.org/wp-content/uploads/2025/07/2025\\_9\\_Nicoletti.pdf](https://www.senzacornice.org/wp-content/uploads/2025/07/2025_9_Nicoletti.pdf)).

NIETZSCHE 1905

F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Torino 1905 (edizione originale *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz 1882).

NIETZSCHE 1915

F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano - Torino - Roma 1915 (edizione originale *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, I-IV, Chemnitz 1883-1885).

NOVELLI 1957

G. NOVELLI, *Documenti di una nuova figurazione*, «L'Esperienza Moderna», 2, 1957, pp. 26-27 (ripubblicato in NOVELLI/BONANI 2019, pp. 116-117, con il titolo *Analizzare il processo creativo*).

NOVELLI 1959

G. NOVELLI, *Roma 1958*, «L'Esperienza Moderna», 5, 1959, p. 13 (ripubblicato in NOVELLI/BONANI 2019, p. 124).

NOVELLI 1959

*Novelli*, catalogo della mostra, con testo di G. Ballo, Milano 1959.

NOVELLI 1960

G. NOVELLI, [Senza titolo], in *Crack. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960, p. 43 (ripubblicato in NOVELLI/BONANI 2019, p. 138, con il titolo *PPQ*).

NOVELLI 1961

*Novelli*, catalogo della mostra, con testo di N. Ponente, Parigi 1961.

NOVELLI 1963

*Novelli*, catalogo della mostra, con testo di G. Ballo, Roma 1963.

NOVELLI 2019

G. NOVELLI, *Pittura procedente da segni*, in NOVELLI/BONANI 2019, pp. 152-153 (prima pubblicazione in «Grammatica», 1, 1964, p.n.n.).

NOVELLI/BONANI 2019

G. NOVELLI, *Scritti '43-'68*, a cura di P. BONANI, Roma 2019.

NOVELLI PERILLI TWOMBLY 1959

*Novelli Perilli Twombly*, catalogo della mostra, Bruxelles 1959.

NOVE PITTORI ROMANI 1957

*Nove pittori romani*, pieghevole della mostra, con testo di N. Ponente, Milano 1957.

OJETTI 1932

U. OJETTI, *La XVII Biennale di Venezia. Gli scultori italiani*, «Corriere della Sera», 12 maggio 1932.

OPERE RECENTI DI AFRO BURRI SCIALOJA 1957

*Opere recenti di Afro, Burri, Scialoja*, pieghevole della mostra, Roma 1957.

ORESTE BOGLIARDI, VIRGINIO GHIRINGHELLI, MAURO REGGLANI 1934

*Oreste Bogliardi, Virginio Ghiringhelli, Mauro Reggiani presentano la loro produzione recente*, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 8 novembre 1934.

PACI 1947

E. PACI, *Esistenza e immagine*, Milano 1947.

PACI 1950

E. PACI, *Esistenzialismo e storicismo*, Milano 1950.

PACI 1954

E. PACI, *Ripetizione, ripresa e rinascita in Kierkegaard*, «Giornale Critico della Filosofia Italiana», VIII, 3, 1954, pp. 313-340.

PACI 1957

E. PACI, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messina - Firenze 1957.

PACI 1959a

E. PACI, *Osservazioni preliminari allo studio della fenomenologia*, «Aut Aub», 50, 1959, pp. 75-83.

PACI 1959b

E. PACI, *Esercizio sull'evidenza fenomenologica*, «Aut Aub», 53, 1959, pp. 279-285.

PACI 1960

E. PACI, *Sulla presenza come centro relazionale in Husserl*, «Aut Aub», 58, 1960, pp. 236-241.

PAINTINGS BY ALBERTO BURRI 1957

*Paintings by Alberto Burri*, catalogo della mostra, con testo di J.J. Sweeney, Pittsburgh [1957].

PALLUCCHINI 1951(1952)

R. PALLUCCHINI, *Giunte alla giovinezza del Tintoretto*, «Arte Veneta», V, 1951(1952), pp. 111-115.

PEINTRES D'AUJOURD'HUI 1959

*Peintres d'aujourd'hui France-Italie / Pittori d'oggi Italia-Francia, 6ª mostra*, catalogo della mostra, Torino 1959.

PEINTRES D'AUJOURD'HUI 1961

*Peintres d'aujourd'hui France-Italie / Pittori d'oggi Italia-Francia, 7ª mostra*, catalogo della mostra, Torino 1961.

PEINTURES ACTUELLES 1953

*Peintures actuelles de France et d'Italie [...]*, catalogo della mostra, La Chaux-de-Fonds 1953.

