

IN ALLARMATA RADURA



© Massimo Valentini

FENOMENOLOGIA DI UN AUTOGRAFO

di Danilo De Luca

«Non so chi dei due
scrive questa pagina.»
Jorge Luis Borges, *Borges e io*

Da un'ora falsifico la mia firma.

L'originale è sull'ultima pagina di un quaderno del liceo. Avevo diciassette anni e una penna a scatto che avevo rubato dal portapenne di mio padre. Sotto un esercizio lasciato a metà ho scritto il mio nome una dozzina di volte, cercando una forma abbastanza autorevole da diventare quella definitiva. La quarta mi era piaciuta: l'avevo chiusa in un rettangolo.

Sono venuto per aiutare mia madre a riordinare lo studio. Il quaderno era in una scatola insieme a ricevute e vecchi documenti; adesso è aperto sulla scrivania, accanto al foglio su cui mi esercito. L'iniziale viene bene. Il cognome si contrae, perde una vocale, finisce troppo presto. Provo più lentamente. A metà mi fermo, confronto, correggo la direzione. Mi ritrovo a copiare il mio nome come se fosse quello di un altro. Nella scatola c'è anche una ricevuta firmata da mio padre. Il cognome è lo stesso. Lui lo concludeva con un tratto che attraversava quasi tutto il rigo. Le lettere finivano. Lui proseguiva. A diciassette anni avevo copiato quel prolungamento, aggiungendolo al mio nome come si aggiunge una voce più bassa a una frase pronunciata dagli adulti. Poi, a forza di firmare, l'avevo accorciato. Non ricordo quando sia successo. So distinguere le due firme: quella sulla ricevuta è sua, quella nel rettangolo è mia. È la seconda che cerco di riprodurre. Eppure, ogni volta che arrivo in fondo, ritorno a guardare la prima.

«Hai trovato qualcosa?» chiede mia madre dal corridoio.

«Un quaderno.»

«Tuo?»

«Sì.»

La risposta le basta. Torna a spostare le scatole. Io resto davanti a un nome che posso leggere senza riuscire a scriverlo.



© Massimo Valentini

In *Il corpo* di Hanif Kureishi, Adam è uno scrittore anziano al quale viene offerta la possibilità di trasferire il proprio cervello in un giovane cadavere. Accetta di provare per sei mesi. Il suo corpo resterà in custodia: potrà tornarci. La proposta ha la seduzione dei contratti che consentono il recesso. Persino l'abbandono di sé, con la clausola giusta, sembra una decisione prudente.

Ho letto il libro alcune settimane fa. Mi è rimasta addosso una scena breve, all'uscita dalla clinica. L'infermiera prende una copia delle memorie di Adam e gli chiede un autografo. Lui si china e, per la prima volta da anni, può farlo senza sentire dolore. Scrive il proprio nome. La grafia sembra una brutta copia di quella precedente. Prende un altro foglio, riprova. «Non riesco più a riprodurre la vecchia scrittura.»¹

La constatazione arriva dopo l'operazione prodigiosa, quasi fosse un inconveniente minore. Il cervello è stato trasferito, Adam ricorda la propria vita, riconosce il libro che ha scritto. Tutto ciò che dovrebbe consentirgli di dire "io" sembra essere passato dall'altra parte. È nel gesto più ordinario, quello che ha ripetuto per anni per i lettori, che qualcosa si arresta. Un nome si può dettare a chiunque. Una grafia richiede di saper attraversare la distanza fra una lettera e l'altra, dosare la pressione, accelerare in un punto e rallentare in un altro. Adam possiede ancora l'immagine della propria firma. Gli manca la familiarità che gli permetteva di produrla senza doverne controllare il risultato. Kureishi rende questa estraneità prima ancora che il protagonista cominci a interrogarla: la nuova altezza, le dita, il modo di piegarsi sulla pagina. Mi colpisce soprattutto l'assenza di dolore. Adam ne è finalmente libero, ma quel dolore contribuiva al suo modo di firmare: obbligandolo a inclinarsi, a distribuire il peso, a trovare una posizione sopportabile. Era stato il vecchio corpo a rendere riconoscibile la sua firma. E ora, la guarigione, gli consegnava una libertà che doveva ancora imparare ad usare.

È facile pensare al corpo come a una proprietà, soprattutto quando diventa faticoso abitarlo. Vorremmo sostituire la parte che duole lasciando tutto il resto al proprio posto. Il romanzo porta questo desiderio alla sua realizzazione e osserva che cosa accade dopo. La firma apre una crepa nella promessa di poter cambiare corpo senza perdere nulla di sé. La difficoltà di firmare mostra però che conservare i ricordi non basta: Adam deve imparare di nuovo gesti che prima gli venivano spontanei.

