

IL PROBLEMA DELL'ALTRO. FIGURE E FORME DELL'ALTERITÀ NELLA POESIA DI COLERIDGE

di Gioiella Bruni Rocchia

1. La rivelazione dell'estraneità di un volto, il suo manifestarsi come una distinta e irriducibile individualità, suscita nell'uomo il primordiale ed istintivo desiderio di uccidere l'Altro. L'impressionante affermazione di Emmanuel Lévinas¹, il filosofo lituano che ha proclamato l'etica della differenza e dell'alterità, può ben servire ad introdurre la complessità di una tematica che oggi s'impone, tra le più delicate e pressanti, alla confluenza di ambiti disciplinari diversi. È «il problema dell'altro», come recitano alcuni titoli apparsi in questi ultimi tempi tra filosofia e storia della cultura². D'altronde, se il problema è indubbiamente antico quanto l'uomo, l'emergere di società multietniche in Occidente, insieme all'incontrollabile flusso dei processi migratori su scala planetaria, verificatisi negli ultimi decenni, esigono l'impegno severo di un ripensamento, di un modo nuovo di concepire i rapporti tra gli individui e tra le diverse culture. È significativo, allora, che un filosofo come Jacques Derrida – scomparso nel 2004 – abbia incentrato la sua riflessione più recente su questioni di carattere etico e politico, che scaturiscono proprio dall'elaborazione del concetto di alterità e del suo inverarsi nei differenti luoghi del sapere e dell'agire sociale. In particolare, si fa qui riferimento ad alcuni scritti in cui l'intellettuale francese affronta una problematica di stringente attualità, come quella dell'emigrazione, focalizzando nello *straniero* la figura emblematica dell'Altro³. Questi è colui che appare all'improvviso, e che ci viene incontro inaspettato e spesso indesiderato, sovvertendo l'ordine stabilito e mettendo in crisi lo statuto della soggettività. D'altra parte, affermare la *differenza* di colui che ci sta di fronte, rispettarne la radicale alterità, implica anche il riconoscimento di un istintivo sentimento di paura e di una connaturata ostilità verso l'altro. Lo straniero è colui che, da potenziale *nemico*, aspira a diventare *ospite*. Del resto, la stessa prossimità verbale dei due termini latini, *hostis* e *hospes*, lascia intravedere un imperativo che ci interpella e ci appartiene, tanto profondamente è inscritto nella civiltà letteraria che da Omero giunge fino a noi: non è un caso se tutta la tradizione occidentale, nella sua duplice matrice classica e biblica, protegge da sempre lo straniero, imprimendo nelle coscienze e nella memoria collettiva il sacro dovere dell'ospitalità.

La letteratura rivela qui una sua funzione cruciale. Essa sviluppa la non comune capacità di leggere, nella figura dell'*hostis*, dal quale sentiamo il bisogno di difenderci, anche ciò che allo stesso tempo abita *ai suoi bordi*, ossia l'*hospes* che vorremmo imparare ad accogliere. La letteratura ha una sua specifica vocazione a dire l'alterità, a mostrarla nelle pieghe del linguaggio, a lasciarla trapelare al di là del velo dell'opacità e dell'abitudine, che inevitabilmente copre le cose con parole logore e abusate. L'immagine, naturalmente, è mutuata da Coleridge, il poeta-filosofo del Romanticismo inglese, che per primo ha riconosciuto alla parola poetica il potere di uno straniamen-

to, ossia la capacità di uno sguardo inedito e trasformante sull'essere e sul mondo⁴. Ed è ancora l'autore della *Biographia Literaria* che attribuisce alla poesia la facoltà di rivelare il volto contraddittorio e mutevole del reale: infatti la parola dell'artista non teme il contrasto, ma piuttosto lo suscita e lo trascende, lasciando che gli opposti coesistano ed accogliendo in sé la sfida del paradosso e dell'aporia. Anche per questo, fra l'altro, la vera letteratura ha un suo particolare e irrinunciabile carattere di liminarietà. Come la voce del profeta nell'*Antico Testamento*, così il linguaggio poetico si spinge fino ai limiti dell'indicibile: perché soltanto da quell'estremo margine è possibile contemplare il centro, ossia nominare l'alterità che abita il cuore della vita. La parola letteraria dà voce all'Altro che abita in noi, ed in tal modo ci consente di definire la nostra più vera identità.