PERAL PERAL 2011

A. PERAL PERAL, *La represión franquista durante la posguerra y la reconstrucción del movimiento obrero en Sevilla. 1940-1976*, tesi di Dottorato in Geografia e Storia, Universidad Nacional de Educacion a Distancia, 2011 (disponibile on-line <https://todoslosnombres.org/wp-content/uploads/2022/01/peral-peral-aurelio-la-represion-franquista-durante-la-posguerra-y-la-reconstruccion-del-movimiento-obrero-en-sevilla.pdf>).

PERILLI 1956

*Perilli*, catalogo della mostra, Firenze 1956.

PERILLI 1957

A. PERILLI, *Nuova figurazione per la pittura*, «L'Esperienza Moderna», 1, 1957, pp. 19-22.

PETERSEN 2009

S. PETERSEN, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, University Park (PA) 2009.

PIERO Dorazio 1955

*Piero Dorazio. 10 pitture 10 rilievi*, catalogo della mostra, Milano 1955.

PIERO DORAZIO 1957

*Piero Dorazio*, catalogo della mostra, con testo di N. Ponente, Roma 1957.

PIERO DORAZIO 1975

*Piero Dorazio 1946-1975*, catalogo della mostra, a cura di M.P. D'Orazio, Todi 1975.

PINACOTECA DI BRERA 1993-1994

*Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, a cura di F. Mazzocca, I-II, Milano 1993-1994.

PITTORI MODERNI DALLA COLLEZIONE CAVELLINI 1957

*Pittori moderni dalla collezione Cavellini*, catalogo della mostra, presentazione di P. Bucarelli, catalogo di G. Carandente, Roma 1957.

PITTORI TEDESCHI E ITALIANI 1958

*Pittori tedeschi e italiani contemporanei*, catalogo della mostra, presentazioni di P. Bucarelli, K. Schweicher, Roma 1958.

PITTSBURGH INTERNATIONAL EXHIBITION 1952

*The 1952 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, catalogo della mostra, Pittsburgh 1952.

PODESTÀ 1950

A. PODESTÀ, *Situazione critica di Klee*, «Emporium», CXI, 662, 1950, pp. 67-79.

POE/OLIVERO 1939

E.A. POE, *Le poesie. Poemetti in prosa. Saggi critici*, a cura di F. OLIVERO, Bari 1939.

PREMIO INTERNAZIONALE 1957

*Premio internazionale di scultura città di Carrara 1957*, catalogo della mostra, prefazione di L. Gestri, Carrara 1957.

RAGGHIANI 1946

C.L. RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*, Bari 1946.

RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948

*Rassegna Nazionale di Arti Figurative. Catalogo generale*, catalogo della mostra, Roma 1948.

RÉALITÉS NOUVELLES 1948

*Réalités Nouvelles. 3ème Salon*, catalogo della mostra, Parigi 1948.

REPERTORIO DELLE MOSTRE PERSONALI 2019

*Repertorio delle mostre personali 1958-1968*, a cura di E. Dalla Costa, in *Leoncillo. Materia radicale. Opere 1958-1968*, catalogo della mostra, a cura di E. Mascelloni, Verona - Milano 2019, pp. 307-331.

RINALDI 2011

M. RINALDI, *Il viaggio della farfalla. Temi e immagini della pittura di Novelli*, in *GASTONE NOVELLI 2011*, pp. 47-67.

ROBBE-GRILLET 1958

A. ROBBE-GRILLET, *La gelosia*, Torino 1958.

ROMA 1950-59 1995

*Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di F. D'Amico, Ferrara 1995.

ROMAGNONI 1960

B. ROMAGNONI, *Appunti*, in *Possibilità di relazione. Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri, Scanavino, Strazza, Vacchi, Vaglieri*, catalogo della mostra, con testi di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Roma 1960, p.n.n

ROUVE 1963

P. ROUVE, *Lucio Fontana*, «*Quadrup*», 14, 1963, pp. 47-58.

SAINT EXUPÉRY 1931

A. DE SAINT EXUPÉRY, *Vol de nuit*, prefazione di A. Gide, Parigi 1931.

SALUTE TO ITALY 1961

*Salute to Italy: 100 Years of Italian Art 1861-1961*, catalogo della mostra, Hartford (CT) 1961.

SANTOMASO 2017

*Santomaso. Catalogo ragionato*, a cura di N. Stringa, con la collaborazione di L. Poletto, E. Prete, Torino 2017.

SARTRE 1943

J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Parigi 1943.

SARTRE 1948

J.-P. SARTRE, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*, Parigi 1948.

SCHLAVISMO ROSSO 1952

*Schiavismo rosso. Il lavoro forzato in Russia documentato all'O.N.U. dalla Federazione Americana del Lavoro*, Firenze, 1952.

