

Il testo dell'altro. Derrida *dentro* Shakespeare

Silvano Facioni

Hang up philosophy!
Romeo and Juliet, III.iii.57

Verità, mezza verità, verità e mezza

1986, Teatro Gérard-Philippe di Saint-Denis: Daniel Mesguich, che ha assunto in gennaio la direzione del teatro, mette in scena *Roméo et Juliette* seguendo l'adattamento che ne ha fatto Gervais Robin e che, come la stampa non farà a meno di sottolineare¹, recita in cartellone "*Roméo et Juliette d'après William Shakespeare*": nel 'd'après' che accompagna lo spettatore che entra a teatro condensano e precipitano ipotesi, curiosità, forse timori, sicuramente attese, che investono non soltanto l'adattamento teatrale (regia, costumi, scene) ma, più in profondità, il testo di Shakespeare, la sua traduzione, il passaggio linguistico e testuale che sospende l'idea stessa di un *Urtext* ideale alle versioni che nel corso del tempo ne hanno scandito la vita e che per questo, prima di essere versioni 'teatrali' sono versioni di scrittura, di testo, di parola.

C'è, dunque, un 'd'après' che, come un meccanismo invisibile ma non per questo meno potente, orienta, regola, governa e, in un certo senso, pre-determina l'opera offerta al pubblico: 'd'après' che, nella lingua francese, si configura come locuzione con valore avverbiale, indica una trasposizione (temporale, spaziale, logica) sempre riferita a una posterità, un 'dopo', un 'accanto', un – come peraltro l'etimo latino suggerisce – 'appresso' (*ad-pressum*) che istituisce coordinate, traiettorie, tragitti, linee, percorsi che non sopraggiungono a quanto

¹ Cfr. Michel Vittoz, "Le texte d'après", in *Roméo et Juliette. Gervais Robin d'après William Shakespeare*, Paris, Papiers, 1986, pp. 107-12, dove viene presentata la rassegna dei commenti che apparvero sui principali quotidiani francesi dopo la prima.

è già situato, ma situano essi stessi i luoghi e i tempi, i gesti e coloro che li compiono. Arrischiando ulteriormente l'accidentato terreno etimologico, si potrebbe persino dire che il 'premere' (da cui il participio passato *pressum*) sia l'elemento strutturalmente costitutivo di ogni movimento spaziale o temporale e, più ancora, del portare alla luce: ci sarebbero dunque, nel plesso semantico che il 'premere' proietta fuori di sé, una 'op-pressione' e una 'es-pressione' che nel mutuo riverberarsi e richiamarsi smarginano i confini semantici che le determinano. Sempre 'appresso', come in rincorsa del suo stesso ritardo, inquietata dall'impossibilità di coincidere con sé, l'espressione patisce l'oppressione della resa insufficiente, della traduzione malcerta, dell'incalzare di un'urgenza che spezza, interrompe il tempo disteso dell'argomentazione, l'orbita regolare del pensiero, il passo sicuro dell'affondo critico.

Come assecondare, allora, l'intermittenza? Come accompagnare il 'd'après' che accompagna la messa in scena che accompagna Shakespeare che accompagna *Roméo et Juliette*?

Partendo dall'assunto che "s'il n'y a pas de théâtre sans qu'il y ait eu livre, il n'y a pas de livre sans scène de la lecture, il n'y a pas de livre sans théâtre"², Daniel Mesguich chiese ad alcuni studiosi e scrittori di scrivere qualcosa su *Romeo and Juliet* di Shakespeare. Ne scaturì una singolare raccolta in cui ritroviamo, tra altri, interventi di Hélène Cixous, Daniel Sibony, Jean-Paul Manganaro e Jacques Derrida³. L'aggettivo 'singolare' è qui deliberatamente utilizzato: si tratta, infatti, di una raccolta in cui non sono presenti studiosi di Shakespeare o contributi di tipo storico-critico sull'opera, ma letture o scritture che, appunto, inseguono solo ed esclusivamente il passo della loro singolarità, l'irrimpiazzabile unicità di una 'controfirma', un 'd'après' in cui l'opera di Shakespeare e i suoi commenti si raddoppiano in maniera virtualmente illimitata e, dunque, ogni volta unica.

Il principio che governa i testi commissionati da Mesguich consiste in un gioco di 'controfirme' che potrà fare a meno, nel suo prodursi, dei pur fondamentali apparati che regolano gli studi critici o, secondo

² Daniel Mesguich, "La mise en scène ou le double jeu", in *Roméo et Juliette*. Gervais Robin d'après William Shakespeare, cit., p. 19.

³ Nel volume, oltre ai contributi degli autori sopra menzionati, sono presenti testi di Jean-Paul Dufiet, Clarisse Nicoidski, Yannic Mancel, una corrispondenza di Frédéric Klepper (assistente di Mesguich), due brevi testi di Hector Berlioz e Bertolt Brecht e la traduzione francese di *Romeo and Juliet* di Gervais Robin.

l'efficace formula di Giorgio Melchiori, della "primacy of philology" che dovrebbe limitare le numerose "misreadings" che affollano la ricezione dell'opera di Shakespeare, e che talvolta si direbbero ignorare il principio secondo cui "no critical approach to a text, Shakespearean or otherwise, is valid unless founded on a sound philological basis"⁴: i testi raccolti dal regista, infatti, non intendono esautorare il conflitto tra filologia e filosofia, ma pur non ignorando la necessità del loro implicarsi disgiuntivamente, tentano un approccio, una lettura (o anche una *misreading*⁵) che punta al cuore del testo senza ulteriori mediazioni.

Il contributo di Jacques Derrida nel volume curato da Daniel Mesguich è costituito da trentanove aforismi in cui non possiamo non sentir risuonare la pleiade di domande che Nicholas Royle ha efficacemente sintetizzato nella sua introduzione a un recente numero dell'*Oxford Literary Review* interamente dedicato a Shakespeare e Derrida:

How has Derrida's work affected and even transformed the ways in which Shakespeare is read? What are the continuing ramifications and effects of deconstructive thinking for Shakespeare Studies? Conversely, how might the writings of Shakespeare help us to read Derrida – for example, with regard to questions of language, dramatic form, writing, voice, signature, politics and ethics, history and the present, nature, mercy, cruelty, love, desire, sexual difference, irony, shame, dignity, laughter, animals, spectrality, mourning, friendship and so on?⁶

Domande, queste, che si affacciano in maniera discreta negli aforismi dedicati a *Romeo and Juliet*, e che meriterebbero un'attenzione

⁴ Giorgio Melchiori, "The Primacy of Philology" [1984], rpt., in *Memoria di Shakespeare*, 8 *On Authorship*, eds Rosy Colombo and Daniela Gardamagna (2012), pp. 119-31; p. 119.

⁵ In un senso sicuramente diverso da quanto sostiene Melchiori, è possibile richiamare alcune importanti parole di Harold Bloom: "Strong poets *must* be mis-read; there are no *generous* errors to be made in apprehending them, any more than their own errors of reading are ever generous. Every strong poet caricatures tradition and every strong poet is then necessarily mis-read by the tradition that he fosters". Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* [1975], New York, Continuum, 2005, p. 54 (corsivi dell'autore).

⁶ Nicholas Royle, "Prologue", *Oxford Literary Review*, 34:1 (2012), pp. v-vi; p. v (osserviamo tra parentesi che nessuno dei sette articoli presenti nella rivista si occupa della raccolta di aforismi di Derrida dedicata a *Romeo and Juliet*).

specifica che però dilaterrebbe a dismisura le dimensioni di qualunque contributo critico. Meglio allora cominciare da una centrale affermazione di Jacques Derrida che, sollecitato a intervenire dopo qualche anno su quanto aveva scritto a proposito della tragedia dei due amanti di Verona, dopo aver richiamato in termini teorici il problema della struttura di un testo in rapporto alla storia, dichiara di trovare in Shakespeare il “magnifico” esempio della tradizione di lettura di un’opera:

L'exemple de Shakespeare est ici magnifique. Qui démontre mieux que des textes pleinement conditionnés par leur histoire, chargés d'histoire, et à thématique historique, se donnent si bien à lire dans des contextes historiques très éloignés de leurs temps et lieu d'origine?⁷

Il conflitto tra filologia e filosofia, dunque, precipita di fronte all’idea stessa di ‘lettura’ che è un gesto (e non una pratica) in cui le estasi temporali che scandiscono lo scorrere del tempo implodono per dare luogo a una temporalità che è quella costituita dal testo stesso: il testo infatti, nell’aporetica simultaneità della sua legge, afferma il tempo a partire dalle letture che se ne compiono, ma, in un certo senso, abolisce il tempo, perché rimane uguale a se stesso⁸. È in questo duplice, ancorché simultaneo, movimento, che si costituisce la temporalità ‘propria’ del testo, il suo disporsi lungo coordinate temporali che, pur assecondando l’ordinaria, comune scansione, invitano il lettore a riconfigurarsi secondo la letterale ‘crono-logia’ istituita dal dettato testuale: l’intreccio delle letture scardina e sopra-

⁷ Jacques Derrida et Derek Attridge, “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature”, in Thomas Dutoit et Philippe Romanski (éd.), *Derrida d’ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, 2009, p. 282.

⁸ Nel caso dell’opera di Shakespeare, parlare di una ‘immobilità’ del testo o di *Urtext* può sembrare decisamente improprio e fuori luogo, considerata la travagliata e inconclusa storia delle versioni dei testi, ma è forse possibile considerare proprio l’indivisa storia che vede fronteggiarsi *bad quartos* e *first drafts*, *private transcripts* e *foul papers*, come l’indice di una necessità e insieme di una impossibilità: la presunta abolizione del tempo dichiarata dall’inseguito, desiderato *Urtext* sempre uguale a se stesso e, per questo, considerato come condizione necessaria per l’esercizio critico, confligge con l’idea stessa di interpretazione che, se non vuole limitarsi a essere mera ripetizione del medesimo, deve poter generare un ‘altro’ testo o, meglio, deve poter riconoscere di avere di fronte a sé un testo ‘altro’ (il testo dell’altro?). Sul problema delle differenti versioni di *Romeo and Juliet*, cfr. Silvia Bigliuzzi, “*Romeo and Juliet*: una croce testuale fra Q2 e Q1”, *Memoria di Shakespeare*, 8 (2012), pp. 203-28.

vanza epoche, metodi, statuti disciplinari e, come afferma Terry Eagleton:

Though conclusive evidence is hard to come by, it is difficult to read Shakespeare without feeling that he was almost certainly familiar with the writings of Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein and Derrida. Perhaps this is simply to say that though there are many ways in which we have thankfully left this conservative patriarch behind, there are other ways in which we have yet to catch up with him⁹.

