DOPPIOZERO

# La vita segreta dei titoli

**Sergio Garufi**

26 Settembre 2026

Poche settimane fa il travel creator Nicolò Balini, in arte Human Safari, si è accorto che su Amazon era già in vendita un libro dal titolo e dal formato pressoché identici a quelli del proprio, ancora in uscita: una raccolta di fatti curiosi, confezionata in un formato da bigino, a firma di un certo Luca Bellandi, autore altrettanto fantomatico di una decina di altri titoli su argomenti fra loro incompatibili, dal self-help alla cucina siciliana, tutti con copertine dall'inconfondibile patina da intelligenza artificiale. Il libro di Balini non era ancora uscito: il suo titolo, intercettato in rete durante la fase di promozione, gli era stato scippato prima che l'originale vedesse la luce. La scheda del concorrente era comparsa su Amazon il 3 settembre, appena due giorni dopo l'annuncio del preordine di Balini.

È un episodio minimo, quasi comico nella sua sfacciataggine, ma dice qualcosa di preciso sul destino dei titoli nell'epoca dei grandi modelli linguistici: un titolo può avere una vita precedente all'opera che finisce per designare, ma oggi può averne anche una parallela e fraudolenta, comparendo prima del libro che dovrebbe portarlo. Il titolo non aspetta più necessariamente l'opera: può precederla, anticiparla, perfino appropriarsene.

Non so se esiste una storia dei titoli in arte e letteratura. Una trattazione breve ma abbastanza esaustiva riguardo ai libri l'ha fatta Gerard Genette in *Soglie* (Einaudi, 1989). I dintorni del testo, partendo dagli interminabili titoli barocchi per arrivare fino alla brusca concisione di quelli novecenteschi, ed elencandone le funzioni principali (identificazione dell'opera, designazione del contenuto, valorizzazione).

Umberto Eco, nelle Postille al suo primo romanzo, spiegava la genesi di quel titolo, di cui fu corresponsabile, come accade spesso, il suo editore. Vennero rifiutati titoli troppo neutri, che prendevano a prestito il nome del protagonista, come Adso da Melk (il preferito dall'autore); o titoli più banali, come *L'Abbazia del delitto* (che nel manoscritto conservato è scritto con due zeta, di cui una

successivamente barrata), che lo faceva somigliare a un giallo di serie B.

La scelta finale fu azzeccata, *Il nome della rosa* è una chiave di lettura appropriata, per le valenze nominaliste a cui rimanda l'esametro latino finale e perché resta sufficientemente vago da non precludere ulteriori percorsi ermeneutici.

E come accade spesso, anche quando un titolo sembra nato insieme all'opera, bisogna andare a cercarne la piccola storia precedente. John Steinbeck aveva chiamato provvisoriamente *The Oklahomans* il romanzo che sarebbe diventato *The Grapes of Wrath*. Fu la moglie Carol a suggerirgli un verso del *Battle Hymn of the Republic* di Julia Ward Howe, dove compaiono le «grapes of wrath», le uve dell'ira. Steinbeck accolse il titolo con entusiasmo, spiegando al suo agente che gli piaceva perché era una marcia e che anche il libro, in un certo senso, era una marcia.

È curioso che un titolo così solenne, biblico e profetico sia entrato nella storia della letteratura attraverso una conversazione domestica. Prima di diventare il titolo che oggi ci sembra inseparabile da *Furore*, era una frase di qualcun altro, presa da un inno e portata dentro un romanzo. Il titolo, insomma, può avere una vita precedente all'opera che finisce per designare.

Un bel titolo spesso contribuisce al successo di un libro. Si pensi a *Viaggio al termine della notte* o a *Cronaca di una morte annunciata*, che, come *La Settimana enigmistica*, misurano il loro successo dal numero infinito di imitazioni che ne sono state tentate.

A volte restano in mente per la perfetta capacità di sintesi: si veda il sublime depistaggio do *L'Uomo senza qualità* (che invece ha un sacco di qualità), l'ironia antinomica del saggio borgesiano *Nuova confutazione del tempo* (ironia e antinomia espresse entrambe dall'aggettivo), il divertente nonsense di *Storia della pittura universale in tre volumi* di Benezet (che in verità è un libriccino in cui non si parla di pittura), il cupo *Gioia di vivere* di Zola e infine lo splendido ossimoro di *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera.