Accade così che un rinnovato e più ampio dibattito critico, all'incrocio di prospettive molteplici e lontane rispetto a tutto ciò che normalmente è definito "letterario", venga oggi a convergere sul *testo*, dove il termine stesso – *textus*, "tessuto" – rimanda allo statuto di una specifica, costitutiva alterità. Sintomatica in tal senso è la riflessione teorica che ricollega i principali libri di Derek Attridge: da *Peculiar Language*, oggi nuovamente disponibile nella riedizione del 2004, a *The Singularity of Literature*, apparso nel medesimo anno, subito seguito da *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*⁵. Soprattutto in questi ultimi due studi, sulla scorta del pensiero di Lévinas e di Derrida, la questione della singolarità assoluta dell'opera letteraria è ricondotta alla categoria di «evento». In altri termini, entra qui in gioco l'intero processo della comunicazione, per cui ogni lettura responsabile si pone come un atto *performativo*, che effettivamente ha il potere di attualizzare e rinnovare – in un modo sempre inedito e diverso – l'intrinseca peculiarità del testo letterario. D'altronde, non è certo nuovo il richiamo ad una precisa responsabilità da parte del lettore. È questo un tema che ricorre con vibrante intensità nei saggi di George Steiner, per il quale una lettura attenta e seria, una lettura rispettosa dell'alterità del testo, è sempre e comunque un incontro con una «vera presenza» (Steiner, 1992). In effetti, Steiner insiste sulla reciprocità del rapporto che si instaura fra l'interprete e l'opera letteraria, in quel coinvolgimento radicale che contraddistingue ogni *lecture bien faite*⁶. Se indubbiamente il testo «ha bisogno della collaborazione del lettore per mantenere intatta la sua vitalità», ossia per dischiudere le potenzialità ancora sopite del senso, nondimeno, anche il lettore ha bisogno del testo per accedere alle zone d'ombra della propria identità (Steiner, 1997, p. 21).

Su una linea sostanzialmente analoga si sviluppa l'argomentazione di Ezio Raimondi in un conciso, limpido saggio apparso di recente (Raimondi, 2007). Qui, in particolare, si mette in luce la funzione della tradizione come alterità rispetto al lettore: ovvero come scarto, che nel contempo distanzia e ricollega il passato, a cui l'opera appartiene, con il presente in cui comunque si attua l'esperienza sempre viva e diversa della lettura:

Sincronizzandosi attivamente con l'energia della parola che lo interpella, sulla traccia o sul confine di un'alterità, il lettore ne realizza il disegno di senso traducendolo nell'originalità inalienabile del proprio presente. E a contatto con i motivi e i problemi di una nuova storia, quella del lettore e della sua risposta creativa, il testo svela dimensioni e profondità sconosciute e imprevedibili del proprio significato (ivi, pp. 23-4).

Accade, allora, che quanto più il lettore si protende verso il testo, sforzandosi di cogliere in esso i tratti e i toni caratteristici di un'alterità irripetibile, tanto più vi riconosce i

segnì della propria storia, vi riscopre le tracce di una memoria collettiva che è radicata nella sua più profonda identità. Ma è vero anche l'opposto. Quanto più il lettore attira il testo nel suo universo di esperienza e di senso, quanto più lo interpella con domande autentiche, trattandolo come un vero interlocutore dei suoi interessi e dei suoi bisogni vitali, tanto più lo rispetta e lo preserva nella sua integrità e nella sua differenza.

2. Ogni *rilettura* di un classico, ci ricorda Calvino, è fare esperienza di un incontro che si rivela sempre nuovo (cfr. Calvino, 1995, p. 7). È raro, tuttavia, che tale sensazione emerga con una subitanea intensità; è raro che ci sorprenda con così vivida e palpabile evidenza, come accade ogni volta che ci si accosta al capolavoro poetico di Coleridge. È come se l'impatto di quell'*incipit*, familiare ed arcaico, pur tante volte sperimentato e rivissuto, non finisse mai di esaurire la sua promessa di mistero e di scoperta:

It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
«By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?

The bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din»⁷.

The Rime of the Ancient Mariner si apre con una formula di immediata, impersonale drammaticità, che rende subito presente sulla scena il personaggio del vecchio Marinaio. Questi è colui che proviene da altrove e che irrompe all'improvviso: simbolica apparizione dello Straniero, privo di qualsiasi relazione con quanto lo circonda, senza legami e senza appartenenza, individuato unicamente tramite i connotati di una viva, sorprendente alterità. È significativo, peraltro, che i tratti caratterizzanti del Marinaio – la lunga barba grigia e l'occhio scintillante – siano riportati attraverso lo sguardo dell'interlocutore, il giovane invitato che si sta recando alla festa nuziale. «By thy long grey beard and glittering eye [...]»: sono le prime parole con cui il giovane reagisce di fronte allo straniero, quasi a volerne fissare l'aspetto nell'oggettività di un linguaggio condiviso, esorcizzando l'*apprensione* che l'incontro con l'altro ha suscitato⁸. All'estraneità del Marinaio, il quale è subito percepito come una presenza inopportuna, come una vera e propria intrusione nel contesto della festa nuziale, il invitato contrappone la propria identità: «I am next of kin». Egli si definisce parente stretto dello sposo, sottolineando così il rapporto di appartenenza che lo lega ad un gruppo sociale e che lo rende partecipe di una collettività. A lui, al «Wedding-Guest» spetta quindi di introdurre lo scenario della festa di nozze, metafora esemplare di ogni vincolo di alleanza e di comunione tra gli uomini; a lui compete di ricomporre il quadro di un rituale nel quale aspira a prender posto, perché precisamente in quella "posizione" egli riconosce la propria identità.