SCIALOJA 1956

*Scialoja*, catalogo della mostra, New York 1956.

SCIALOJA 1957

T. SCIALOJA, *Documenti di una nuova figurazione* (ottobre 1956), «*L'Esperienza Moderna*», 2, 1957, pp. 24-25.

SCIALOJA 1959

*Scialoja*, [testo di G. Dorflès], Roma 1959.

SCIALOJA 1991

T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, prefazione di G. Dorflès, con un poscritto di D. Fasoli, Roma 1991.

SCIALOJA/DE VIVO—IAMURRI ET ALII 2022

T. SCIALOJA, *Giornale di pittura 1954-1964*, a cura di M. DE VIVO, L. IAMURRI ET ALII, prefazione di A. Colasanti, Macerata 2022.

SIMON 1963

C. SIMON, *Novelli e il problema del linguaggio*, «Il Verri», VIII, 7, 1963, pp. 61-65.

STILLE 1950a

U. STILLE, *La riunione atlantica dell'Aja. Truman riaffermerà la decisione di difendere le frontiere dell'Europa occidentale*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 28 marzo 1950.

STILLE 1950b

U. STILLE, *Violento attacco di Truman alla Russia definita "Stato totalitario e poliziesco"*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 31 marzo 1950.

TAPIÉ 1961

M. TAPIÉ, *Devenir de Fontana*, Torino 1961.

THE NEW DECADE 1955

*The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra, a cura di A. Carnduff Ritchie, New York 1955.

TOTI SCIALOJA 1954

*Toti Scialoja*, testo di A. Bertolucci, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», n.s., 10, 1954.

TOTI SCIALOJA 1957

*Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Milano 1957.

TOTI SCIALOJA 1999

*Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, catalogo della mostra, a cura di F. D'Amico, Milano - Verona 1999.

VALÉRY 1938

P. VALÉRY, *Discours sur l'Esthétique. Discours prononcé au deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art (1937)*, in P. Valéry, *Variété IV*, Parigi 1938, pp. 235-264.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VEDOVA 1955

E. VEDOVA, *"Umori" di un pittore*, in *Arte figurativa e arte astratta*, Firenze 1955, pp. 232-236.

VEDOVA 1956

E. VEDOVA, *Un pittore giudica l'architettura*, «L'Architettura. Cronache e Storia», II, 10, 1956, pp. 291-292.

VEDOVA 1960

E. VEDOVA, *Pagine di diario*, con un epilogo di W. Haftmann, Milano 1960.

VEDOVA 1963

E. VEDOVA, *Scontro di situazioni. Libertà dell'espressione*, Milano 1963.

VEDOVA 2007a

E. VEDOVA, *Autopresentazione* (1946), in MASI 2007, p. 104.

VEDOVA 2007b

E. VEDOVA, *Eresia di Vedova (da una lettera ad un amico)*, in MASI 2007, pp. 108-110 (prima pubblicazione in «Cronache Veneziane», 13 novembre 1949).

VEDOVA DE AMERICA 2019

*Vedova De America*, a cura di G. Celant, Verona - Venezia - Milano 2019.

VENTURI 1954

L. VENTURI, *Afro*, «Commentari», V, 1954, pp. 245-250.

VENTURI 1955

L. VENTURI, *Santomaso*, «Commentari», VI, 1955, pp. 132-136.

VENTURI 1958

L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958.

VERGANI 1919

O. VERGANI, *De Chirico alla Bragaglia*, «Il Messaggero della Domenica», 9 febbraio 1919, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Roos, Ferrara 2015, pp. 121-122.

VIAGGIO IN ITALIA 1955

*Viaggio in Italia. Catalogo del Terzo Premio di Pittura Esso*, Roma 1955.

VITALITÀ NELL'ARTE 1960

*Vitalità nell'arte (1959); Dalla natura all'arte (1960)*, cataloghi delle mostre, contributi di P. Marinotti, W. Sandberg, M. Tapié, Milano 1960.

VOGEL 1992

M. VOGEL, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, Monaco 1992.

VOGT 2006

T. VOGT, *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, Monaco 2006.

VORDEMBERGE-GILDEWART 1934

*Vordemberge-Gildewart presenta in una mostra personale nelle nostre sale 42 quadri, fotomontaggi, disegni e bozzetti scenografici*, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 31, 1934.

WELCHMAN 1997

J.C. WELCHMAN, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven - Londra 1997.

WHITEHEAD 1959

A.N. WHITEHEAD, *La scienza e il mondo moderno*, introduzione di E. Paci, Milano 1959 (edizione originale con introduzione di A. Banfi, 1945).