Nel caso di *Romeo and Juliet*, poi, la questione del tempo si intramatta fittamente con quella delle fonti (*crux* di ogni autentica filologia): dove si origina la vicenda che Shakespeare rimodellerà nella sua tragedia? Dal *Novellino* di Masuccio salernitano, attraverso Luigi da Porto che, a sua volta, si direbbe ispirato da una manciata di versi danteschi, ma non anche dalla traduzione/edizione come quella francese di Pierre Boaistuau o quelle inglesi di Arthur Brooke e di William Painter? Quante storie accadono dentro la tragedia shakespeariana? Quale filo le connette, considerata la distanza nel tempo e nello spazio che le separa le une dalle altre? Se la critica testuale non può fare a meno di costruire ipotesi che restituiscano all'opera la sua consistenza materica (più e prima ancora che materiale), l'interrogazione filosofica, a sua volta, non potrà che assumere il 'dato' testuale (ancorché incerto o ipotetico) per interrogarlo come si offre agli occhi del lettore. Sarà, dunque, la 'singolarità' e, più ancora, la singolarità 'esposta' (qui di *Romeo and Juliet*) che verrà offerta, senza tema di violenze o distorsioni e, anzi, integrando la possibilità di una violenza ermeneutica che esprime, è opportuno non dimenticarlo, l'irriducibile 'vitalità' dell'opera (di ogni opera) sempre più grande e altra rispetto alle reti semantiche in cui si vorrebbe catturarla.

La catena della tradizione testuale, le influenze e i testi-matrice, in una parola l'intera storia della tragedia di Shakespeare, permettono il dispiegarsi di un paradosso abissale e fecondo, perché è solo nella pleiade di quanto *precede* che si afferma la piena, *ab-soluta* singolarità dell'opera: *unica* e *singolare* proprio perché preparata, preceduta, annunciata da altre opere che, a loro volta, sono *uniche* e *singolari* alla

⁹ Cfr. Terry Eagleton, *William Shakespeare*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 9-10.

luce di quanto le seguirà e le modificherà, come peraltro proprio la regia di Daniel Mesguich si direbbe aver colto.

Secondo le cronache¹⁰, la scenografia che accompagna la tragedia è rappresentata da una grande, antica biblioteca le cui scaffalature si perdono verso l'alto e verso il fondo e che è invasa dalla sabbia, mentre gli attori talvolta estraggono un libro dagli scaffali e declamano qualche verso di opere antiche (*Le Cid*, Cervantes, le pagine strappate di una Bibbia e avidamente lette dal Friar, ecc.). Anche la scena del ballo in casa Capulet viene trasformato da Mesguich nella memoria di libri e storie: i personaggi sono mascherati e 'recitano' il ballo interpretando figure che appartengono ad altre storie, ad altri drammi (Néron e Junie dal *Britannicus* di Racine, Hamlet e sua madre, Nina e Treplev da *Il gabbiano* di Cechov, Richard III e Lady Anne, Lucidor e Angélique da *L'Épreuve* di Marivaux), lungo una catena in cui le tragedie amorose precipitano nel tempo 'presente' rimanendo dentro il loro proprio tempo, oppure lungo una sorta di catena 'seriale' che è, a un tempo, l'apertura di quello spazio in cui *Romeo and Juliet* (si) ritaglia la propria singolarità e la possibilità, per tale spazio, di rappresentarsi, mettersi in scena, ripetersi all'infinito. Mai uguale a se stesso, sempre unico e, insieme, ripetuto (e ripetibile) all'infinito.

Come svolgere la legge della singolarità all'opera (anche) in *Romeo and Juliet*?

Jacques Derrida, che si è rivolto a Shakespeare in più di un'occasione¹¹, inanella, schidiona, arricciola, incunea (la catena verbale potrebbe proseguire senza requie, perché una delle poste in gioco è, in fondo, la recita di un impossibile *requiem* del nome, dell'amore, della singolarità, della sopravvivenza) trentanove aforismi che

¹⁰ Evelyne Ertel, "Roméo et Juliette. Compte rendu", *Jeu. Revue de théâtre*, 39 (1986), pp. 122-26. Non è forse secondario ricordare che il legame tra Daniel Mesguich e Jacques Derrida è testimoniato anche dal testo di quest'ultimo, intitolato "Le Sacrifice", che è stato pubblicato nel 2006 come postfazione al libro di Mesguich *L'éternel éphémère*, Paris, Verdier, 2006 (il testo di Derrida è alle pp. 141-54).

¹¹ Ognuna delle occasioni in cui Jacques Derrida si è, per così dire, cimentato con Shakespeare (e mai 'su' Shakespeare) meriterebbe un'attenzione specifica. Oltre al commento 'aforistico' di *Romeo and Juliet*, ricordiamo *l'Hamlet* che, 'spettro' *par excellence*, infesta *Spectres de Marx* (Paris, Galilée, 1993), e *The Merchant of Venice* in cui, a partire dalla traduzione, forse impossibile, di due affermazioni di Portia ("Then must the Jew be merciful" e "When mercy seasons justice", IV.i.172 e 186), Jacques Derrida, in una conferenza che, nel 1998, aprì le "Quinzièmes Assises de la Traduction Littéraire" ad Arles, prova a interrogarsi sul senso della traduzione ("Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?", in *Cahier de l'Herne - Derrida*, Paris, L'Herne, 2004, pp. 561-76).

rimbalzano 'dentro' *Romeo and Juliet* come ciottoli su uno specchio d'acqua, e che si direbbero trasportati da una forza che pure rimane invisibile¹². C'è, indubbiamente, un sottile, pressoché invisibile filo che lega gli aforismi, nonostante lo stesso Derrida, in un'altra raccolta di aforismi (dedicata all'architettura, dominio notoriamente legato al teatro), abbia scritto che "[u]n aforisma autentico non deve mai rinviare a un altro. È sufficiente a se stesso, mondo o monade"¹³, e tale invisibile filo intesse e intreccia tra di loro le questioni del tempo, del nome, del "contrattempo" (sempre *controttempo*) e dell'anacronia, vale a dire proprio le questioni che mettono in discussione qualsiasi idea di intreccio e di legame: la catena, la serie aforistica afferma e nega se stessa, costringendo a pensare alla possibilità di un 'altro' legame o intreccio, perché, ed è sempre Derrida a parlare, e proprio in relazione a *Romeo and Juliet*, "nonostante le apparenze, un aforisma non capita da sé. Appartiene a una logica seriale"¹⁴, e dunque la stessa 'forma' aforistica deve essere indagata quanto a moventi e direzioni. Perché l'aforisma? Perché l'aforisma per *Romeo and Juliet*? Inutile cercare una risposta diretta a tali domande: rispondere in termini icasticamente esplicativi equivarrebbe a tradire l'aforisma che, come dice Derrida, "ci abbandona senza difesa all'esperienza stessa del contrattempo"¹⁵. Si dovrà dunque, in primo luogo, abbandonare l'idea che l'aforisma sia soltanto un espediente retorico che conferisce una forma a un contenuto che potrebbe essere espresso anche altrimenti, con altre forme retoriche. La scelta di un commento in forma di aforismi pertiene già alla tragedia di Shakespeare: l'esperienza del contrattempo, infatti, che è l'esperienza del mancato incontro tra Romeo e Juliet, può 'esprimersi' attraverso la forma contratta di una catena di aforismi che aggrovigliano quelle estasi temporali (e le loro *Stimmungen*) che in *Romeo and Juliet* si ritrovano sdipanate lungo lo svolgimento della storia, nell'entrata e nell'uscita di scena dei personaggi, nella speciale, particolarissima 'presenza'

¹² Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps", in Id., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 519-33 (il testo era comunque già apparso nel già citato volume *Roméo et Juliette. Gervais Robin d'après William Shakespeare*, pp. 24-39). Quando non diversamente segnalato, le traduzioni dei passaggi derridiani sono mie.

¹³ Jacques Derrida, "Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos", in Id., *Psyché. Invention de l'autre*, cit., p. 513 (af. 24).

¹⁴ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 520 (af. 6).

¹⁵ *Ibid.* (af. 8).

in cui confliggono il tempo narrativo e quello dell'evento, il tempo dell'evento e quello dell'effetto che produce, il tempo dell'effetto e quello delle 'cause' che lo hanno provocato¹⁶. Un principio di indiscernibilità (con)fonde forma e contenuto, retorica e materia, tema e stile, nel tentativo di superare o scavalcare il dualismo, la binarietà sempre troppo metafisica tra *inventio* e *dispositio* che rischia di mancare quanto, invece, ne costituisce il presupposto e la condizione di possibilità. Destino del contrattempo: genitivo oggettivo e soggettivo di una storia in cui, come il Prologo si premura di anticipare (*Romeo and Juliet*, Prologue.1-14¹⁷), ne va degli "star-cross'd lovers" e del loro "death-mark'd love", nell'intrico di "ancient grudge" e "new mutiny" che travolge gli eventi o, meglio, il "two hours' traffic" che sulla scena si svolge.

Il controcanto del contrattempo

Sia dunque l'aforisma derridiano:

Romeo e Juliet *sono* aforismi, e per prima cosa nel nome che non sono ("JULIET: Tis but thy name that is my enemy [...] ROMEO: My name, dear saint, is hateful to myself, / Because it is an enemy to thee. / Had I it written, I would tear the word"), e infatti non c'è aforisma senza linguaggio, senza nominazione, senza appellativo, senza lettera, pur se da stracciare¹⁸.

Il nome e l'aforisma trovano nel linguaggio la loro prima incontestabile solidarietà tutta intrinseca al rapporto tra il carattere di iscrizione proprio della lingua e la possibilità/impossibilità di un'aderenza tra quanto iscritto e quanto denotato: "Had I it written", dice Romeo,

¹⁶ Vale forse la pena ricordare, riprendendo quanto scrive Giorgio Melchiori nell'Introduzione all'edizione italiana della tragedia di Shakespeare (William Shakespeare, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1976-1991, 9 voll., vol. IV), che l'azione di *Romeo and Juliet* si svolge in cinque giorni "e si dispone in quattro sequenze all'interno di ciascuna delle quali, senza alcuna soluzione di continuità nella presentazione scenica, sono concentrate azioni che – in una resa naturalistica – occuperebbero molte ore" (pp. 9-10).