Ci sono poi titoli che lasciano al lettore il compito di completarli mentalmente. È il caso di *Ogni promessa* di Andrea Bajani, il cui titolo s'interrompe proprio nel punto in cui la memoria collettiva pretende di proseguire ("è un debito"), sulla stessa falsariga di *Uccidere un fascista* di Giuseppe Culicchia, che tronca uno slogan che il lettore più attempato riconoscerà da solo. Anche *Quello che non uccide*, quarto capitolo della saga di Millennium, si affida alla stessa ellissi

nietzschiana (fortifica), così come *Benedetto il frutto*, il romanzo erotico di Giulia Villoresi uscito per Marsilio, che tronca l'Ave Maria proprio sul più intimo. Carlos Saura, nel 1976, intitolò un suo film *Cría cuervos*, omettendo la seconda parte del proverbio spagnolo (*que te sacarán los ojos*, "che ti caveranno gli occhi"), fidandosi che lo spettatore la conoscesse già. E lo stesso trucco, in tono assai più leggero, lo userà Leonardo Pieraccioni con *Se son rose*, lasciando cadere il *fioriranno* che tutti, comunque, si aspettano.

E c'è perfino il deliberato errore del poemetto *Le api migratori* di Andrea Raos, che nel cambio di genere riflette grammaticalmente la mutazione genetica subita dagli insetti.

LOUIS-FERDINAND CÉLINE

# VIAGGIO AL TERMINE DELLA NOTTE

ROMANZO



CORBACCIO
DALL'OGLIO - EDITORE

Ma anche quando un titolo ci sembra ormai inseparabile dal libro può essere stato, fino a poco prima della stampa, una cosa assai incerta. Fitzgerald, per esempio, cambiò idea più volte sul titolo del romanzo che sarebbe diventato *The Great Gatsby*. Aveva pensato a Gold-Hatted Gatsby, The High-Bouncing Lover, On the Road to West Egg e soprattutto a Trimalchio in West Egg, con riferimento al personaggio del *Satyricon* di Petronio. Alla fine Maxwell Perkins, il suo editor, riuscì a riportarlo a *The Great Gatsby*. Oggi è difficile immaginare Gatsby con un altro nome: Trimalchio in West Egg ci sembra quasi il titolo di un altro romanzo, mentre *The Great Gatsby* pare essergli appartenuto da sempre. È una delle stranezze dei titoli: prima della pubblicazione sono intercambiabili, dopo diventano irrevocabili.

Se nel Rinascimento mancava il titolo, nell'arte antica mancava spesso anche il nome dell'autore. Per orientarsi in questo mare di anonimato, gli storici dell'arte greca e romana hanno dovuto inventarsi convenzioni catalografiche di pura sopravvivenza: l'Efebo di Motya, il Cavaliere Rampin, i Bronzi di Riace (sulla cui identificazione esatta si discute ancora oggi), fino a intere botteghe battezzate con soprannomi descrittivi che hanno il sapore involontario della trovata comica: il Pittore dei Gomiti in Fuori, il Pittore delle Tre Linee, i Piccoli Maestri, il Gruppo dei Corteggiatori. Sono etichette nate dalla necessità e non dalla scelta: quando manca tutto (il nome dell'artista, il titolo dell'opera, spesso anche il contesto della committenza) è la stessa esigenza catalogica a inventarsi un titolo suo malgrado, un supplente che non racconta il contenuto ma registra soltanto la postura di un gomito.

Nell'arte rinascimentale non si usava titolare le opere. Al più le si descrivevano, come nei tanti registri dei collezionisti dell'epoca, che si limitavano a illustrarne il soggetto principale e a indicarne l'autore. Fra i numerosi dipinti che ci sono giunti privi di indicazione, alcuni fra i più famosi sono La tempesta di Giorgione, La flagellazione di Piero della Francesca, *Il Cristo morto* del Mantegna e Le cortigiane del Carpaccio.

Non a caso, i titoli che in seguito sono stati attribuiti a queste opere sono indicatori dei contenuti che questi dipinti si supponeva veicolassero.

Riguardo al primo dipinto, viene generalmente indicato così proprio per evidenziare il fatto che sarebbe privo di un soggetto preciso; per cui, non essendoci alcun rapporto fra scene sacre o mitologiche e la coppia con bimbo immersa nel paesaggio, si è posto l'accento sul lampo che squarcia le nubi, quasi a suggerire che si tratti di un semplice pretesto del pittore che, in assenza di precise indicazioni del committente (o addirittura in assenza del committente),

aveva dato così libero sfogo alla sua fantasia.

Salvatore Settis, in uno splendido saggio intitolato *La Tempesta interpretata*, pare aver sciolto l'enigma, riconducendo le tre figure principali ad Adamo, Eva e Caino, e rinvenendo nella città turrita l'Eden perduto e in un apparente ramoscello adagiato sul terreno il celebre serpente responsabile della loro caduta.