L'infermiera, intanto, è divertita. Gli chiama un taxi. Lei ha ottenuto quello che voleva? Il libro è stato firmato dal suo autore, benché l'autore non riconosca più la sua grafia. Adam guarda la pagina come una prova fallita; per lei potrebbe essere già un autografo. La scena lascia aperta questa divergenza. Il riconoscimento degli altri può continuare dove il nostro, per un momento, si interrompe. Di solito queste conferme arrivano insieme. Ricordo di avere fatto qualcosa, ritrovo una certa facilità nel farla e chi mi conosce mi riconosce mentre la faccio. La concordanza mi risparmia la domanda su quale conferma sia decisiva. Kureishi le separa. Adam può ancora raccontare la propria vita e l'infermiera può ancora rivolgersi a lui come al suo autore preferito, mentre una parte della sua esperienza gli è diventata estranea. Se scelgo

la grafia come unica prova, devo dire che Adam non c'è più; se mi affido ai suoi ricordi, tratto il disagio della mano come un inconveniente trascurabile. In entrambi i casi, considero soltanto una parte dell'esperienza di Adam: i ricordi che conserva e i gesti che non riesce più a compiere come prima.

Questo mi induce a dubitare dell'idea che dovremmo riconoscerci sempre per poter continuare a essere noi stessi. Il riconoscimento può avere tempi diversi: qualcuno ci trova familiari mentre stiamo ancora cercando un modo per abitare ciò che siamo diventati. Naturalmente gli altri possono sbagliare, possono ostinarsi a vedere una persona che non vogliamo più essere. Il loro sguardo, però, partecipa alla nostra continuità. Per Adam l'infermiera è ancora una lettrice, e lui può ancora risponderle con un gesto d'autore. Nella mano inesperta sopravvive ancora uno scrittore ammirato.



© Massimo Valentini

Sul mio foglio le firme si dispongono in colonne sempre meno ordinate. Ho cominciato cercando di riprodurre il risultato; ora tento di indovinare il movimento. Dove sollevavo la penna? La linea finale partiva dall'ultima lettera o tornavo indietro per aggiungerla? Se smetto di guardare l'originale, la mano ritrova la firma che uso oggi. Il tentativo fallisce proprio perché so ancora firmare.

Mi viene da dire che la mano ricorda, ma questa frase, così comoda, rischia di spostare il problema. Non c'è un piccolo archivista nelle dita che custodisce ciò che io dimentico. Sono io che so scrivere; soltanto, non so comunicare tutto quello che faccio mentre scrivo. Posso indicare le lettere, descriverne la forma, riconoscere un errore. Queste abilità non bastano a restituirmi il gesto di allora.

Nella *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty studia l'abitudine a partire da questa familiarità operativa con le cose.² Il corpo acquisisce possibilità: impara a raggiungere e afferrare un oggetto, a orientarsi, a usare uno strumento. Lo schema corporeo riguarda il modo in cui le parti del corpo si coordinano in una situazione, in vista di ciò che possiamo fare. Per prendere una penna non devo prima localizzare il gomito, calcolare l'angolo del polso e ordinare alle dita di chiudersi. La penna è già alla portata di una certa azione.

Quando provo a riprodurre la vecchia firma, porto sotto esame passaggi che normalmente scorrono automaticamente, collegati. Li rallento fino a separarli. È come pronunciare più volte una parola comune, ascoltandone ostinatamente ogni sillaba, finché comincia a sembrare estranea. La familiarità non è scomparsa: sono io che le impongo un compito diverso. Voglio fare una cosa e, nello stesso istante, controllare che assomigli alla cosa che facevo.

A diciassette anni mi esercitavo per diventare riconoscibile. Adesso mi esercito per tornarlo a me stesso. In mezzo c'è stata una quantità di firme che non ho guardato: pacchi ricevuti sulla soglia, registri, fogli tenuti contro una parete perché mancava un tavolo. Il nome ha attraversato superfici e impazienze, si è adattato allo spazio disponibile. Mentre io continuavo a considerarlo uguale, il gesto cambiava.

Questo quaderno mi tenta a trattare una delle sue forme come l'originale. Ma la firma nel rettangolo era già una prova. A diciassette anni avevo scelto quella che mi sembrava più adulta e deciso che mi appartenesse. Ciò che oggi inseguo come una traccia autentica di me era nato da un'imitazione abbastanza riuscita da farmi dimenticare il modello.