¹⁷ Il testo inglese di *Romeo and Juliet* qui utilizzato è ripreso dall'edizione citata nella nota precedente.

¹⁸ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 520 (af. 9). I versi di *Romeo and Juliet* citati sono: II.ii.38; 56-58. Il corsivo è dell'autore.

quasi a sottolineare non tanto il dramma della nominazione, ma la tragedia dell'iscrizione, che è come dire la tragedia di quanto permane, si ripete, si reitera sempre uguale a sé nel mobile, fluido, inanticipabile trascolorare del tempo. Se Juliet, infatti, con le parole che rivolge all'assente (non sa ancora che Romeo, nascosto, sta ascoltando le sue parole), "turba la conoscenza del mondo, in bilico tra la presenza tangibile delle cose e lo statuto convenzionale della loro nominazione"¹⁹, e dichiara, in questo modo, la fine di tutte le gerarchizzazioni metafisiche che discenderebbero dalla corrispondenza tra parola e mondo²⁰ o, in altri termini, la fine del principio giustiniano ripreso da Dante nella *Vita Nova* secondo cui "nomina sunt consequentia rerum"²¹, Romeo spinge ancora più a fondo tale rottura perché la riconduce a una sorta di originaria faglia – quella tra l'appellativo e la scrittura – in cui lo strappo del proprio nome (del proprio nome proprio) fa segno verso quanto Derrida chiamerà altrove 'glossopoiesi', e che

non è un linguaggio imitativo né una creazione di nomi, ci riconduce lungo il bordo del momento in cui la parola non è ancora nata, quando l'articolazione non è già più il grido ma non è ancora il discorso, quando la ripetizione è quasi impossibile, e con essa la lingua in generale: la separazione del concetto e del suono, del significato e del significante, del pneumatico e del grammatico, della libertà della traduzione e della tradizione, il movimento dell'interpretazione, la differenza tra anima e corpo, signore e servo, Dio e uomo, autore e attore. È la vigilia dell'origine delle lingue e di quel dialogo tra la teologia e l'umanesimo che

¹⁹ Romana Rutelli, *Romeo e Giulietta. L'effabile. Analisi di una riflessione sul linguaggio*, Napoli, Liguori, 1985, p. 80.

²⁰ Secondo Luigi Sasso le parole di Juliet – che spezzano l'ordine tra il simbolo e la natura – siglano l'uscita dal Medioevo, e dunque "la fine di Romeo e Giulietta è la conseguenza non solo della mancata accettazione del mondo medievale, con i suoi codici e i suoi valori, ma anche della scoperta del venir meno di quei codici e di quei valori, e che dunque quell'armonia, fino ad allora indiscussa, ormai non c'è più". Luigi Sasso, *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, ETS, 2003, p. 29.

²¹ Ancora un rimando al Medioevo e al congedo shakespeariano da tale mondo: un congedo tanto più significativo quanto più si tiene presente, come accennato più sopra, la questione delle 'fonti' novellistiche di Shakespeare che sono comunque di epoca medievale. Sulla polarizzazione dell'onomastica letteraria che da Dante conduce direttamente al *Romeo and Juliet* di Shakespeare, sono importanti le pagine di Michelangelo Picone, "Onomastica e tradizione letteraria: il caso di *Romeo e Giulietta*", *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 1 (1999), pp. 87-94.

la metafisica del teatro occidentale non ha mai fatto altro che ripetere all'infinito²².

Il desiderio dei due amanti è, dunque, desiderio di una "vigilia dell'origine delle lingue" che, lungi dal vagheggiare una sorta di condizione pre-babelica del linguaggio, si incunea piuttosto nel momento del "momento", nel tempo che fa sorgere il desiderio stesso prima ancora del suo correlativo intenzionale (memoria, forse, dell'*amare amabam* di Agostino) o, in una parola, nel tempo del desiderio del tempo: alla domanda di Romeo sul desiderio di riprendersi l'amore dato e promesso, promesso come dato e dato come promesso – "Wouldst thou withdraw it? For what purpose, love?" (II.ii.130) –, Juliet risponde invocando la ripetizione – "But to be frank and give it thee again" (II.ii.131) –, vale a dire invocando la possibilità che il tempo possa essere uno con il desiderio, che possa, in una qualche misura, essere il desiderio stesso. Il dialogo tra Romeo e Juliet può essere considerato a tutti gli effetti "glossopoietico": nel gioco di una ripetizione "quasi impossibile" (come dice Derrida sottolineando il 'quasi') si compie il destino del desiderio che, prima ancora che essere consegnato al destino dell'impossibilità, è fatalmente agganciato alla tragedia del 'quasi', del 'quam si', del 'come se'. Un 'come se' che restituisce al desiderio la sua strutturale teatralità, il suo dispiegarsi su una scena, "lungo il bordo" di una lingua che è a un tempo la lingua dell'impossibile reale e quella del proscenio: lingua sempre fantasmatica o, meglio, sopravvissuta all'illusione di una sincronia dialogica, alla possibilità di una comunicazione con l'altro. Lingua che, inevitabilmente, si concepisce in una notte che è "cloak" per Romeo (II.ii.75) e "mask" per Juliet (II.ii.85), e che, per questo, porta con sé il pericolo della deriva del desiderio, del possibile naufragio, del sogno ("ROMEO: O blessèd, blessèd night! I am afeard, / Being in night, all this is but a dream, / Too flattering-sweet to be substantial", II.ii.139-41): lingua, ancora una volta, catturata nella binarietà metafisica che vuole contrapposti "dream" e "substance", ma che pure dentro questa dualità, dentro la notte che infiltra il dialogo tra i due amanti, intuisce la possibilità di un nuovo inizio, l'oriente di una lingua che non è più 'vigilia' ma, ancorché ignota, nascente realtà ("ROMEO: The grey-ey'd

²² Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in Id., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 352.

morn smiles on the frowning night, / Check'ring the Eastern clouds with streaks of light", II.ii.188-89²³) e che, presto (perché da subito, da sempre) si rivelerà non come lingua di un nuovo inizio, ma come sentenza di morte ("ROMEO: More light and light: more dark and dark our woes!", III.v.36). Notte della lingua, che impedisce allo sguardo di proiettarsi nell'occhio dell'altro e che consegna le parole al segreto di un nascondimento che impregna di avvenire la promessa ma che, nello stesso tempo, si espone al rischio che la promessa (ogni promessa) porta con sé: il rischio dello scacco, dello spergiuro, il rischio che l'avvenire non permetta il congiungimento, come dirà Juliet nel tragico monologo (definito da Agostino Lombardo "un brano di meta-teatro che è tra i più straordinari di Shakespeare"²⁴) che accompagna l'ingestione del narcotico, "My dismal scene I needs must act alone" (IV.iii.19). Se Lombardo parla qui di "metateatro", Derrida, pur non riferendosi direttamente al monologo di Juliet, parla invece di "teatro dell'impossibile":

[I]l teatro dell'impossibile: due esseri sopravvivono entrambi uno all'altro. La certezza assoluta che regna sul *duello/duale* (*Romeo and Juliet* è la messa in scena di tutti i *duelli/duali*) è il fatto che uno deve morire prima dell'altro. Uno deve veder morire l'altro. A chiunque devo poter dire: poiché siamo due, sappiamo in modo assolutamente ineluttabile che uno di noi morirà prima dell'altro. Uno di noi vedrà l'altro morire, uno di noi sopravvivrà, foss'anche un istante. Uno di noi, uno di noi soltanto, porterà la morte dell'altro – e il lutto per lui. È impossibile che sopravviviamo entrambi l'uno all'altro. Ecco il *duale/duello*, l'assiomatica di ogni *duale/duello*, la scena più comune e la meno detta – o la più interdetta – del nostro rapporto all'altro. Ebbene, *l'impossibile ha luogo*, non nella "realtà obiettiva" che qui non ha la parola, ma nell'esperienza di Romeo e Juliet. E sotto la legge del giuramento, quella che presiede a ogni parola data. Vivono *a turno* la morte dell'altro, per un certo tempo, il contrattempo della loro morte. Portano entrambi il lutto – e vegliano entrambi sulla morte dell'altro, alla morte dell'altro. Doppia sentenza/sospensione di morte. Romeo

²³ In Q2 questi versi sono pronunciati da Romeo e poi ripetuti da Friar Laurence nella scena immediatamente successiva. Le edizioni moderne li attribuiscono a volte a Romeo, a volte al frate; nell'edizione curata da Melchiori sono assegnati al frate (II.iii.1-2).

²⁴ Agostino Lombardo, "Il tempo della tragedia: *Romeo e Giulietta*", in *Storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Genaro Sasso*, a cura di Marta Herling e Mario Reale, Napoli, Bibliopolis, 1999, p. 283.

muore prima di Juliet che ha veduto morta. Vivono, sopra-vivono entrambi la morte dell'altro²⁵.

L'aver luogo dell'impossibile corrisponde alla paradossale esperienza della sopravvivenza, vale a dire alla possibilità di inscrivere il lutto, il lutto dell'altro, come struttura dell'individualità vivente, come marca della singolarità: l'essere Romeo di Romeo (al di là o prima del nome: "JULIET: Thou art thyself, though not a Montague", II.ii.39) è nel lutto di Juliet che, essendo impossibile, conduce alla morte (una morte, sia detto tra parentesi, senza spargimento di sangue, una morte tutta 'interna', letteralmente avvelenata), esattamente come l'essere Juliet di Juliet ("ROMEO: She speaks. Yet she says nothing. What of that?", II.ii.15) è nel sopravvivere alla morte di Romeo e nel suo morire per non poter portare il lutto (e la morte, in questo caso, avviene con spargimento di sangue, rivolta verso il fuori, l'esterno). Una morte e un lutto che, nel movimento interno/esterno del veleno e del pugnale, riflettono il gioco del nome proprio, sempre 'improprio', che si voleva cancellare perché un altro inizio avesse luogo. Il duale/duello a cui si riferisce Derrida, in realtà, è presente già nelle parole del Coro che, all'inizio della tragedia, introducono la storia senza motivare la discordia che ha reso nemiche le due famiglie: "two households" che scontano la dualità, che duellano perché incapaci di accogliere il duale, che spingono Romeo e Juliet a immaginare addirittura un altro nome, cioè un altro tempo²⁶. Il nome, infatti, dà origine al tempo, perché non si dà nome proprio che non sia appello, chiamata, dunque non si dà nome proprio che non sia da subito, da sempre, preso nell'ordine della risposta: qui lo squarcio, il contrattempo dell'esistenza a cui viene ingiunto di farsi, letteralmente, 'in-audita', come in-audito è il nome che non può che scaturire nella notte, durante il dialogo tra i due amanti presenti/assenti che parlano, si badi bene, quando le rispettive famiglie dormono o, come ha scritto Daniel Sibony, "nel sonno dei nomi"²⁷.