YEAZELL 2015

R.B. YEAZELL, *Picture Titles. How and Why Western Paintings Acquired Their Names*, Princeton - Oxford 2015.

ZANCHETTI 2003

G. ZANCHETTI, *“Un futuro c'è stato...”*. *Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana*, «L'Uomo Nero», I, 1, 2003, pp. 89-100.

ZANCHETTI 2023

G. ZANCHETTI, *Concetto spaziale*, in *Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L.P. Nicoletti, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Macerata 2023.

ZANDER RUDENSTINE 1985

A. ZANDER RUDENSTINE, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York 1985.

ZEVI 1985

A. ZEVI, *Piero Dorazio*, catalogo della mostra, Ravenna 1985.

ZORZI 2016

S. ZORZI, *Parola di Burri. I pensieri di una vita*, Milano 2016.

## ABSTRACT

Questo studio interroga i titoli attribuiti a opere del periodo 1948-1964, per lo più di carattere non rappresentativo, dagli artisti italiani Emilio Vedova, Afro Basaldella, Piero Dorazio, Toti Scialoja, Gastone Novelli e Lucio Fontana. Vengono via via proposte ipotesi per spiegare il significato letterale di alcuni titoli e il rapporto che lega questi titoli al visibile delle opere. Ma viene soprattutto indagata l'intenzione sottesa ai titoli stessi: come gli artisti hanno voluto rivelare i propri interessi; come hanno voluto guidare l'osservatore a comprendere il significato dell'opera; come hanno usato le parole del titolo per collocare l'opera nel dibattito artistico (ma anche più latamente culturale) del loro tempo. I titoli di Vedova sono un indicatore ideologico, una guida a comprendere come l'artista intendesse situarsi nella battaglia politica del presente. Nei titoli di Afro, spesso provocatoriamente tematici di fronte a quadri dai soggetti indecifrabili, convergono autobiografia, allusioni letterarie o musicali, persino la pura fascinazione del suono delle parole. L'astrattista radicale Dorazio usa inizialmente lo spaesamento surrealista per obbligare lo spettatore a concentrarsi sul linguaggio formale del quadro; a un certo punto della sua produzione il titolo inizia però a riferirsi, per via allusiva, alle leggi interne della pittura. I titoli di Scialoja e di Dorazio sono veri e propri indicatori di cultura dei due pittori: attraverso formulazioni misteriose, spesso in riferimento a libri, musiche, persino concetti di comune circolazione nel loro tempo, i due artisti ambiscono a far entrare i loro quadri nel campo più allargato della discussione letteraria, filosofica, persino di costume. Al costante titolo di *Concetto spaziale* (dove «spaziale» si riferisce allo spazio cosmico, non allo spazio geometrico) Fontana aggiunge specifiche di varia natura, dalla banale tautologia (il colore o gli interventi sulla tela) a suggestive aperture liriche. Questa aggiunta agisce, il più delle volte, come una semplice etichetta: l'intenzione di Fontana è di giocare con le attese del pubblico, demistificando la funzione del titolo come elemento risolutivo per la comprensione del quadro.

This paper examines the titles given by the Italian artists Emilio Vedova, Afro Basaldella, Piero Dorazio, Toti Scialoja, Gastone Novelli and Lucio Fontana to some of their paintings, mostly non-representational, of the 1950s and early 1960s. Some hypotheses are proposed to explain the literal meaning of the titles and the relationships between titles and the visual facies of the artworks. To be investigated is also the intention underlying the titles: how the artists intended to reveal, through titles, their own interests; how they guided the viewer towards the meaning of their work; and how they used the words of the title to place their work within the artistic (and, more broadly, cultural) debate of their time. Vedova's titles are an ideological guide, a clear indication of how the artist intended to place himself within the political conflicts of his time. In Afro's titles – which are often provocatively thematic in the face of paintings with indiscernible subjects – converge private biographical references, literary or musical allusions, and even a pure fascination with the pure sound of words. The radical abstract artist Dorazio initially employed a surrealist sense of disorientation to address the viewer to focus on the formal language of his painting; at a certain point in his career his titles began to refer, allusively, to the internal laws of painting. The titles of Scialoja and Dorazio are revealing of the two painters' cultural background: through mysterious formulations, often referencing books, music or current concepts or events, the two artists aim to bring their paintings into the broader realm of literary, philosophical and even social discourse. Fontana adds to his constant title *Concetto spaziale* (where «spaziale» refers to cosmic, not geometric space) various kinds of specifications, ranging from simple tautologies (the colour of the canvas; the interventions on it) to evocative, lyrical statements. This additions functions as a label: Fontana's provocative intention is to challenge the public's expectations, demystifying the role of the title as a decisive element for understanding his artworks.