

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi

Appunti di corrispondenze

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi

“What's in a name? That which we call a rose by any other word would smell as sweet”, faceva esclamare William Shakespeare in *Romeo e Giulietta* (atto II, scena II): l'espressione tradotta in italiano suona come “Che cos'è un nome? Quella che noi chiamiamo rosa, anche se la chiamassimo con un altro nome, conserverebbe pur sempre lo stesso dolce profumo”. Ammettendo che il **nome** sia *solo* una



parola che usiamo per identificare qualcosa senza esserne la parte intrinseca della cosa stessa, il drammaturgo inglese pose l'accento su cosa ci sia davvero in un nome (*what's in a name*). Facendo sempre riferimento a questo, nei mesi scorsi (maggio-agosto 2025) ha avuto luogo la mostra *Dal cuore alle mani*. *Dolce&Gabbana*, che ha evidenziato le innovazioni del

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi

marchio¹ che inneggia all'unicità italiana; oltre alla conoscenza del ventaglio di suggestioni sedimentatesi in relazione all'apporto artistico sul **brand**, il richiamo all'importanza della **firma** è stato senza dubbio evidente.

Ed ecco che ritorna alla memoria l'insegnamento latino: *nomen omen*, traducibile come "il nome è un destino", è un modo di dire che ci tramanda come il nome possenga già una direzione, come ha consegnato ai posteri Plauto con il suo teatro.

Il nome è *augurio*, avrebbero sottolineato gli antenati. I nomi sono segni, potremmo dunque affermare.

Se ci soffermassimo a osservare ciò che facciamo, noteremmo che lasciamo firme alla fine di una visita ai musei come formula di congedo o di ringraziamento, che scriviamo dediche² su libri da regalare, che convalidiamo documenti con sigle (anche digitali)...

¹ Esso può essere un'immagine di fantasia, il disegno di un oggetto concreto, l'elaborazione di una o più lettere dell'alfabeto, una scritta accompagnata da un'immagine... Esso diventa un pittogramma quando rappresenta un oggetto, un ideogramma quando raffigura un concetto o un'idea, un diagramma quando è un

Da sempre diamo nomi alle cose, alle persone, a fenomeni naturali, a fatti sopraggiunti: con i nomi cerchiamo infatti di individuare per poi poter riconoscere e tramandare.

Nella firma vi è la rappresentazione dell'**identità**, non può essere ridotta al solo **segno** grafico, che riveste comunque la sua importanza (la **grafologia**, ad esempio, si occupa della disamina delle sue caratteristiche e specificità tanto da poter rivelare tratti della personalità): la firma è un modo per depositare un'impronta di noi stessi, ci identifica in modo univoco, come fosse una presentazione di noi stessi.

Con la firma "rendiamo saldo", confermiamo il concetto di autenticità, attestiamo un'azione che diventa ufficiale e inamovibile; se autografo significa "di propria **mano**", il segno grafico conferisce visibilità, una vera e propria aggiunta alla superficie del reale.

semplice segno astratto senza lettere o immagini riconoscibili e un monogramma quando è il risultato di una sovrapposizione delle lettere di una o più parole.

² La dedica può essere sia un gesto concreto (iscrizione) che un atto simbolico (atto del dedicare), entrambi legati all'idea di esprimere affetto, stima, o consacrazione. Etimologicamente *dedicare* significa "consacrare con parole" o "offrire con parole".

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

Avendo un significato emotivo, i nomi funzionano anche come marcatori di relazioni e, come sappiamo bene, vengono affibbiati alla persona nel momento della nascita tanto da avere un impatto sulla costruzione identitaria e sull'inserimento nella società (la scelta del nome non è un atto neutro e risulta legato a fattori non solo affettivi ma anche sociali e culturali capaci di influenzare il modo in cui il bambino/o verrà percepito/a e si percepirà nel mondo)³.