Una firma non nasce personale. Prima abbiamo imparato lettere che esistevano già, seguendo una mano o una riga stampata; abbiamo ripetuto forme condivise, con la fatica di farle stare dentro uno spazio. La singolarità è emersa nell'esecuzione di quel compito, attraverso abbreviazioni che forse all'inizio erano errori. Anche il tratto preso a mio padre ha dovuto attraversare la mia impazienza. A poco a poco è diventato una possibilità del mio polso. Per considerarlo mio non ho avuto bisogno di inventarlo.

L'abitudine complica così l'idea che l'autenticità consista nell'esprimere qualcosa che possedevamo già, nascosto e intatto. In questo quaderno posso vedere il contrario: provando una forma, il ragazzo si preparava a diventare quello che avrebbe saputo eseguirla. La ripetizione partecipava alla costruzione della sua identità. Se gli avessi chiesto di firmare spontaneamente, senza imitare nessuno, gli avrei sottratto proprio i mezzi con cui stava imparando a farlo.

Ora osservo quella scelta come se dovesse obbligarmi per sempre. Ma l'abitudine che l'ha consolidata ha continuato a lavorare. Posso essere fedele alla storia del gesto anche attraverso le modifiche che gli hanno permesso di arrivare dove sono adesso. Pretendere la forma identica significa fermare quella storia al momento in cui mi piaceva di più.

Guardo la ricevuta. Posso copiare il tratto di mio padre, e forse con abbastanza esercizio otterrei qualcosa di convincente. Resterebbe fuori proprio la facilità con cui lo aveva fatto. Lui stava confermando di avere ricevuto qualcosa, aveva una ragione per mettere il nome in quel punto e proseguire la giornata. Io impiego un'ora per raggiungere la forma di un secondo nel quale non c'ero. Nessuna maggiore precisione delle lettere può riempire quella distanza.



© Massimo Valentini

Allungo il braccio verso il cassetto in basso a destra per prendere una graffetta. Trovo un groviglio di cavi.

«Le hai spostate?»

Mia madre si affaccia. «Cosa?»

«Le graffette.»

«Nella scatola bianca. Vicino alla porta.»

Da ragazzo facevo i compiti all'angolo di questa scrivania, mentre mio padre sbrigava le sue carte. Quando metteva insieme più fogli, li sollevava appena nella mia direzione. Io aprivo il cassetto e gli passavo una graffetta. Continuavo a leggere, lui continuava a parlare al telefono. La richiesta poteva arrivare senza parole.

Oggi il braccio ha preso la stessa direzione. È un errore modesto: so correggerlo, la scatola è a due passi. Eppure, resto seduto più del necessario. Come se mio padre fosse ancora lì e potesse chiedermi qualcosa.

Il ragionamento sull'abitudine, da solo, non spiega il dolore di questo istante. Avrei potuto cercare allo stesso modo le posate dopo un trasloco e infastidirmi per un cassetto sbagliato. Qui il posto delle graffette apparteneva a un uso condiviso. La mia mano aveva imparato una piccola parte del lavoro di un'altra persona. Per questo la nuova disposizione ha una precisione crudele: mostra quanto poco basti a interrompere quel lavoro, mentre il gesto necessario a compierlo rimane disponibile.

So che mio padre è morto. Lo sapevo anche prima di aprire il cassetto. Ero venuto proprio per aiutare mia madre a decidere che cosa tenere. Questa conoscenza convive con gesti e parole che continuano a ricordarmelo. Posso parlare della sua assenza con una frase grammaticalmente compiuta e, poco dopo, fare qualcosa che ne aspetta la risposta.

Forse una parte del lutto avviene così, in ritardo rispetto alle notizie che abbiamo ricevuto. Bisogna tornare molte volte negli stessi luoghi perché la perdita raggiunga azioni che sembravano non avere niente a che fare con la persona perduta. Anche mia madre, spostando le graffette, avrà incontrato qualcosa. Io vedo soltanto il risultato del suo riordino e mi comporto come se fosse stata lei a togliere ciò che manca.

«Ti servono?» mi chiede.

Annuisco.

Va alla scatola, ne prende una e me la posa accanto al quaderno. Poi raccoglie una ricevuta caduta sotto la sedia. La piega e la infila fra le altre. Le vorrei chiedere perché abbia cominciato proprio da quel cassetto. Non so come formulare la domanda senza farla sembrare un rimprovero.