Su quella appassionante sciarada che è *La flagellazione* di Piero si sono scontrati parecchi studiosi, soprattutto riguardo all'identificazione e alle ragioni del dialogo fra i tre misteriosi personaggi in primo piano. Federico Zeri e Pope-Hennessy ci vedevano la rappresentazione del Sogno di San Gerolamo, così come viene raccontato da quest'ultimo in una lettera a Eustochio; mentre Ginzburg e la Ronchey rintracciavano precisi riferimenti alla caduta di Costantinopoli e alla fallita riconciliazione tra chiesa d'Oriente e d'Occidente.

La maggior parte delle interpretazioni concernenti *Il Cristo morto* del Mantegna sottolinea la volontà dell'artista di umanizzare la scena rendendocela familiare; e difatti Gesù viene osservato dallo spettatore nello stesso modo con cui vedrebbe un parente nella camera mortuaria; cioè entrando nella stanza e guardandolo disteso dalla parte dei piedi, per poi accostarsi di fianco a compiangerlo come fanno i tre personaggi a margine.

E tuttavia in una lettera del 1504, in cui il figlio di Mantegna raccomanda ai Gonzaga di Mantova l'acquisto delle opere del padre rimaste in bottega al momento della morte, questi lo descrive come *Cristo in scurto*, facendo così pensare a un mero esercizio tecnico, un semplice, seppur sommo, esempio di virtuosismo prospettico, senza tutte le implicazioni che gli abbiamo attribuito in seguito.

*Le Cortigiane* del Carpaccio dovrebbero chiedere i danni ai loro esegeti. Ne hanno dette di tutti i colori a 'ste povere donne, colpevoli solo di annoiarsi un po' nell'attesa del ritorno a casa dei rispettivi mariti, impegnati in una caccia in laguna. Finché non si scoprì (per merito di Federico Zeri) che il quadro del Museo Correr era solo la metà di un dipinto più grande, di cui la parte superiore stava al Paul Getty Museum di Malibù, le figure femminili del dipinto veneziano erano concordemente identificate come due zoccole di alto bordo (e le chiamo "zoccole" perché pare che questo sinonimo di "prostituta" sia debitore proprio delle loro calzature).

Cristina Campo con la sua proverbiale, sublime perfidia, le paragonò a delle veline, dicendo che in loro si avverte addirittura "la profonda storia di un vuoto,

dell'orrore ovattato dell'ozio, sbriciolato dal tedio, l'orrore della bellezza inutile, più vuota di una vuota conchiglia".

Il Carpaccio viene spesso indicato come l'antesignano dei vedutisti settecenteschi, i Canaletto e i Bellotto che dipingevano Venezia con precisione quasi fotografica. Ma nei suoi scorci veneziani, apparentemente così fedeli, Carpaccio inseriva regolarmente edifici che non esistevano: dei capricci architettonici perfettamente plausibili, costruiti con lo stesso rigore prospettico riservato ai palazzi veri, e per questo indistinguibili da essi. Il tradimento della mimesi si nasconde persino nella firma. Nei cartigli in basso ai suoi dipinti si legge *Victor Carpathius finxit*, talvolta *fingebat*, e non la più consueta formula *pinxit* (come nel *Titianus pinxit* di Tiziano): basta il cambio di una consonante, la *f* al posto della *p*, perché la firma affermi il contrario di ciò che l'immagine dice, non "questo l'ho ritratto" ma "questo l'ho immaginato". È un'ambiguità che si consuma tutta nella grafia di un verbo, ma che smonta in anticipo l'etichetta di vedutista ante litteram: Carpaccio non era un cronista del reale travestito da inventore, semmai il contrario, un inventore che firmava come se fosse un cronista.

ANDREA BAJANI

# Ogni promessa

UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI



Nel caso del *Convito in casa Levi* del Veronese la scelta del titolo è stata fondamentale, nel senso che ha protetto l'autore dalle terribili accuse dell'Inquisizione. La lettura del verbale del processo che gli venne fatto da frate Aurelio Schellino il 18 luglio 1573 nella chiesetta di San Teodoro a Venezia (e poco dopo toccherà al Tintoretto) è impressionante. Gli viene chiesto conto di ogni personaggio strambo presente nella scena: il servo, i nani, i buffoni e gli imbriaghi che popolavano quella che doveva essere una compunta *Ultima Cena*, e lui cerca di giustificarsi con la celebre frase "Nui pittori si pigliamo licentia che si pigliano i poeti et i matti", ma alla fine solo il cambio del titolo lo salverà. E in fondo quel cambio non era neppure una ritrattazione, dato che per il Caliari, che fu l'inventore di questo genere pittorico, una cena valeva l'altra (tant'è che in un passo dell'interrogatorio confonderà un banchetto delle Nozze di Cana con un'Ultima Cena).