Da sempre l'uomo lascia segni, **firme-tracce** del suo passaggio; se pensiamo alle pitture preistoriche e alle incisioni rupestri ci rendiamo conto di come i segni antichi siano "anonimi" (non si ravvisano cioè nomi ma **simboli** afferenti a codici iconografici).

Tra i suoi obiettivi la storia dell'arte ha avuto quello di riconoscere segni particolari affinché si potessero individuare autori e dunque ricondurre le opere ad una mano (e ad uno **stile**).

³ Si può leggere il contributo di J. de Pina Cabral, "La soglia degli affetti: considerazioni sull'attribuzione del nome e la costruzione sociale della persona", in *Antropologia*, 6, 2005, pp. 151-172.

Se agli albori la mano era dunque l'attestazione del passaggio e del *fare sacro*, nei secoli divenne lo strumento fisico con cui lasciare la firma, nuova conferma del fare.

Superata la metà del secolo scorso, alcuni artisti si interessarono all'origine dei segni: traendo ispirazione dall'arte giapponese della **calligrafia**, Adolph Gottlieb nel 1962 pose mano al suo *Segno*: con un rapido gesto del pennello egli tracciò il segno nero al centro della tela, accostandovi la forma circolare rossa necessaria all'equilibrio compositivo. L'uso del massimo contrasto cromatico rende l'immagine espressiva: vi sono macchie e tracce del pennello, testimonianze visibili della mano dell'artista (la mano ancora una volta è strumento per con-segnare l'esistenza di un'energia vitale).

A proposito di macchie è doveroso citare anche lo **scarabocchio**, che riconduce al mondo infantile e alla sfera inconscia⁴.

⁴ Molto significativa in merito fu la mostra *Gribouillage / Scarabocchio. Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly* (Roma Villa Medici 3 marzo – 22 maggio 2022).

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

Lasciare un segno⁵ è infatti un'esigenza: anche mentre parliamo al telefono scarabocchiamo ai margini di appunti, constatiamo iscrizioni presso luoghi di culto ma anche presso prigioni, ne troviamo di diverso tipo camminando per le strade in città, sedendoci su panchine al parco...

Se le incisioni dei pellegrini servivano per raccomandare la redenzione al martire o al santo, sul finire degli anni Sessanta a New York giovani delle periferie iniziarono a scrivere il loro nome, reale o pseudonimo, sui muri, nelle stazioni delle metropolitane, sui treni, ovunque...

Queste firme arabesche, le *tags*⁶, venivano vergate con un semplice marker, ovvero un pennarello indelebile dalla punta spessa all'inizio e da bombolette spray successivamente.

Il fenomeno fu delineato come *writing* in quanto si diede maggior risalto alla scrittura, alla traccia segnica per l'appunto.

⁵ Esso viene considerato come l'unità minima della raffigurazione; può essere un tratto, un graffito, un'impronta, una macchia di colore con cui l'uomo ha cercato di tracciare forme quali testimonianze del suo pensiero o della sua presenza. Il segno è la *traccia* visibile con cui l'uomo (e l'artista) si esprime.

Si era innescata una gara ossessiva ed era importante invadere i posti (quantità) ma anche trovarne di difficili (concetti di esclusiva e primato); dal 1971 il *writing* ebbe un riconoscimento ufficiale (ad esempio Taki 183 ricevette un articolo sul *New York Times*⁷): in questo modo sortì una doppia attestazione di sé, una doppia ricompensa in termini di identificazione e permanenza.

Anche nel *writing* la dedizione alla ricerca formale delle lettere, la formulazione di uno stile, la pratica di un costante esercizio, la modulazione cromatica e compositiva coesistevano con l'inevitabile dimensione collettiva.

Riguardo alla molteplicità di questa si incorre generalmente in appropriazioni, falsificazioni e contraffazioni: in ciascuna di queste tre azioni vi è un *fare* rispettivamente proprio (spesso indebitamente), falso in senso di ingannevole e "contro", cioè

⁶ I racconti della città e i passaggi dei singoli sono ravvisabili nelle forme dei poster, degli *stickers* e dei murali: oltre a questi i codici dei graffitisti (*writers*), MC e *breakers* sono circoscrivibili come *tags*.