© Massimo Valentini

Nell'agenda di mio padre c'è una freccia che punta a un numero di telefono senza nome. La pagina è di marzo; l'anno è scritto sulla copertina. Potrei chiamare, se il numero fosse ancora attivo, e chiedere chi risponde. Scoprirei forse una persona o un ufficio. Resterebbe da capire per quale motivo mio padre avesse annotato quel recapito, che cosa dovesse dire, se poi avesse chiamato davvero.

Per lui il numero era sufficiente.

Mi accorgo di chiedere alle carte due cose incompatibili: che conservino esattamente quello che sono e che mi restituiscano ciò che non contengono. Guardo una firma e vorrei riconoscervi un'esitazione, una giornata, il peso di una mano. Qualche volta credo di riuscirci. Poi trovo un'altra ricevuta, firmata in modo diverso, e l'uomo sicuro che avevo ricostruito dal tratto lungo diventa improvvisamente stanco. È bastato che ci fosse meno spazio sulla pagina perché io gli cambiassi carattere.

Il padre che cerco rischia di diventare obbediente. Ogni segno conferma ciò che ho bisogno di vedere, ogni oggetto si presta a dimostrare quanto mi manca. Da vivo non era così disponibile alle mie interpretazioni. Poteva dirmi che avevo capito male, che quella cosa non la ricordava, che dovevo smettere di cercare un significato in tutto.

Questa possibilità di contraddirmi è una delle cose che le sue carte non hanno conservato.

Ripenso all'infermiera di Kureishi. Il libro che porge a Adam contiene le sue memorie: la vita è già stata raccontata e stampata, può circolare senza di lui. Eppure, lei vuole che ci metta la mano. Chiede alla copia qualcosa che appartenga a quell'incontro. Mi sembra che l'autografo abbia a che fare con questa aggiunta minima, una presenza che passa sul bordo di ciò che è già leggibile.

Eppure questa presenza ha una condizione strana: il segno deve potersi separare dalla mano. In *Firma evento contesto*, Jacques Derrida osserva che la firma deve restare leggibile nell'assenza di chi l'ha prodotta.³ Per funzionare, ha bisogno di una forma riconoscibile, ripetibile, e dunque anche imitabile. La possibilità della copia riguarda proprio ciò che dovrebbe renderla inconfondibilmente nostra. Le affidiamo il compito di rinviare a un gesto singolare usando una forma che può comparire altrove.

Penso alla ricevuta che ho davanti. Mio padre ha lasciato il tavolo, ha fatto altre cose, ha continuato a vivere senza portarsi dietro quel cognome d'inchostro. La carta poteva già passare di mano. La separazione che oggi mi ferisce apparteneva al suo uso ordinario; per anni non ho avuto motivo di sentirla. Ora vorrei che il segno facesse il percorso inverso e mi riportasse fino alla mano. Riesco a seguirne la pressione, a vedere dove la penna ha esitato, ma il viaggio si ferma sulla carta. Quella firma può continuare a indicare mio padre proprio mentre la sua presenza mi è negata.

La firma di mio padre, sulla ricevuta, non era destinata a diventare un ricordo. Sono io che la estraggo dal suo uso, che smetto di leggere l'importo e la data e mi fermo sul cognome. Le do l'attenzione che si riserva all'autografo di qualcuno che si sarebbe voluto incontrare. Ma io quell'uomo l'ho incontrato per anni, e proprio allora non avevo bisogno di conservare ogni traccia del suo passaggio. Potevo buttare un foglio con la sua scrittura. Potevo chiedergli di riscrivere una parola che non capivo. Adesso la parola incomprensibile resta lì.

Adam teme di avere perduto qualcosa di sé perché la firma non gli somiglia più. Io vorrei ritrovare qualcuno perché una firma gli somiglia ancora. Il romanzo e il pomeriggio che sto passando in questa stanza si toccano qui, senza risolvere la difficoltà l'uno dell'altro. Anche una copia perfetta lascerebbe intatta l'assenza di mio padre; la grafia mutata, invece, non basta all'infermiera per smettere di riconoscere Adam.

Forse ho chiesto troppo alla somiglianza. Mi consola perché posso guardarla, metterla accanto a un'altra, decidere che due segni coincidono. Molto di quello che riconosciamo in una persona avviene però mentre questa fa qualcosa e noi le rispondiamo. Come i fogli che mio padre sollevava verso di me. Il gesto non aveva bisogno di assomigliare a un gesto precedente: gli serviva una graffetta, e io lo capivo.