²⁵ Derrida, "L'apophorisme à contretemps", cit., p. 524 (af. 16). In francese il termine 'duel' indica sia il 'duello', sia il 'duale'.

²⁶ Cfr. Maurice Charney, *Shakespeare on Love and Lust*, New York, Columbia University Press, 1999: "What we have to fall back on is the fact that love in itself does not produce the tragedy in *Romeo and Juliet*. The protagonists are always represented as pure and innocent and devoted to each other. They are clearly victims of the feud between the houses. This explanation is explicitly set forth in the Prologue" (p. 87).

²⁷ Daniel Sibony, "L'amour à mort. Autour de Roméo et Juliette", in *Roméo et Juliette. Gervais Robin d'après William Shakespeare*, cit., p. 51.

La congiunzione del desiderio dei protagonisti, la congiunzione di Romeo e Juliet, produce il contrattempo che scioglie la congiunzione nel momento stesso in cui la produce, e la simultaneità di questo gesto paradossale e contraddittorio diviene la marca di una sorta di destinalità propria del desiderio: l'apparente accidentalità del contrattempo, il suo sopraggiungere imprevisto e inatteso, scrive Derrida, "viene a illustrare una possibilità essenziale. Esso sconcerca una certa logica filosofica che vorrebbe che gli accidenti restassero quel che sono, accidentali", perché, prosegue sempre Derrida, "ciò che succede a Romeo e Juliet, e che rimane effettivamente un incidente la cui apparenza aleatoria e imprevedibile è possibile cancellare, [...] può essere quello che è, accidentale, soltanto nella misura in cui è già accaduto, per essenza, prima di accadere"²⁸.

L'incidente può accadere solo dentro un sistema, un orizzonte, una sorta di griglia che, nel momento in cui gli permette di accadere (condizione di possibilità dell'esperienza dell'incidente), manda all'aria, sconvolge e destruttura il sistema stesso che lo ha reso possibile: da una parte, allora, nell'incidente è presente una non-accidentalità che gli proviene dal suo verificarsi dentro un sistema, dal suo essere, per così dire, autorizzato, previsto dal sistema nella forma dell'imprevisto, mentre, dall'altra, l'incidente mantiene (o mostra) il suo carattere di accidentale imprevedibilità, il suo irrompere nel sistema per farlo volare in pezzi, il suo bilicare sull'incipite bordo o luogo (è forse qui la possibilità della rappresentazione teatrale che è come dire la rappresentazione *tout court*?) che lo rende universale e singolare, unico.

Sarebbe facile, giunti a questo punto, richiamare un qualche movimento dialettico del desiderio, o comunque ricorrere a una formalità astratta in cui il gioco del singolare e dell'universale potrebbe insediarsi senza resti, senza urti, ma il carattere proprio di *Romeo and Juliet*, secondo la lettura derridiana, è proprio quello di mettere in pista un movimento che non può essere ri(con)dotto alla logica dialettica, perché lo scarto temporale che separa/unisce le due singolarità o, meglio, lo scarto del loro desiderio impedisce qualunque appropriazione, fosse pure l'appropriazione della promessa ("JULIET: Th'exchange of thy love's faithful vow for mine", II.ii.127), e la impedisce perché è il desiderio come tale a sospendere o neutralizzare l'istituirsi di un 'proprio', a farne la letterale 'discordanza' (la

²⁸ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 522 (af. 12).

‘distanza del cuore’) prima ancora che con l’altro, con il ‘proprio’ sé, vale a dire con

La singolarità di un’imminenza la cui “punta acuminata” pungola il desiderio nella sua nascita – la nascita stessa del desiderio. Amo perché l’altro è l’altro, perché il suo tempo non sarà mai il mio. La durata vivente, la presenza stessa del suo amore rimane infinitamente distante dalla mia, distante da se stessa in ciò che la fa tendere verso la mia, perfino in ciò che si vorrebbe descrivere come l’euforia amorosa, la comunione estatica, l’intuizione mistica²⁹.

“Distante da se stessa”, scrive Derrida, quasi a dire che la “presenza stessa dell’amore”, la sua “durata vivente” si produce nella mancata coincidenza, nell’impossibilità del ritorno, nella non presenza e nella non durata: l’interruzione aforistica incarnata da Romeo e Juliet è presente nella non presenza di ciascuno a sé (prima e più ancora che all’altro), nel “contrattempo” che costituisce la singolarità non dialettizzabile dei personaggi, cioè del loro desiderio, cioè del desiderio che, secondo etimi non verificabili ma non per questo impossibili, deriverebbe da quello stesso richiamo all’astro (*de-sidus*) che ritroviamo nel disastro (*dis-astrum*). Nel contrattempo che struttura la tragedia di Shakespeare è all’opera il disastro del desiderio che dell’amore non è, contro ogni apparenza, dis-grazia o accidente, ma *chance, coup de dés*, possibilità e, forse, sopravvivenza.

Il contrattempo del controcanto

‘Sopravvivenza’ è un termine chiave del lessico derridiano³⁰ che compendia la “punta acuminata” della singolarità a cui si è appena fatto riferimento: nella ‘sopravvivenza’ si dice, infatti, sia la traccia, il graffio, l’incisione di quanto si destina a sopravvivere (il nome che Romeo vorrebbe strappare, ma che pure persisterebbe come strappato), sia la morte che del sopravvivere è condizione, ed è in questo duplice infeudarsi che vita e morte si rilanciano ben al di là (o al di

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ Cfr. la voce “Sopravvivenza” curata da Francesco Vitale in Silvano Facioni, Simone Regazzoni, Francesco Vitale, *Derridario. Lessico della decostruzione*, Genova, il melangolo, 2012, pp. 174-86.

qua) del loro empirico, storico separarsi, per ritrovare, nell'oscillazione che precede e consente il loro determinarsi, una struttura pre-metafisica irriducibile: l'aforisma (e non si deve dimenticare che Romeo e Juliet, nella lettura derridiana, sono aforismi)

poiché traccia, sopravvive, vive più a lungo del suo presente e vive più della vita. Sentenza/sospensione di morte. Esso dà e porta la morte ma, per assumere in questo modo la decisione di una sentenza, la sospende, l'arresta nuovamente³¹.

La lettera del Friar che, nell'economia della tragedia, organizza il contrattempo, vorrebbe sospendere la morte, la sentenza di morte che pure pronuncia: è questa lettera, vera e propria *purloined letter* presente *in absentia* nell'ultima parte della tragedia, a rappresentare il contrattempo, ma tale rappresentazione non si affida a un contenuto, perché nonostante le spiegazioni, il testo che la compone non viene mai dichiarato. E la ragione è essenziale: si tratta di una sentenza/sospensione che, proprio perché sentenzia/sospende sia la vita sia la morte, non si lascia ridurre a una qualche marca empirica, ma si costituisce come possibilità di "spaziamento marcato, con le sue convenzioni sociali e la storia dei suoi codici, con le sue finzioni e i suoi simulacri, con le sue date. Con i cosiddetti nomi propri"³². La morte, in altri termini, è presente *insieme* alla vita così come la vita è presente *insieme* alla morte: come ha notato, tra gli altri, Agostino Lombardo, la morte di Mercutio (che rappresenterebbe "la 'cifra', la chiave del dramma"),

è indicativa di chi sia l'oggetto di questo assalto della morte: non i vecchi ma i giovani [...], non il declinare della vita ma il suo sbocciare (e a questo alludono le frequenti immagini di fiori e di boccioli), non la stanchezza, l'aridità del cuore ma la sua freschezza, il suo desiderio d'amore³³.

La morte colpisce i giovani protagonisti della tragedia perché essa non è l'evento che sopraggiunge alla fine della vita, ma accompagna

³¹ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 523 (af. 14). Impossibile rendere in italiano il gioco semantico che produce la parola 'arrêt' che significa sia 'sospensione', sia 'sentenza'.

³² *Ibid.* (af. 15).

³³ Lombardo, *op. cit.*, p. 280.

quest'ultima da subito, da sempre, fino al punto da rendersi indiscernibile da essa: suprema (cioè prima e ultima) alterità, la morte entra nella vita come l'impossibile altro che di ognuno è l'intima verità e che proprio nell'amore di Romeo e Juliet mostra il suo volto imperioso (si tratta, in fondo, di una legge) e ineschivabile.

Il lutto dell'altro portato dai due amanti è il metonimo di un rapporto con l'alterità che riguarda la vita nel suo legame con se stessa e dunque il lutto dell'altro sarà sempre, in un certo senso, il lutto di sé, della propria condizione finita, di quella morte sentenziata/sospesa che struttura la vita come quell'altro che è *intimior intimo meo*.

Ecco che, ancora una volta, la questione del nome torna, per così dire, al suo punto di partenza (quasi si trattasse della circolarità infinita di un impossibile ritorno su di sé): alla domanda di Juliet "What's in a name?" (II.ii.43) non è possibile rispondere perché se non c'è individualità vivente che non sia assoggettata alla legge dell'altro e se non c'è altro senza lutto, lutto dell'altro (prima della sua presenza storica, empiricamente data), allora il nome dell'altro dovrà ospitare anche il lutto del nome, la sua scomparsa. Impossibile, il nome del lutto dell'altro attraversa e infesta tutti i nomi come uno spettro duplicandoli e raddoppiandoli come in un sogno o, meglio, come in quel sogno evocato da Mercutio nel suo discorso sulla Queen Mab – "And in this state she gallops night by night / Through lovers' brains, and then they dream of love" (I.iv.69-70) – che sembra svuotare di qualunque consistenza l'amore che, allora, non sarà che sogno: sogno, forse, che non si tratti di sogno, sogno di un nome 'proprio' prima di ogni nome, sogno in cui sia finalmente possibile portare l'altro, e tale portare non sarà, scrive sempre Derrida commentando Paul Celan,

includere in se stessi, nell'intuizione della propria coscienza egologica.

Si tratta di portare senza appropriarsi. Portare non vuol più dire 'comportare', includere, comprendere in sé, ma portarsi verso l'inappropriabilità infinita dell'altro, all'incontro della sua trascendenza assoluta all'interno stesso di me, vale a dire in me fuori di me³⁴.