⁷ Tre anni dopo il fotografo Jon Naar pubblicò *The Faith of Graffiti*, introdotto da Norman Mailer, per documentare la nascita e la diffusione del *writing* proprio a New York.

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

in opposizione a qualcosa d'altro o in modo opposto all'**originale**.

La personalità artistica che affrontò la riflessione sulla firma e sul concetto di **autorialità** fu (ancora una volta) Marcel Duchamp: oltre ad aver accantonato il concetto di **aura**⁸ relativamente alle opere d'arte (si consideri la rettificazione⁹ della *Gioconda* quando fece spuntare sulla stampa raffigurante la figura femminile leonardesca barba, baffi e la scritta L.H.O.O.Q., che suonava come “Elle a chaud au cul”), in un momento cruciale della sua vita egli intese cambiare identità:

“[...] Dapprima ebbi l'idea di prendere un nome ebraico. Io ero cattolico e questo passaggio di religione significava già un cambiamento. Ma non trovai nessun nome ebraico che mi piacesse, o che

colpisce la mia immaginazione, e improvvisamente ebbi l'idea: perché non cambiare il mio sesso? Era molto più facile! Da qui viene anche il nome di Rose Sélavy”,

confessò. Questo nome (e dunque anche questa nuova identità) richiamava foneticamente alla frase *Eros* – oppure *rose – c'est la vie* e *arroser la vie*, cioè “eros- oppure rosa – è la vita” e “celebrare la vita”. Per consolidare l'*altra* identità femminile nel 1921 Duchamp presentò *Belle Haleine. Eau de Voilette*, un ready-made rettificato, una bottiglietta di profumo Rigaud a cui sostituì l'etichetta originale con una fotografia che lo immortalava nei panni di Rose Sélavy, suo *alter ego* femminile.

Il titolo, che si traduce come “Bel respiro, velo d'acqua”, gioca sia con il concetto di profumo come accessorio che

⁸ W. Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima pubblicazione 1935).

⁹ Si può vedere come anche il danese Asger Jorn con *L'Avanguardia non si arrende* del 1962 abbia creato un “miglioramento dei dipinti antichi per mantenerli attuali e aiutarli a non essere dimenticati” dando vita alla serie *Nuove Disfigurazioni*. Modus

operandi centrale nella pratica situazionista, il *détournement* si affermò come “la firma del movimento, la traccia della sua presenza e della sua protesta nella realtà culturale odierna”: quadri trovati – ai mercati delle pulci – e spesso considerati di scarso valore erano il simbolo del sovvertimento del significato e la critica alla mercificazione dell'arte.

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

può alterare il respiro, e quindi l'identità, sia con l'idea di un velo che nasconde e rivela allo stesso tempo.

Inventore del *readymade* e sdoganatore della possibilità di mantenere identità parallele, nel 1945 finì con l'“utilizzato” (anch'egli) per un magazine, la Rivista di moda per eccellenza: *Vogue* scelse di ambientare il set per il numero di luglio presso il Museum of Modern Art di New York¹⁰ e catturò *Il Grande Vetro* di Duchamp, la cui “sposa messa a nudo” fu sostituita da una modella abbigliata che guarda in basso verso gli “scapoli”, distogliendo lo sguardo: l'opera-simbolo di colui che aveva inaugurato il meccanismo di prelievo delle cose per farne opere (che tali diventano per la sola scelta dell'an-artista¹¹, che rifiuta i canoni tradizionali, intrisi di manualità, capacità tecniche e

unicità, il soggiogamento retinico e il sistema del mercato) divenne simile ad una finestra di un magazzino di merci.

Parlando di appropriazione e spaziando nel panorama artistico, risulta inoltre interessante collegarsi per un momento ad Alighiero Boetti, che concepì l'opera d'arte come una possibilità di riappropriazione di codici predeterminati, come l'alfabeto, i numeri, le misurazioni temporali e le regole matematiche; perseguendo una profonda istanza dialogica, egli si sdoppiò in due identità distinte.