Mia madre torna con due scatole vuote. Prende il quaderno dall'angolo della scrivania, tenendo aperta con un dito l'ultima pagina. Guarda le firme, prima quella dentro il rettangolo, poi quelle sul foglio.

«Le facevi sempre, anche sul libro di storia.»

Non me lo ricordavo.

«Mi venivano meglio.»

Si avvicina il foglio agli occhi. «Questa è quella di adesso.»

Indica una delle prove fallite, dove mi sono distratto e ho lasciato che il nome finisse da solo. Per lei sono passato di lì senza difficoltà. In realtà, avevo scartato la mia firma di oggi, mentre cercavo di riprodurre quella di allora.

Le riprendo il foglio dalle mani. Sta per chiudere il quaderno quando vede il numero nell'agenda rimasta aperta.

«Questo cos'è?»

«Non lo so.»

Lo legge a mezza voce. Poi prende la penna e ricopia il numero sul retro del foglio delle prove. Dice che forse, a tenerlo sotto gli occhi, si ricorderà di chi era.

Riferimenti bibliografici

1. Hanif Kureishi, *Il corpo*, traduzione di Vincenzo Latronico, Bompiani, Milano, 2022.
2. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 2018.
3. Jacques Derrida, «Signature Event Context», in *Limited Inc*, a cura di Gerald Graff, traduzioni di Jeffrey Mehlman e Samuel Weber, Northwestern University Press, 1988.

Editing di **Livia Del Gaudio**

Danilo De Luca è molte cose. È nato a Catania, dove si è laureato in Scienze filosofiche. È insegnante, giornalista e drammaturgo. Nel caos del suo mondo, si muove tra estetica, teatro e narrativa. Ha pubblicato saggi su riviste accademiche e racconti su Calvario Rivista, Racconticon e Mala Insula. Nel 2025 ha vinto il premio di drammaturgia del Teatro Stabile di Catania. Ogni tanto lo si vede volare su un veliero-guscio.

Il linguaggio della fotografia, fin dai suoi esordi, si è storicamente modellato su quello del paesaggio tanto che si può parlare di una reciproca influenza tra stato del paesaggio e fotografia. Gabriele Basilico si considerava un misuratore di spazi. Luigi Ghirri vedeva nel paesaggio il punto di incontro tra natura e cultura: la prima fotografia è *Vista dalla finestra a Le Gras* di Joseph Nicéphore.

La domanda, qui, davanti agli scatti di Massimo Valentini, è: può la fotografia di architettura definirsi di paesaggio o il costante primo piano, il limite imposto dalla parete, il fatto stesso di abitare trasferisce il senso dell'immagine in un campo altro, prossimo a quello del ritratto?

Ritornando a Ghirri, sempre a proposito di paesaggio, scrive: «Forse alla fine il paesaggio è proprio il luogo dell'attenzione infinita. [...] In questo senso non è delimitabile e ha una specie di circolarità, anche della visione, che non finisce mai»: ma fotografare architetture vuol dire, in ultima analisi, trovarsi davanti a un muro che impedisce la visione, annienta la circolarità dello sguardo. Vuol dire trovarsi ogni volta davanti al colossale, il *quasi troppo grande* descritto da Jacques Derrida.

Negli scatti di Valentini, colossale e misura convivono all'interno di uno sguardo mobile la cui unità è garantita da luce e colore: nello spostamento tra dettaglio e grandangolo più che circolarità, il fotografo sembra cercare coerenza cromatica: come le tessere di un mosaico le immagini invitano a essere decifrate dalla giusta distanza. Il risultato potrebbe stupire: siamo nel campo dell'ipotesi, ma non è impossibile immaginare che, una volta ricomposta, la figura sia quella di un volto, la pelle allo stesso tempo profonda e superficiale dello scheletro urbano.

Livia Del Gaudio

Massimo Valentini. Nato nel 1964, inizia a fotografare con consapevolezza nei primi anni 2000. Fotografo documentarista predilige la fotografia di paesaggio urbano e architettura. I suoi scatti parlano del rapporto tra l'essere umano e il suo ambiente, in cui dell'uomo sono presenti spesso esclusivamente i segni. Tracce lasciate sul territorio rivelatrici di un rapporto mai del tutto risolto tra uomo e ambiente naturale. Ama fotografare la mia città, pietre e ricordi tenuti insieme da uno sguardo. Ama percorrere strade conosciute guardandole ogni volta con occhi diversi. Socio co-fondatore dell'Associazione Culturale Borderline-Linea di confine. Ha esposto i suoi progetti in diverse mostre personali, pubblicazioni e festival.