³⁴ Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 76 (il verso di Celan che viene commentato recita: "Die Welt ist fort, ich muss dich tragen"). In "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 524 (af. 17), il 'portare' l'inappropriabile alterità dell'altro prende il nome di "custodia" ("garde"): "Fin dal giuramento che lega due desideri, ciascuno porta già il lutto dell'altro, anzi gli affida la propria morte: se tu muori prima di me, io sarò tuo custode, se muoio prima di te, tu mi porterai in te, l'uno custodirà l'altro, lo avrà già custodito dalla prima dichiarazione". La custodia è già, in un certo senso, una cripta.

Infinitamente inappropriabile, l'altro rimane per sempre 'fuori' e non potrà che sigillare "A dateless bargain to engrossing death!" (V.iii.115), un "contratto senza data", ovvero un contratto senza tempo, senza contrattempo, senza clausole, senza una qualche forma di 'chiusura' (il significato proprio di 'clausola') che ne renda operativo il contenuto, perché tutta la storia precipita dentro una tomba, una sola tomba per due, per accogliere il duale/duello che della tragedia è stigma e destino.

La tomba, la morte, indicizzano il nome che li porta dentro di sé come ineludibile rovescio ma anche come resistenza, come *principium individuationis* che si inabissa nell'incerta distinzione tra il nome e il portatore del nome: Juliet, scrive Derrida, "sembra chiamare Romeo al di là del suo nome. [...] Ed è nel suo nome che lei ancora lo chiama, e lo chiama a non chiamarsi più Romeo"³⁵, quasi a sottolineare come è nel notturno gioco che, come ha scritto Guido Paduano, "il nome personale esercita la resistenza grigia dei codici mondani che sono la controparte funzionale, e ahimè vittoriosa, del conflitto tragico"³⁶. La tragedia è dunque annunciata dal nome, dalla notte del nome che sottrae alla visibilità, alla presa (anche concettuale) qualunque determinazione, e nella richiesta di rinnegare il nome ("JULIET: Deny thy father and refuse thy name!", II.ii.34) si occulta l'idea di una presenza al di là della presenza (del nome), una visibilità al di là della luce, al di là di ogni ipotizzabile presente. Ecco che, in termini provocatori, Derrida afferma:

Lei vuole la morte di Romeo. E l'avrà. La morte del suo nome, ovviamente, ("Tis but thy name that is my enemy"), la morte di 'Romeo'. Ma che non potranno disfarsi del proprio nome lo sanno senza saperlo. Lei dichiara guerra a 'Romeo', al suo nome, in suo nome, e non vincerà questa guerra se non alla morte di Romeo, di lui stesso. Lui stesso? Chi? Romeo. Ma 'Romeo' non è Romeo. Appunto. Lei vuole la morte di 'Romeo'. Romeo muore, 'Romeo' sopravvive. Lei lo custodisce morto in/nel suo nome. Chi? Juliet, Romeo³⁷.

Il nome separa, è principio di separazione e, per questo, è anche principio di relazione: la separazione del/dal nome unisce Romeo a Juliet ("ROMEO: Call me but love, and I'll be new baptiz'd; / Henceforth

³⁵ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 525 (af. 18).

³⁶ Guido Paduano, "Sul significato dei nomi di persona", *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 2-3 (2000/2001), pp. 9-16; p. 9.

³⁷ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 527 (af. 21).

I never will be Romeo", II.ii.50-51) ma, nello stesso tempo, sigilla l'impossibilità del rinnegamento del nome, l'insuperabilità del padre, della legge del padre che, a sua volta, incarna la legge della città, in questo caso dell'"ancient grudge" che oppone Capulet e Montague (come nelle parole finali del Prince: "Where be these enemies? Capulet, Montague, / See what a scourge is laid upon your hate", V.iii.291-92). Il nome introduce immediatamente la guerra che, prima ancora che *polemos* tra opposte fazioni, è vera e propria *stasis*, guerra civile che oppone i nomi a loro stessi, che li attraversa per separarli da loro stessi, che condanna a morte prima di ogni civile o politica condanna. Guerra la cui crudeltà risiede nell'implicita promessa che illusoriamente fa balenare: la guerra al nome libererà dal nome, da quanto sembra essere 'solo' un nome, e dal momento che il nome è il portatore del nome, la guerra al nome non potrà che portare alla morte che porta il nome. La morte portata al nome porta la morte del portatore del nome:

La guerra ha luogo tra i nomi. [...] [Juliet] può nella notte rivolgersi a lui, ma a lui ancora nel suo nome, e nella forma più esclamativa dell'apostrofe: "O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?" Non gli dice: perché ti chiami Romeo, perché porti questo nome (come un vestito, come un ornamento, un segno staccabile)? Gli dice: perché *tu sei* Romeo? [...] E chiedendogli di dipartirsi dal nome, gli chiede certamente di vivere finalmente, di vivere il suo amore (giacché per vivere veramente se stessi bisogna sfuggire alla legge del nome, alla legge di famiglia che è fatta per la sopravvivenza e che non cessa di richiamarmi alla morte) ma gli chiede *anche* di morire, giacché la sua vita è il suo nome. Esiste nel suo nome: "wherefore art thou Romeo? O Romeo, Romeo!" Romeo è Romeo, e Romeo non è Romeo³⁸.

Irrisolubile aporia: la morte è la possibilità dell'amore ed è la sua impossibilità o, in altri termini, la morte è l'impossibile verità dell'amore, la notte che rende indiscernibili i contorni delle cose e degli uomini e li consegna alla spettralità della sopravvivenza. Sopra-vivenza che impedisce e permette tanto alla vita quanto alla morte di essere tali e che, mentre costituisce la vita come 'vivente', letteralmente la 'trapassa', vale a dire la scardina dal di dentro strutturandola insieme alla morte e trasformandola perciò in 'trapassata'. In questo senso, la tragedia che separa/unisce Romeo e Juliet, raccon-

³⁸ Ivi, pp. 527-28 (af. 23).

ta una 'sopra-vivenza' al di là del nome che costituisce sia la possibilità della vita sia, al contempo, la possibilità della morte: morte della vita e vita della morte.

Il già richiamato congedo dal Medioevo che sarebbe all'opera in *Romeo and Juliet* viene dunque illustrato dall'equivoco metafisico intorno alla 'vita' concepita come opposta alla morte, equivoco che proprio la tragedia metterebbe in discussione attraverso l'indiscernibile groviglio che tiene unite la vita e la morte costituendole come esito, effetto, ricaduta di una differenza che non soltanto precede l'opposizione (seppure secondo modalità che non assegnano a tale precedenza valore temporale) ma che, più ancora, la rende possibile e la attiva. La tragedia del nome costituisce il significante dell'impensato legame tra la vita e la morte, e la singolarità, l'individualità, l'assoluta insostituibilità degli amanti investe immediatamente il loro parlare, il loro definirsi attraverso il linguaggio o, secondo il lessico di Derrida, il loro poter lasciare (ed essere) "tracce" in cui, tra l'origine della significazione segnica e l'origine del senso, si insinua una spettralità che è *hantise*, ossessione dell'altro nell'idea stessa di presenza (o di presente). Romeo è Romeo e Romeo non è Romeo: lo spettro torna prima ancora della morte, nella notte (regno degli spettri) del senso (strutturalmente diurno, luminoso, meridiano) in cui la promessa della rinuncia al nome si sposa con la minaccia dello spergiuro, dell'impossibilità di liberarsi di quanto individua, determina, permette l'uscita dalla notte. Le parole dell'invisibile Romeo sono, in un certo senso, le parole di uno spettro ("ROMEO: By a name / I know not how to tell thee who I am", II.ii.53-54), reale e irriale allo stesso tempo ("ROMEO: O blessèd, blessèd night! I am afeard, / Being in night, all this is but a dream, / Too flattering-sweet to be substantial", II.ii.139-41): qui il contrattempo, il contro-tempo e l'anacronia mandano a fondo l'idea stessa di una interiorità data, presente prima o al di là del nome, l'idea, insomma, che ci sia un Romeo prima del suo desiderio, vale a dire prima di quel mancare a se stesso che costituisce il principio primo di ogni (mancata) identificazione.

Il nome, l'idioma

Alla spettralità di Romeo fa eco "la più implacabile analisi del nome" compiuta da Juliet: un'analisi in cui il nome, nel suo non designare che viene designato, si rivela come "disumano o inumano", e

tale rapporto con l'inumano avviene solo all'uomo, per lui, in lui, nel nome dell'uomo. È l'unico a darsi questo nome inumano. E senza questo nome, Romeo non sarebbe ciò che è, un estraneo al suo nome. Juliet procede quindi nella sua analisi: il nome delle cose non appartiene alle cose più di quanto il nome degli uomini appartenga agli uomini, e tuttavia è altrimenti separabile. Ancora una volta, l'esempio della rosa. Una rosa resta quello che è senza il nome, Romeo non è più ciò che è senza il suo nome. Ma Juliet fa come se, per un certo tempo, Romeo potesse non perdere nulla perdendo il nome: come la rosa. Sii come una rosa, gli dice in sostanza, e senza genealogia, "senza perché". (Ammesso che la rosa, tutte le rose del pensiero, della letteratura, della mistica, questo "formidabile florilegio", assente da tutti i mazzi...)³⁹.

L'esempio della rosa ("JULIET: What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet", II.ii.43-44) viene sovrasemantizzato da Derrida attraverso il richiamo alla rosa "ohne warum" del *Cherubinischer Wandersmann* di Angelus Silesius e al fiore "assente da tutti mazzi" di cui invece parla Mallarmé nel suo *Crise des vers* (ma perché non spingere oltre l'intreccio della rosa e giungere magari a Gertrude Stein?), e nella memoria dei richiami avanza lentamente l'idea secondo cui la nominazione raggiunge il suo scopo solo quando manca il bersaglio, solo quando nominando non nomina o, meglio, nominando mostra l'innominabile da cui proviene. Se Romeo rinunciasse al nome ("ROMEO: My name, dear saint, is hateful to myself, / Because it is an enemy to thee", II.ii.55-56), non potrebbe fare a meno di rinunciare a se stesso, nonostante l'inimicizia, ma rinunciando a se stesso, inevitabilmente, rinuncierebbe a Juliet: nell'insuperabile aporia che annoda Romeo al suo nome, avanza un 'senza', preposizione che, recitano i dizionari etimologici, rinvia a una (*ab*)*sentia(m)*, a un non-luogo in cui il nome si insinua non soltanto per occuparlo, ma anche (ed è forse questo che maggiormente conta) per manifestare, mostrare, rivelare il non-luogo stesso, il luogo del non-luogo. L'assenza di Romeo dal suo nome è quanto permette a Romeo di essere Romeo al di là del nome che porta: senza nome, Romeo ha bisogno del nome per rivelarsi al di là di esso. Romeo senza Romeo, allora, affinché Romeo sia più che Romeo, altro da Romeo: più che il nome, altro dal nome.