Una mattina di primavera del 1968, infatti, in corso Peschiera a Torino egli fu ritratto *doppiamente* in *Gemelli*¹²: essendo una duplicazione *differente* con pochi dettagli modificati, il fotomontaggio presenta l'artista come una replica di se stesso, che tiene per mano l'altro da sé.

¹⁰ Per omaggiare la Grande Mela la rivista dal nome affermato optò di accostarsi all'immagine/vetrina del MoMA per ragioni di risonanza mediatica.

¹¹ Giustificando la validità della partecipazione di Fontana alla mostra promossa dalla Società degli artisti indipendenti di New York Duchamp tra i membri della commissione incaricata di selezionare le opere difese l'opera (lui stesso l'aveva presentata): “L'orinatoio del signor Mutt non è immorale, non più di quanto non lo sia una vasca da bagno. Non ha importanza se il signor Mutt abbia o meno fatto la fontana con le sue mani. Egli l'ha scelta. Egli ha preso un articolo usuale della vita

e lo ha collocato in modo tale che il suo significato utilitario è scomparso sotto il nuovo titolo e punto di vista e ha creato un nuovo modo di pensare questo oggetto”.

¹² Divenne un'opera postale, una cartolina tirata in 50 esemplari spediti agli amici con motti tra i quali non marsalarti e de-cantiamoci su.

Già altri autori si erano interessati a questo tema: Roland Barthes scrisse *La morte dell'autore* di (1968) e l'anno successivo Michel Foucault *Che cos'è un autore?*. Tra gli artisti possiamo invece ricordare Gilbert & George e Luigi Ontani, che si fece doppio mutandosi in altri io.

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

“Stringendo la mano dell’altro ho l’evidenza del suo esserci, lui e io siamo gli organi di un’unica intercorporeità”, disse Boetti, che dal 1972 sancì la scissione anche del suo nome come firma autoriale: prima divenne Alighiero e Boetti e dal 1984 Alighiero & Boetti¹³ non solo per un’indagine di autocoscienza ma anche per una strategia di poetica.

Doppia firma e doppia identità coincidevano e, se Boetti orbitava nel sistema dell’arte, Alighiero rimaneva un viaggiatore aspirante sciamano. Oltre alla distinzione veniva precisata l’identità e dichiarata la seguente distinzione: Alighiero non è Boetti e dunque lo sdoppiamento era il destino di A. e B¹⁴. In questo modo egli divenne “due” e si sdoppiò alla ricerca di un’identità: “Io sono io, lui è lui”, asseriva¹⁵

¹³ “Alighiero rigirava il suo nome in tutti i sensi, lo faceva girare come la ruota della fortuna, aspettando una sorpresa. Amava le parole, tanto quanto le lettere. La sorpresa a volte era un robot... o Ali, che oltre a essere il suo soprannome all’epoca torinese, era anche l’inizio del nome Alitalia. Amava quest’idea. L’inizio del suo nome, Ali... fosse quello di un aereo”, è stato raccontato da Agata Boetti. L’artista era molto affascinato dagli aerei (si può vedere <https://www.archivioalighieroboetti.it/scheda/aerei/> risalente al 1977) così come dalla natura dell’identità: *Shaman/Showman*, stampato come manifesto della personale di Milano e divenuto anche opera litografica, si presenta come una carta dei tarocchi su cui il fotomontaggio specchiante mostra il volto dell’artista che sostituisce quello dell’Adamo Kadmon del libro dello Zohar (testo sulla genesi del

(studiando casi di soggetti riflessi o accostati a un altro simile o nella stessa posa, la storia dell’arte ha registrato come la poetica del doppio sia stata centrale per l’Arte povera, specialmente per Michelangelo Pistoletto e Giulio Paolini)¹⁶. Anche il gesto del tenersi per mano, che in *Gemelli* congiunge come una «e» le due immagini dell’artista, può essere stimato non solo come cardine di uno sdoppiamento della soggettività ma anche come ricerca di una conferma del proprio esistere. Quando nel 1969 il critico Germano Celant chiese agli artisti di spiegare o commentare una loro opera, Boetti riguardo *Gemelli* fece scrivere su una pagina completamente bianca questa dichiarazione:

mondo, dei numeri e delle lettere secondo la Cabala); inoltre nel 1969 fu scattato *Ritratto e autoritratto in negativo (Pietra)*, in cui Boetti appare accanto all’opera steso a terra.