Usciamo dal Rinascimento per un caso più tardo, ma troppo istruttivo per tacerlo: quello della *Ronda di notte* di Rembrandt. Il titolo con cui la conosciamo è posteriore all'esecuzione e, soprattutto, la scena non è ambientata di notte. Raffigura la compagnia del capitano Frans Banning Cocq e del tenente Willem van Ruytenburch mentre si mette in movimento. Nel corso dei secoli, l'alterazione delle vernici e l'oscuramento della superficie contribuirono a far apparire la scena molto più buia di quanto fosse. Il nome è rimasto anche dopo i restauri che hanno restituito alla pittura una luminosità diversa.

È un caso curioso di titolo che nasce da un equivoco e finisce per consolidarlo: abbiamo imparato a chiamarlo *La Ronda di notte*, e così, guardandolo, siamo portati a vedere anche la notte. Il titolo non si limita più a indicare il quadro, ma collabora alla sua visione.

Non è l'unico caso in cui un titolo abbia avuto il compito di rendere più presentabile un'opera. Picasso aveva inizialmente chiamato Le Bordel d'Avignon il quadro che oggi conosciamo come *Les Demoiselles d'Avignon*. Avignon, in questo caso, non è la città francese, ma la Carrer d'Avinyó di Barcellona, associata ai bordelli della zona. André Salmon contribuì a imporre il titolo che conosciamo, attenuando così la crudezza dell'originale.

Il quadro, naturalmente, non era cambiato. Era cambiato il modo in cui veniva consegnato allo sguardo. Dal bordello alle fanciulle: dalla concretezza di un luogo e di un mestiere a una formula apparentemente innocua, quasi elegante. Il titolo può essere anche questo: un piccolo travestimento dell'opera.

A ben vedere certe opere d'arte hanno pure i titoli di coda, tali e quali ai film. È il caso della Cappella degli Scrovegni a Padova. Il ciclo di affreschi è costruito come un crescendo di pathos, ma proprio sul più bello, poco prima di uscire, quando si guarda la controfacciata, ci si accorge che Giotto ha dipinto, subito sopra il Giudizio Universale, due angioletti che stanno arrotolando il firmamento, quasi a rivelarci che tutto l'ambaradan è solo un'elaborata finzione, che la pipa è mica una pipa.

Alberto Burri, e come lui molti artisti contemporanei, si rifiutò di fornire chiavi di lettura alle proprie opere, intitolandole con numeri, o con i nomi dei materiali, o con le tecniche usate, lasciando liberi i fruitori di scorgerne il senso più affine alla propria sensibilità; e forse anche per questa ragione, per questa indeterminatezza, incontrò all'inizio della sua carriera notevoli difficoltà.

Perché, in genere, gli amanti dell'arte pretendono che il titolo indichi, o perlomeno evochi, una spiegazione del senso ultimo dell'opera, ossia che li sollevi dall'arduo compito di rinvenirlo da soli; e proprio questa esigenza del fruitore si scontra invece col desiderio dell'autore, che tende naturalmente a non delimitare troppo i margini interpretativi, precludendo così altre possibili chiavi di lettura.

È il problema che si ritrova, in forma quasi didattica, davanti al quadro di James McNeill Whistler che tutti conosciamo come *La madre di Whistler*. Whistler lo aveva intitolato *Arrangement in Grey and Black, No. 1*: un titolo che non racconta chi sia la donna, né che rapporto abbia con il pittore, e che sembra volerci costringere a guardare soprattutto la composizione, i rapporti fra il grigio, il nero, le forme. Il linguaggio stesso del titolo appartiene alla poetica musicale di Whistler, che chiamava i suoi lavori symphonies, harmonies, nocturnes, arrangements.

Noi abbiamo fatto quasi il contrario. Abbiamo preso quel dipinto e lo abbiamo restituito alla biografia: non più un arrangiamento di grigio e nero, ma la madre di un uomo. La donna ha finito per vincere il quadro. E forse non è un caso: il pubblico vuole sapere che cosa rappresenta un'opera, mentre l'artista, qualche volta, vorrebbe che guardassimo come è fatta.

A proposito di questa contrapposizione, vale forse la pena ricordare un aneddoto divertente relativo ad Hans Arp. Si narra infatti che l'artista, di fronte alla richiesta del visitatore di una mostra di conoscere il titolo (e implicitamente il significato) di una sua scultura che ne era priva, perché intenzionato ad acquistarla, rispose: "forchetta o buco di culo, a seconda". Superfluo aggiungere che l'opera rimase invenduta.

In copertina, fotografia di Benh LIEU SONG - Wikimedia Commons.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