³⁹ *Ibid.*

Il passaggio attraverso la morte è necessario, e l'aporia di Romeo (il suo impossibile separarsi dal nome che porta e che, infatti, lo porterà alla morte) costituisce la radicale verità dell'analitica del *Dasein* elaborata da Heidegger in *Essere e tempo*: la morte, infatti, è dichiarata "la possibilità della pura e semplice impossibilità del *Dasein*"⁴⁰, ed è questa possibilità dell'impossibilità del nome, della rinuncia al nome, dell'inimicizia con il proprio nome proprio che detta a Shakespeare un dialogo che "si è impresso, sovra-impresso, testo dopo testo, nella memoria dell'Europa"⁴¹ fino a costituirla come sfrangiata traccia mnestica di cui non smettiamo di inseguire le forme e le figure.

La rinuncia, la spoliazione sono la condizione che permette all'altro di non essere assimilato, appropriato (fosse pure dai nomi, dal linguaggio), neanche dall'appropriazione amorosa:

La spoliazione deve restare all'opera (dunque rinunciare all'opera) affinché l'altro (amato) resti altro. L'altro è Dio o non importa chi, propriamente, una singolarità qualsiasi, dal momento che ogni altro è ogni altro [*tout autre est tout autre*]. Perché il più difficile, perfino l'impossibile, abita là: là dove l'altro perde il suo nome o può cambiarlo, per divenire non importa quale altro⁴².

"Perde il suo nome o può cambiarlo": in questo senso, la richiesta di Juliet a Romeo di assumere un altro nome ("JULIET: O, be some other name!", II.ii.42) è la richiesta di rimanere o farsi altro attraverso una rinuncia che non smette di rinunciare e che, per questo, non può essere considerata né nell'ordine dell'agire né in quello del patire. Romeo deve e non può, come avviene in ogni *double bind*: deve rinunciare al nome al quale non può rinunciare, deve rinunciare a rinunciare e, per questo, deve potersi assentare da sé, divenire un 'senza', assumere il nome (del) 'senza' che è, forse, l'unico (senza-)nome che non porti 'inumanità' con e dentro di sé. Implacabilmente, Derrida

⁴⁰ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Pietro Chiodi, Torino, UTET, 1978, p. 378.

⁴¹ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 522 (af. 12).

⁴² Jacques Derrida, *Sauf le nom (Post-Scriptum)*, Paris, Galilée, 1993, p. 92. Sul problematico sintagma "tout autre est tout autre", declinato da Jacques Derrida secondo modalità che andrebbero singolarmente discusse, cfr. la voce "Tutt'altro" da me curata in Silvano Facioni, Simone Regazzoni, Francesco Vitale, *Derridario. Lessico della decostruzione*, cit., pp. 200-209.

stringe in aforisma lo spasmo, la contrazione di un'alternativa che non conosce vie di fuga:

Lei [Juliet] non gli chiede di perdere ogni nome, solo di cambiare nome: "O, be some other name!". Ma questo può voler dire due cose: prendi un altro nome proprio (un nome umano, questa cosa inumana che appartiene solo all'uomo); *oppure*: prendi un altro tipo di nome, un nome che non sia un nome d'uomo, prendi quindi un nome di cosa, un nome comune che, come il nome della rosa, non abbia questa inumanità di far sì che ne sia affetto l'essere stesso di chi lo porta pur non nominando nulla di lui⁴³.

L'inumanità del nome appartiene all'umano, all'insieme di pulsioni che governano le più diverse forme di dominio e che istituiscono catene genealogiche sempre affette da quell'"ancient grudge" che, come detto, costituisce l'inespresso (inumano?) orizzonte nel e dal quale la tragedia prende avvio. Il nome negozia, mercanteggia, introduce un'economia nelle relazioni sottoposta alla legge che regola il mercato (e il desiderio) e a cui non è possibile rinunciare, pena la disfatta di ogni possibile legame sociale: Capulet e Montague rappresentano, nell'*economia* della tragedia, le funzioni sociali, i vettori che permettono alla città di costituirsi e organizzarsi secondo leggi e norme ("ROMEO: There is no world without Verona walls, / But purgatory, torture, hell itself. / Hence banishèd is banish'd from the world, / And world's exile is death", III.iii.17-20) dalle quali è strutturalmente impossibile espungere la carica di violenza, dominio, forza che le legittimano, ed è per questo che la città, la "fair Verona", è in qualche modo costituita da quella contesa – "strife"⁴⁴ – in cui, come continua a recitare il Coro nel Prologo, "civil blood makes civil hands unclean"⁴⁵.

⁴³ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 529 (af. 25).

⁴⁴ Nella sua traduzione italiana della tragedia, Agostino Lombardo (Milano, Feltrinelli, 1994) rende "strife" con "ira protratta", mentre Salvatore Quasimodo, che ha tradotto la tragedia nel 1949, traduce "odio di parte" (Shakespeare, *Teatro completo*, cit.): l'aggettivo 'protratta' restituisce tuttavia al sostantivo 'strife' una sorta di ineluttabilità che è forse il carattere principale non soltanto della città in cui si svolge la tragedia, ma di ogni città o dell'idea stessa di città.

⁴⁵ La presenza del Coro è cruciale (al di là delle considerazioni di ordine drammaturgico e poetico, e al di là del problema testuale sulla presenza del Prologo nell'in-quarto del 1599 ma non nell'in-folio del 1623): gli ordinamenti che sostengono la città e i *dissoi logoi* che la attraversano sono più di una 'semplice' cornice drammaturgica e, seppure in maniera non esplicita o diretta, infiltrano la storia di Romeo e Juliet imprimendole da subito la direzione tragica che prenderà.

La rinuncia al nome di famiglia, alla genealogia, è la rinuncia alla città, è immediatamente 'exile', prima ancora del bando emesso in seguito all'uccisione di Tybalt, perché la legge dell'amore si scontra con la legge della città, la legge dell'economia precipita di fronte all'an-economia dell'amore ("JULIET: Take all myself", II.ii.49), e il fronteggiarsi delle leggi avviene 'in nome' o partire dalla parola data e scambiata dai due amanti: alla richiesta di Juliet di rinunciare al nome, Romeo risponde "I take thee at thy word" (II.ii.49), mentre Juliet, nella simulazione di un dialogo con l'amante invisibile, dopo aver dichiarato che Romeo non potrà che assentire all'amore, dichiara "And I will take thy word" (II.ii.91). Credere alla parola, prendere in parola, prendere la parola: nella circolarità di un gioco idiomatico l'amore dei due amanti si consegna al simulacro della parola, e vi si consegna attraverso la rinuncia al nome o la sua sostituzione, come se la parola (che, seguendo il ragionamento svolto da Derrida, potrebbe essere considerata come l'unità minima dell'aforisma, il suo grado zero) fosse capace di affermarsi rinunciando a sé; come se, di nuovo, la spoliazione della parola fosse il suo più proprio, come se alla parola spettasse primariamente il compito di disvelare quell'intima, unica verità che non può tradursi in parola, che non può consegnarsi alla parola.

Nel circolo della parola, nello scambio che potrebbe chiudersi nell'orizzontalità di una saturazione reciproca, biunivoca, è comunque presente uno sbilanciamento che scaturisce dall'asimmetria della richiesta: Romeo, infatti, non chiede a Juliet di rinunciare al suo nome, e in questa inversione della pratica sociale (è la donna che lascia il suo nome per assumere quello del marito) è presente

l'inversione [che] conferma la legge: il nome del padre dovrebbe essere custodito dal figlio, ed è a lui che ha un qualche senso strapparlo, non certo alla figlia che non ne ha mai ricevuto la custodia. Terribile lucidità di Juliet. Che conosce i due vincoli della legge, il *double bind* che lega un figlio al nome del padre. Non può vivere senza affermarsi nella sua singolarità, senza il nome ereditario. Ma la scrittura di questo nome, che non ha scritto lui ("Had I it written, I would tear the word"), lo costituisce nel suo stesso essere, senza nulla nominare di lui, ed egli, negandolo, non può che annientarsi. In sostanza, può tutt'al più negarlo, rinnegarlo, non lo può cancellare o strappare. È quindi in tutti i modi perduto, e lei lo sa. E lo sa perché lo ama e lo ama perché lo sa. E gli chiede la sua morte chiedendogli di conser-

vare la vita poiché lo ama, perché sa, e perché sa che la morte non gli accadrà per caso. Morte cui lui, e lei con lui, è votato dalla doppia legge del nome⁴⁶.

La tragedia è legata al nome, è sempre tragedia del nome, perché questo, in quanto parola, è sempre titolo, nome della legge (non si dà parola senza legge, senza legge della parola): la rinuncia al nome è la rinuncia alla legge o, in altri termini, è consegna alla morte. Non è solo dopo l'uccisione di Tybalt che Romeo diventerà un fuori-legge, ma nel momento in cui accoglie la richiesta che proviene da Juliet, nel momento in cui l'altro irromperà nella sua esistenza costringendolo ad assumere, ad accogliere quella morte che il nome occulta e disvela, e che arriva sempre dall'altro, dal contrattempo dell'altro: un altro che non è l'altro genealogico, che non appartiene alla sequenza della trasmissione ereditaria, che, in fondo, non è un 'simile'. Juliet è tutta presente nel suo offrirsi ("JULIET: Take all myself", II.ii.49) o, meglio, nel suo offrirsi come colei che chiede la rinuncia del nome, che chiama Romeo per chiedergli di non chiamarsi più Romeo, perché il nome che porta è un nome di morte, è il nome della morte, e allora solo morendo alla morte, morendo la morte Romeo potrà superare il contro-tempo (la morte è sempre un contro-tempo) che impedisce all'amore di realizzarsi. Richiesta impossibile: Juliet sa che la sua richiesta non può essere accolta ("JULIET: Well, do not swear. Although I joy in thee, / I have no joy of this contract to-night", II.ii.118-19), e in questa consapevolezza che pure non rinuncia all'impossibile, a chiedere l'impossibile, la tragedia oltrepassa i confini, i limiti entro i quali potrebbe assumere un qualche significato gnomico, sapienziale o perfino catartico.