¹⁴ La stampa fotografica *Gemelli* e una serie di altre opere, oltre ad appunti di lavoro e disegni, influenzeranno Maurizio Cattelan per le sculture in resina *We* (2010).

¹⁵ Altre foto testimoniarono il *doppio*: Gian Francesco Gorgoni lo colse intensamente (nota la foto in cui Boetti “si guardava con gli occhi chiusi” in uno specchio nello studio in Trastevere a Roma).

¹⁶ Per quel che riguarda l’ambito fotografico – considerando i *Gemelli* – risultano significativi i casi di Umberto Boccioni con *Io Noi Boccioni* (1907) e Marcel Duchamp con *Attorno alla tavola* (1917).

Esistevano le condizioni per una vita appassionata, ma ho dovuto distruggerle per poterle recuperare.

La dissociazione era nodale in quell'anno e fu suggellata dall'opera *Io che prendo il sole a Torino il 19.01.1969*¹⁷ costituita da 111 componenti di cemento che danno forma al corpo dell'artista, che con la pressione delle dita (tracce di identità) intese suggerire lo scioglimento della materia al sole e dunque la mortalità umana.

Sottoforma di accumulo di sedimenti di cemento pressati, egli si "rappresentò" con una farfalla sul petto forse per alludere all'*io*, che supera il limite corporeo.

Entrambi (sia Boetti che Alighiero) erano focalizzati su questo stato di precarietà: Alighiero era il nome con cui veniva riconosciuto in ambito informale e familiari, "Boetti è più astratto, è una categoria, una classifica, Boetti firma tutto in realtà".

Alighiero (e) Boetti si è sdoppiato, si è raddoppiato, è stato accompagnato per tutta la vita da se stesso non da un conflitto interiore ma dal desiderio di un'amplificazione della soggettività verso la complessità e molteplicità delle cose, come si può verificare perdendosi in *Tutto*, la serie che esprime un tema ricorrente nell'artista, cioè il dualismo di ordine-disordine.

Ad oggi uno dei nostri più grandi compiti in ambito professionale è avere l'abilitazione della firma digitale, che consente di apporre sigle su documenti dal valore giuridicamente attestabile e dunque approvabile.

Equivalente elettronico di una firma autografa tradizionale, utilizzata per validare e garantire l'autenticità, l'integrità e la provenienza di un documento informatico, essa consente di firmare digitalmente in modo sicuro, evitando anche la necessità di stampare e firmare a mano.

¹⁷ In relazione a questa data è stata ravvisata la concomitanza della morte del dissidente cecoslovacco Jan Palach che si diede fuoco tre giorni prima presso la piazza San Venceslao di Praga per opporsi all'oppressione moscovita.

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

Secondo le accezioni sopradescritte, la necessità di firmare ha sempre innervato l'affermazione-manifestazione-comunicazione dell'uomo.

La considerazione della produzione artistica durante il Medioevo (compresi i contesti bizantini) ritenuta a lungo *anonima*, è stata ribaltata negli ultimi decenni grazie alle numerose firme che hanno contribuito a delineare lo statuto culturale, economico e sociale dell'artista medievale; la sottoscrizione dell'artista medievale e moderno è ritenuta un documento e una fonte: se si analizza la composizione della firma potremo osservare che contiene (anche se non sempre contemporaneamente) il nome del maestro, il patronimico, la provenienza, il predicato (in terza persona), l'oggetto realizzato (o il pronome determinativo/dimostrativo oppure il pronome personale – nel caso di un'opera parlante). A questi elementi si possono aggiungere la datazione, l'epiteto indicante lo status e perfino la committenza. Il testo può presentarsi sottoforma di preghiera, formula devozionale o di natura notarile, può risultare un marchio di fabbrica di una bottega.

Non necessariamente scritta dall'artista, l'apposizione della firma rientrava nelle pratiche di bottega: secondo lo studio di Augusto Campana le iscrizioni possono dirsi “testimonianze multiple, monumenti complessi”; le firme erano inoltre rese invisibili a un largo pubblico perché collocate in spazi simbolici per ragioni devozionali ed escatologiche. In età moderna il nome dell'artista coincise con il suo ritratto intellettuale (il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck è stimato come la prima rappresentazione autonoma di una realtà avente una firma modernamente intesa, ossia atta ad inquadrare la scena come percepita e rappresentata da un pittore-autore). Solo nel Novecento le avanguardie misero in discussione anche la firma nel suo valore identificativo: ritenute indispensabili per il Futurismo perché garanti e responsabili della proposta rivoluzionaria, con il Dada queste furono eliminate perché *non aveva senso* sottoscrivere *non-opere* e *anti-opere*.

Con il secondo dopoguerra spesso la firma si rivelò fuori tempo e fuori luogo (si vedano le installazioni luminose dal 1949 in poi di Lucio Fontana per esempio). Anche il concettuale Piero

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi

Manzoni non firmò i dipinti ma le *originali non-opere* ed elevò l'impronta digitale ad alter-ego del nome, dal momento che costituiva la forma visiva asemanticamente più significativa.

Se Gruppo N e l'arte programmata si contraddistinsero per l'anonimato del prodotto collettivo, oggi i contratti rinsaldano i vincoli tra artisti e collezionisti e presentano addirittura due firme, quella dell'artista e quella del collezionista, che lo rappresenta e lo "vende".

Dal cuore alle mani, recita la mostra antologica delle creazioni di Dolce&Gabbana, di cui si è parlato all'inizio di questo appunto; *dalle mani alla bocca* si dice per rendicontare la nascita del linguaggio¹⁸; dal linguaggio all'immagine sembra urlare invece questo nostro tempo contemporaneo, nel quale perfino dai giornali online viene indicato il tempo di lettura stimata.

Nella fretta di scorrere con gli occhi come per rispettare timer altrui, rivolgiamo un pensiero anche al segno oltre

all'immagine? Ne conosciamo la grammatica? Siamo consapevoli delle potenzialità ma anche dei pericoli?

Il mondo della pubblicità (non della grafica) ci impone l'ostentazione del logo, che è già anticipazione di modiche, snellimenti, aggiustamenti a vantaggio dell'indice di competitività.

La scelta del nome, la preferenza di quello rispetto all'altro, contempla ancora la con-segna di un destino? Riesce a presagire qualcosa in potenza?

La febbre dei *tags* impazzisce in Rete su social e piattaforme di lavoro perché cerchiamo consenso, innalzato dalla certezza che l'autoaffermazione si attui rin-tracciando l'altro e legandosi alla sua abilità di "rimbalzo" e non più alle tecniche di con-testazione (questa si fa ormai dietro tastiere vuote di qualsivoglia contenuto accettabile).

Le testimonianze dell'autografia e dell'autocoscienza venivano ritrovate nella firma, la stessa che giace tra le pagine di passaporti marchiate da timbri doganali e contrassegnate da

¹⁸M. C. Corballis, *Dalla mano alla bocca: le origini del linguaggio*, Milano 2008

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

dati identificativi indispensabili, che riguardano il nostro risiedere e non il nostro stare o essere (pirandellianamente evocando).

A distanza di tempo mi chiedo ancora cosa volesse intendere Dante quando nel *Vita Nova* citò la sentenza di Giustiniano presente nelle *Institutiones*: “Nomina sunt consequentia rerum” (XIII, 4)¹⁹, cioè i nomi sono conseguenti alle cose.