Tout est dans Shakespeare: tout et le reste, donc tout ou presque

Così Derrida. Nella lunga intervista dedicata alla "strana istituzione chiamata letteratura", dopo aver confessato il suo inesaudibile desiderio di divenire uno "Shakespeare expert", egli dichiara che *Romeo and Juliet* illustra un carattere che, proprio perché costitutivo di ogni testo, si mostra con perturbante forza nelle opere letterarie e poetiche,

⁴⁶ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 530 (af. 29).

e che consiste nell'indissolubile e problematico intreccio tra l'unicità, la singolarità dell'opera e la sua iterabilità:

Ce qui est tragiquement et heureusement universel, ici [i.e. *Romeo and Juliet*], est l'absolue singularité. Comment parlerait-on, comment écrirait-on autrement? Que voudrait-on dire autrement? Et justement pour ne jamais rien dire? Rien qui touche absolument la singularité absolue sans la manquer aussitôt tout en la manquant jamais?⁴⁷

La questione del nome che vertebrata *Romeo and Juliet* riflette come un cristallo la più ampia questione del rapporto tra idioma e iterabilità, vale a dire tra la marca unica, irripetibile, della parola e il suo riprodursi in tempi e contesti diversi da quelli in cui è stata scritta: come lasciare allora che un'assoluta singolarità si lasci esprimere da una parola (e dunque da una lingua) che può essere ripetuta? C'è forse una rimanenza, un resto che non si lascia catturare nelle maglie di questa leggia della singolarità e dell'iterabilità?

La lettura derridiana di Shakespeare (ma anche di Ponge, Blanchot, Genet, Cixous, Joyce e tanti altri) costituisce in se stessa una risposta alle domande appena poste, perché, secondo il lessico di Derrida, la 'lettura' (qualunque lettura e qualunque testo si legga) si produce sempre come "controfirma" alla firma dell'altro che mette in relazione gli 'idiotmi' propri di ogni singolarità, ed è solo in questo modo che una 'salvaguardia' (ma si potrebbe dire anche una 'salvezza') si rende possibile: la 'salvezza' del testo è da intendersi anche nel senso di una sua 'indennità' che lo mantiene altro rispetto alle letture che se ne compiono, mai saturato da queste.

C'è ovviamente qui un rischio, un rischio e una chance che devono essere tenuti presenti e che, peraltro, hanno alimentato per molto tempo i sospetti e le diffidenze nei confronti della pratica della decostruzione⁴⁸: la "controfirma" non autorizza affatto (come spesso si è erroneamente creduto) qualunque possibile lettura, svincolata dal rispetto delle norme che presiedono e organizzano la pratica critica, anzi è proprio l'uscita dall'orizzonte delle possibili letture, magari

⁴⁷ Derrida et Attridge, "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature", cit., p. 284.

⁴⁸ Tra gli studiosi di Shakespeare, uno dei detrattori della decostruzione è Brian Vickers, *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*, New Haven, Yale University Press, 1993 (in particolare p. 41).

in direzione delle letture ‘impossibili’ (proprio come quella di *Romeo and Juliet*), a spalancarsi verso la responsabilità della “controfirma” e del suo carattere inaugurale. L’“autrement” segnato nel passaggio di Derrida sopra riportato vuole riferirsi a una lettura che istituisce un patto, un contratto con il testo (ma quale lettura non lo è?): un patto rischioso in cui ne va sia della ‘firma’ sia della ‘controfirma’ perché, se un senso nuovo può balenare fosse pure per un istante, è necessario farsi carico del rischio della deriva, dell’errore, proprio come fa Juliet quando dichiara a Romeo di temere il patto d’amore perché “It is too rash, too unadvis’d, too sudden; / Too like the lightning, which doth cease to be / Ere one can say ‘It lightens’” (II.ii.118-20).

Il rischio oscilla tra due polarità distinte anche se strettamente connesse: ventriloquare il testo, l’opera che si legge, nell’illusione che in questo modo si possa mantenerne salva l’idiomaticità, oppure disciogliere completamente il testo nell’orizzonte storico-culturale da cui proviene, illudendosi, invece, di restituire l’opera all’opera, al suo tempo, all’insieme di condizioni che l’hanno resa possibile. Rispetto a questi due rischi che, in realtà, celano entrambi il rifiuto della responsabilità, Derrida invoca quanto chiama “une expérience paradoxale”:

Une singularité absolue, absolument pure, s’il y en avait, n’apparaîtrait même pas, en tout cas ne se donnerait pas à lire. Pour devenir lisible, il faut qu’elle se *partage*, qu’elle *participe* et *appartienne*. Elle se divise alors et fait *sa part* au genre, au type, au contexte, au sens, à la généralité conceptuelle du sens, etc. Elle se perd pour se donner. La singularité n’est jamais ponctuelle, jamais fermée comme un point ou un poing. C’est un trait, un trait différentiel et différent de lui-même: différent *avec lui-même*. La singularité diffère d’elle-même, elle se diffère pour être ce qu’elle est et pour se répéter dans sa singularité même. Il n’y aurait pas de lecture de l’œuvre – ni d’abord d’écriture – sans cette itérabilité⁴⁹.

La “s-partizione” è all’opera nell’opera che “si perde per offrirsi”: non c’è lettera o letteratura che non si consegna da subito, da sempre, alle letture che se ne possono compiere. Per questo i suoi confini possono essere determinati solo a partire dalla nomina-zione, dal nome proprio, dalla firma e dall’insieme di ‘luoghi’ che sono le marche del testo: la nomina-zione, infatti, istituisce sempre e

⁴⁹ Derrida et Attridge, “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature”, cit., p. 286 (corsivi dell’autore).

comunque una tassonomia, anche quando pretende sottrarsene, ed è contro la violenza originaria della nominazione – “dare un nome è sempre, come ogni atto di nascita, sublimare una singolarità e indicarla, consegnarla alla polizia”⁵⁰ – che l’opera letteraria tenta di prodursi, sia consumandosi affinché non permangano ‘resti’ che si lascerebbero classificare dentro generi, sia producendo ipertroficamente ‘resti’ che sospendono ogni ipotizzabile classificazione. La tragedia di Shakespeare non si sottrae alla legge della singolarità e dell’iterabilità e, anzi, si direbbe metterla in opera proprio attraverso i passaggi in cui il problema della nominazione e quello dell’appello vengono ‘rappresentati’ (anche e soprattutto nel senso ‘teatrale’ del termine) unitamente alla questione della morte, del ‘perdersi per offrirsi’.

Gli aforismi derridiani dedicati a *Romeo and Juliet* scelgono dunque di disperdersi, di disseminarsi, anche in ragione di una netta presa di distanza rispetto all’idea di un progetto ermeneutico che non lascerebbe residui e che, per questo, non si aprirebbe all’irriducibilità del rapporto tra ‘firma’ e ‘controfirma’: un rapporto che, pur appartenendovi, esorbita la troppo semplice circolarità del legame tra testo e interpretazione, perché la firma smargina le ‘proprietà’ dei nomi e, principalmente, dei nomi propri, messi in abisso dall’intrecciarsi di singolarità e iterabilità.

La firma, allora, in qualità di singolarità irriducibile, mette in gioco una logica interamente giocata sui paradossi della singolarità: “La logique de l’œuvre, notamment en littérature, est une ‘logique’ de la signature, une paradoxologie de la marque singulière, donc de l’exceptionnel e du contre-exemple”⁵¹. Il contro-esempio della firma, della lettura che (si) scrive, non sarà allora anche sempre un contrattempo o, meglio, un contro-tempo che nel momento in cui accade, nell’istante del proprio evenire, si sottrae a se stesso per rilanciarsi al di là di quanto lascia precipitare su una pagina? Il contro-esempio della firma non è, forse, l’aforisma per eccellenza? *Romeo and Juliet* sarebbe allora una sorta di firma/aforisma di Shakespeare in cui i protagonisti, nel contrattempo che determina la loro storia e il loro destino, letteralmente ac-cadono come aforismi?

⁵⁰ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 71.

⁵¹ Derrida et Attridge, “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature”, cit., p. 277.

Destino di contaminazione, quello dei due ‘puri’ amanti, in cui il nome introduce la morte da cui è introdotto e che tenta ‘aforisticamente’ di resistere a tale morte offrendole la propria ‘esteriorità’ (il petto per il pugnale di Juliet) o la propria ‘interiorità’ (il veleno ingerito da Romeo), offrendosi, arrendendosi a quella morte da cui pure l’amore promesso dovrebbe mettere al riparo. Ed è in questo gioco di specchi tra nome e morte che, ancora una volta, si affaccia il contrattempo come mancato appuntamento con sé:

Verità sentenziosa e sentenza di verità che porta la morte, l’aforisma separa, e per prima cosa mi separa dal mio nome. Io non sono il mio nome. Come dire che potrei sopravvivergli. Ma anzitutto è destinato a sopravvivermi. Annunciandomi, così, la morte. Non-coincidenza e contrattempo fra il mio nome e me, tra l’esperienza in base alla quale io mi chiamo o mi sento chiamare e il mio “presente vivente”. Appuntamento con il mio nome. *Untimely*, intempestivo, al momento sbagliato⁵².