Quale legame vi è oggi tra le cose e la realtà? I nomi riflettono o seguono la natura delle cose che rappresentano o quella che risponde alla nostra rappresentazione?

Una possibile risposta (o un ulteriore sentiero di riflessione) fu proposta da Cy Twombly; all'inizio degli anni Cinquanta dopo aver appreso il linguaggio visivo dell'Espressionismo astratto, gestuale e lirico, egli si apprestò a composizioni dal carattere non premeditato, ma controllato, che rimandavano alla scrittura spontanea. Nel 1966 il pittore iniziò una serie di

dipinti che rappresentano linee bianche ripetitive, spesso ad anelli, su tele grigie che ricordano lavagne: se la scritta sullo sfondo spoglio è accessibile-visibile all'osservatore grazie alla sua semplicità, essa è contemporaneamente distante-oscura poiché scatena il desiderio irrealizzabile di decifrarla.

E allora: cosa c'è in un nome? Cosa rivela una firma? Dove inizia il concetto di identità e dove finisce quello di autorialità? Cosa fa *accrescere*? *Fa crescere*²⁰ qualcosa o qualcuno?

In un tempo in cui si dibatte sulla validità dell'*artificialità*, la dimostrazione del nostro passaggio avviene (ancora) attraverso nomi e segni, seppur moltiplicabili e già sostituibili: la fame di decifrare qualsiasi cosa resta però insoddisfatta, talvolta annoiata, per certi versi perfino intorpidita.

¹⁹ “[...] Con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: Nomina sunt consequentia rerum”, scrisse Dante facendo riferimento all'espressione usata per sottolineare che il nome di una cosa, di un concetto o di una persona non è arbitrario ma deriva dalla sua essenza o dalle sue caratteristiche.

²⁰ L'etimologia del termine *autore* rimanda al latino “auctor”, che deriva dal verbo “augere”. L'autore è colui che crea, che dà origine, che fa crescere qualcosa...

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi

Immagini e didascalie



Pag. 1

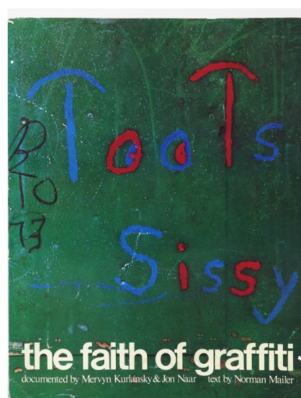
Foto di copertina: Dettaglio di un drappo presso la mostra espositiva *Dolce & Gabbana. Dal cuore alle mani*



1. A. Gottlieb, *Segno*, 1962, collezione dell'artista

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi



2. G. Balla, *Fallimento*, 1902, olio su tavola, collezione privata; J. Naar, *The Faith of Graffiti*, 1974



3. Copertina di *Vogue*, luglio 1945 con l'opera di M. Duchamp *Il Grande Vetro*; A. Jorn, *L'Avanguardia non si arrende*, 1962, olio su tela, Metz Centre G. Pompidou

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorità e riconoscimento

di Azzurra Pizzi



4. Alighiero e Boetti: *Gemelli* (1968); *Shaman/Showman* (1968); *Ritratto e autoritratto in negativo* (1969)



5. Alighiero e Boetti in uno scatto di G. F. Gorgoni (1976)



6. Cy Twombly, *Senza titolo*, 1967, pittura a olio per interni e pastello a cera su tela, Venezia Peggy Guggenheim Museum

Testi di riferimento

- “L’art de la signature”, a cura di A. Chastel, in *Revue de l’art*, XXVI, 1971
- B. Corà, “Alighiero e Boetti. Un disegno del pensiero che va”, in *AEIOU*, 6, dicembre 1982
- *Le opere e i nomi: prospettive sulla firma medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*, a cura di M. M. Donato, Pisa 2000
- A. Sauzeau Boetti, *Alighiero Boetti. “Shaman/Showman”*, Torino 2001
- E. Castelnuovo, *Artifex bonus: il mondo dell’artista medievale*, Roma 2004
- *Alighiero & Boetti. Mettere all’arte il mondo 1993-62*, a cura di A. Bonito Oliva (Catalogo della mostra, Napoli MADRE 22 febbraio – 11 maggio 2009), Milano 2009
- A. Boetti, *Il gioco dell’arte. Con mio padre*, Alighiero, Milano 2016

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorialità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

Rubrica: Appunti di corrispondenze - Febbraio 2026

- S. Riccioni – G. M. Fara – N. Stringa, “La ‘firma’ nell’arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti. Introduzione”, in *Venezia Arti*, 26, dicembre 2017, pp. 7-13
- *Alighiero e Boetti. Raddoppiare dimezzando*, a cura di M. Tirelli (Catalogo della mostra, Roma Accademia di San Luca 30 ottobre 2024 – 15 marzo 2025), Milano 2024

Azzurra Pizzi è una dottoressa specialista in beni storico-artistici. Si è formata nell’ambito delle scienze dei beni culturali presso l’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” con una tesi magistrale sulla permanenza di tendenze all’astrazione nelle arti dal mondo antico fino alle manifestazioni artistiche più contemporanee meditando anche sull’influenza esercitata dalle arti cosiddette primitive.

È maturata nel campo del settore dell’arte contemporanea presso l’Università di Siena conseguendo il diploma di specializzazione con una tesi sulle sculture di Mirko Basaldella e Pietro Consagra nella Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Le ultime ricerche hanno condotto la studiosa a relazionarsi fattivamente con il dipartimento laboratoriale dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze e ad approfondire, oltre a temi relativi all’impiego di tecniche diagnostiche funzionali allo studio di beni culturali, aspetti legati alle modalità peculiari di conservazione e restauro adottate per l’arte contemporanea. Inoltre ha avuto modo di entrare in contatto con diversi artisti contemporanei eterogenei, quali Pablo Echaurren, Maria Dompè, Francesca Cataldi, Marco Colazzo, Sauro Cardinali e Michele De Luca. Interessata ai temi cruciali della narrazione dell’arte nel sistema museale e attenta ai metodi museografici e museologici, ha frequentato il minor in critica e curatela d’arte presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia. Ha curato eventi espositivi, tra cui la mostra tenutasi presso la Basilica di San

Firmare un'opera. L'identità attraverso nomi e segni, autorità e riconoscimento**di Azzurra Pizzi**

Francesco in Assisi: *Papale papale. Maupal nella città di Francesco*, e la mostra presso il Pontificio Santuario della Scala Santa di Roma: *Roma. Crocevia di pellegrinaggio e umanità*. Di recente ha redatto uno studio storico-monumentale relativamente ad alcune sale del Piano nobile del Palazzo del Quirinale. [...] Palazzo del Quirinale.

Ha conseguito l'attestato di frequentazione del corso nazionale sull'accessibilità ai beni culturali presso il Museo Tattile Statale Omero di Ancona.

Ha svolto attività di supporto per i Percorsi per le competenze trasversali e l'Orientamento presso il MAXXI (Museo Nazionale delle arti del XXI secolo).

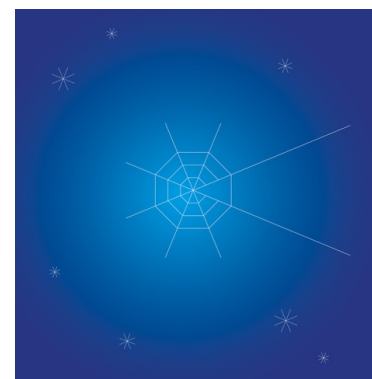
Fa parte dell'équipe dell'ufficio cultura del Vicariato di Roma. Attualmente vive e studia a Roma, svolge attività di scambio culturale e cura mostre e cataloghi.

Pubblicato nel mese di Febbraio 2026

ARACNEwww.aracne-rivista.itinfo@aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/aracnerivista><https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

ARACNE  TESSERE LA PACE