Sempre intempestivo, l’appuntamento con il proprio nome è dunque appuntamento con la morte, vale a dire con la separazione dal nome che tuttavia sopravviverà, magari come il monumento che Montague e Capulet si apprestano a erigere (“MONTAGUE: For I will raise her statue in pure gold, / [...] / There shall no figure at such rate be set”, V.iii.299-301; “CAPULET: As rich shall Romeo’s by his lady’s lie”, V.iii.303), (di)mostrando in questo modo l’intima verità del contrattempo tra la morte e il nome. Il presunto “presente vivente” di husserliana memoria, che aprirebbe alla temporalizzazione originaria e in cui il soggetto si costituirebbe, è attraversato da una crepa, un clivaggio: dal nome che spezza il circolo della coincidenza del soggetto con se stesso, come insinuandovi *non* un altro tempo *ma* un tempo altro, vale a dire un tempo organizzato e costituito da un’alterità che è l’alterità di chi pronuncia il nome, lo chiama (magari per chiedere di rinunciarvi). Ma l’alterità che chiama il nome è a sua volta chiamata dal nome che chiama, ed è nell’indirizzo, nell’appello dei nomi che la singolarità vivente scopre di essere doppiata all’origine di sé, supplementata dal nome: la singolarità del nome è risposta (non causa, non origine) di un appello più antico di ogni udibile appello, prima di ogni riconoscibile voce. Rispondere sarà

⁵² Derrida, “L’aphorisme à contretemps”, cit., p. 532 (af. 34).

dunque corrispondere, assumere la responsabilità infinita e incalcolabile dell'assenso all'ingiunzione dell'altro, sia che si tratti di un altro individuo, sia che si tratti di un'opera:

Cette réponse contresignante, cette contresignature responsable (de soi et de l'autre) dit "oui" à l'œuvre, et encore "oui, cette œuvre était là avant moi, sans moi, je l'atteste", même si elle commence par appeler la contresignature co-respondante; et même si donc elle l'aura impliquée de l'origine, pour en présupposer la possibilité à la naissance, au moment du nom donné. La contresignature de l'autre texte se tient sous la loi du premier, de son passé absolu. Mais ce passé absolu était déjà la demande de la lecture contresignante. Le premier n'inaugure que depuis et comme l'attente de la contresignature seconde⁵³.

La lettura derridiana di *Romeo and Juliet* non deve essere intesa nei termini di un lavoro critico o di una interpretazione che assume un oggetto come dato e, applicandovi un metodo, lo scompone e lo analizza, ma come la lettura/scrittura di un testo che, all'origine, è in attesa della lettura e, dunque, non si dà come compiuto, compatto, chiuso, ma come già da sempre intrecciato a altro, all'altro, preso in una dinamica temporale le cui determinazioni sono fragili e mobili: il testo è in contrattempo rispetto a sé, in eccedenza di sé, smarginato dai suoi propri resti o, meglio, dal nome dell'altro che lo attraversa e non cessa di chiedergli di rinunciare al nome. La vertigine di *Romeo and Juliet*, nome della tragedia che mette in scena il campo tensionale inaugurato dal nome, vale a dire dall'individualità vivente trattenuta nelle maglie semantiche della lingua, raggiunge il suo punto di massima concentrazione nel momento in cui il primo incontro dei due protagonisti si trasforma (e li trasforma) nel duale/duello che annulla gli assiomi della pretesa unità semantica e drammaturgica dell'opera: concentrazione o precipitazione che si fa aforisma o insieme senza insieme di aforismi (?) e che – come recita il primo dei trentanove – "è il nome"⁵⁴.

La tragedia di Shakespeare eccede, dunque, le formalizzazioni del pensiero filosofico e le conduce al di là di quanto sarebbero capaci di osare, perché le risospinge verso il punto di irriducibilità

⁵³ Derrida et Attridge, "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature", cit., p. 288.

⁵⁴ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 519 (af. 1): "1. Aforisma è il nome".

a partire dal quale si modulano ma non riescono a dominare: un punto di irriducibilità in cui il possibile si scopre suscitato da un impossibile che, come tale, esorbita categorie e sistemi e che, anche nel caso di una sua denegazione o rimozione, ritorna (spetttralmente) come residuo inassimilabile. L'impossibile che Romeo e Juliet "enunciano con chiarezza, formalizzandolo, anzi, come nessuna speculazione filosofica avrebbe mai osato"⁵⁵ si lascia rappresentare come il *punctum caecum* (la notte, l'invisibilità di Romeo, la lettera del Friar che circola senza che il suo contenuto venga mai direttamente letto, gli "antichi rancori" che oppongono Capulet e Montague e che rimangono ignoti) che accompagna senza mostrarsi l'intera rappresentazione avvelenando dall'inizio quella verità che proprio in una pozione, un veleno, celebrerà il suo trionfo:

1) due amanti sopravvivono entrambi, l'uno all'altro, in quanto ciascuno vede morire l'altro; 2) il nome li costituisce senza esser nulla di loro, condannandoli a esser quel che, sotto la maschera, non sono, a confondersi con la maschera; 3) i due sono uniti proprio da ciò che li separa, e così via⁵⁶.

Assiomatica dell'impossibile, la tragedia di Shakespeare enuncia una serie di leggi la cui forza le oppone alla legge della città. Il campo di forze aperto da tale dissidio inaugura, a sua volta, lo spazio in cui la singolarità vivente è chiamata, letteralmente, a de-cidere, a de-cidersi per l'una o per l'altra delle leggi. Ma non si dà legge che non preveda, come sua ragione intrinseca, una pena per chiunque la infranga o non la rispetti, e nel caso dei giovani amanti di Verona, l'infrangimento della legge del dissidio tra Capulet e Montague – legge che la loro promessa d'amore vorrebbe annullare in nome di un'altra legge, l'impossibile della legge dell'altro non più nemico (o non solo nemico) – spalanca l'abisso di una condanna inappellabile e definitiva. La condanna, la fatalità della condanna, è, in un certo senso, anticipata da quell'assiomatica dell'impossibile sopra evocata che vuole che l'unione avvenga nella separazione e a partire dalle tante separazioni che scandiscono la tragedia (la separazione dal nome, quella dell'esilio, la separazione della notte

⁵⁵ Ivi, p. 532 (af. 36).

⁵⁶ *Ibid.*

della promessa dal giorno della legge, la separazione dalle famiglie e quella dagli amici che muoiono): senza separazione, cioè senza morte, non si dà promessa, perché la promessa promette sempre quanto ancora non si è realizzato, quanto ancora è separato nel tempo, perché la sua impossibile anticipazione (promettere è anticipare l'inanticipabile) disarticola le estasi temporali facendole precipitare una dentro l'altra.

Disarticolato, il tempo non conosce più nemmeno la scansione che lo determinerebbe secondo l'ordine di una successione, di un prima e di un poi, di un oggi e di un domani, come Hélène Cixous rileva con icastica puntualità nella raccolta curata da Daniel Mesguich:

Demain ils sont morts. La scène se passe demain: hier ils se rencontrent, se précipitent l'un dans l'autre, se jettent dans le ciel, le ciel se referme, s'ouvre, verse deux larmes sur la scène. La scène se passe hier: demain passe en un éclair, c'est déjà hier. Oui, demain est hier⁵⁷.

Che domani sia ieri significa anche che la corsa verso la morte non si compie secondo la sequenzialità che la vorrebbe alla fine della storia, alla fine della vita e dunque, in un certo senso, domani. No: la corsa può invertire la sua direzione, può imboccare un sentiero ignoto, può addirittura essere chiesta o invocata *non* come la fine della vita *ma* come la sua conservazione: Juliet, dice Derrida, chiede a Romeo "la sua morte chiedendogli di conservare la vita perché lo ama, perché sa, e perché sa che la morte non gli accadrà per caso"⁵⁸. In questa richiesta impossibile la morte, attraverso la rinuncia al nome, irrompe come l'impossibile che altro non sarà se non la morte stessa. L'impossibile insegue la morte che è l'impossibile.

Una sola, medesima tomba accoglie i due amanti che si danno la morte "in contrattempo" perché hanno cercato di muovere l'uno verso l'altro in contro-tempo, perché a dispetto di ogni apparenza non erano contemporanei, non avevano lo stesso tempo, non vivevano nello stesso tempo: l'irriducibilità del duale/duello che ne ha contrassegnato il destino sembrerebbe placarsi in una ritrovata unità (Juliet, prima di uccidersi, dichiara la morte "a restorative", V.iii.166) dalla quale, però,

⁵⁷ Hélène Cixous, "C'est l'histoire d'une étoile", in *Roméo et Juliette*. Gervais Robin d'après William Shakespeare, cit., p. 20.

⁵⁸ Derrida, "L'aphorisme à contretemps", cit., p. 530 (af. 29).

non scaturirà altra vita né, soprattutto, quella vita altra che aveva alimentato le promesse e i sogni dei due giovani amanti.

Di fronte alla tomba, anche Capulet e Montague si riconciliano mettendo fine all'“ancient grudge” che aveva diviso i loro destini (“CAPULET: O brother Montague, give me thy hand”, V.iii.296), ma le parole conclusive del Prince non chiudono la storia in una qualche ristabilita armonia (“PRINCE: A glooming peace this morning with it brings. / The sun for sorrow will not show his head”, V.iii.305-6), perché la pace è definita “glooming”, e la sua tenebra, la sua oscurità, sembra sposarsi con quella notte che era stata protagonista dell'incontro tra i due amanti e poi della fuga e della morte finale:

Si dice che teatro è la visibilità, la scena. Questo tipo di teatro appartiene alla notte poiché mette in scena ciò che non si vede, il nome; mette in scena ciò che si chiama perché non si vede o non si è sicuri di vedere ciò che si chiama. Teatro del nome, teatro della notte. Il nome chiama al di là della presenza, del fenomeno, della luce, al di là del giorno, al di là del teatro. Custodisce – e di qui il lutto e la sopravvivenza – ciò che non è più presente, l'invisibile: che ormai non vedrà più la luce del giorno⁵⁹.

Lutto e sopravvivenza proiettano la fine della tragedia oltre se stessa, come dichiara il Prince che si sporge oltre il presente, oltre la scena rappresentata: “Go hence, to have more talk of these sad things; / Some shall be pardon'd, and some punishèd” (V.iii.307-8), ed è in questo modo che la tragedia, nella sua struttura narrativa e testuale, si rilancia all'infinito nel gioco delle impossibili sopravvivenze:

Altra serie, che si incrocia con tutte le altre: il nome, la legge, la genealogia, la doppia sopravvivenza, il contrattempo, in breve l'aforsima di *Romeo e Juliet*. Non di Romeo e di Juliet ma di *Romeo e Juliet*, il dramma di Shakespeare con questo titolo. Che appartiene a una serie, al palinsesto ancora vivo, al teatro aperto dei racconti che portano questo nome. Cui esso sopravvive, ma che, grazie ad esso, sopravvivono. Sarebbe stato possibile un tal genere di sopravvivenza “without that title”, come diceva Juliet? E sopravvivrebbero i nomi di Matteo Bandello, di Luigi da Porto senza quello di Shakespeare che è sopravvissuto loro? E senza le innumerevoli ripetizioni singo-

⁵⁹ Ivi, p. 527 (af. 20).

larmente date in pegno sotto lo stesso nome? E senza gli innesti di nomi? E di altre opere teatrali? "O, be some other name" [...] ⁶⁰.

Altri nomi, altre scene. Forse altri aforismi.

⁶⁰ Ivi, p. 533 (af. 38).