È opportuno allora, per il lettore, analizzare più da vicino taluni significati impliciti in questa sequenza iniziale, dialogica e descrittiva, spesso relegata al ruolo di struttura-cornice, e come tale rapidamente accantonata. Eppure, alla luce della problematica che qui interessa, è evidente che solo sulla trama di una socialità convenzionale, propriamente intesa nei suoi valori e nei suoi codici espressivi, è possibile far emergere la figura emblematica dell'Altro. La scena che apre la *Ballata*, dunque, e che descrive l'in-

contro, o piuttosto lo scontro tra il vecchio Marinaio e il giovane invitato, ha luogo sulla soglia di una festa nuziale. Le porte della sala sono spalancate, ad indicare l'accoglienza verso tutti coloro che si dicono «invitati». Del resto, i ruoli sociali appaiono ben definiti, come testimonia l'appellativo di «Wedding-Guest», che designa invariabilmente colui che è destinato a prendere parte al grande rito della socialità. Una sfumatura significativa, a tale riguardo, è contenuta nella glossa iniziale del poemetto, che riassume il contenuto delle prime tre stanze nella prosa concisa di un lessico secentesco: «An ancient Mariner meeteth three Gallants bidden to a wedding-feast, and detaineth one» (TR, p. 49). I tre giovani sono dunque invitati («bidden») a una festa di nozze; ma l'uso arcaico del verbo «to bid» ha una stretta affinità con l'implicito senso di «ingiungere», «ordinare», richiamando alla mente convenzioni consolidate e inderogabili. Si tratta insomma di prescrivere, con una cortesia tutta formale, quello che invece è sentito come un obbligo all'interno della collettività. E d'altro canto, a ben vedere, lo stesso ritmo sincopato e scandito dei versi, accentuato dall'uso della rima interna – «the guests are met, the feast is set» –, contribuisce a creare l'effetto di una successione rituale delle azioni, inducendo l'idea di un ordine da rispettare e di un assetto stabilito delle cose.

In effetti, sin dall'inizio del poemetto, si può notare come la ripresa dei moduli e degli stilemi caratteristici delle ballate medievali, l'uso degli arcaismi, l'inserimento delle glosse in prosa con funzione esplicativa, siano tutti elementi che concorrono ad evocare un insieme di tradizioni codificate e di modelli normativi del vivere sociale. Va peraltro osservato che il Marinaio s'imbatte in «three Gallants bidden to a wedding-feast», dove il numero tre designa simbolicamente un nucleo minimale di persone in relazione reciproca tra loro, rinviando quindi al concetto di una collettività organizzata. D'altronde, basterebbe l'uso del termine arcaico «gallant», evocativo di contesti «cortesi» e «galanti», ad introdurre una valenza di forte convenzionalità. Sin dall'inizio, dunque, è possibile cogliere una dimensione rituale, che regola i comportamenti e li convalida all'interno di un gruppo di riferimento, riconducendo la soggettività dell'individuo all'identità collettiva di un organismo sociale. È evidente, allora, che la festa di nozze assume il valore di espressione vertice della ritualità, proprio in quanto consacra il vincolo primordiale dell'unione: quel vincolo in cui l'intera comunità è chiamata a riconoscere il principio di ogni coesione e di ogni crescita sociale. Perciò i tre giovani sono *invitati* a prendere parte alla festa di nozze («*bidden* to a wedding-feast»).

È precisamente sullo sfondo di una socialità organizzata, è su questa trama di consuetudini e di norme condivise e ritualizzate dalla tradizione, che irrompe all'improvviso la figura dell'Altro, inquietante e diversa sin nell'aspetto. «It is an ancient Mariner»: l'*incipit* del poemetto si ricollega tipicamente ai moduli retorici delle ballate medievali, suggerendo un impatto di intensa drammaticità, che rinvia appunto alla matrice orale e alla natura polifonica di tali composizioni. «È un vecchio Marinaio»: la frase introduttiva sembra quasi rispondere alla domanda implicita di un ipotetico interlocutore, partecipe egli stesso di quanto accade sulla scena, invitato ad entrare nella dimensione dialogica del testo e a calarsi nei panni del «Wedding-Guest». Così il lettore di Coleridge viene immediatamente coinvolto in quel rapporto di singolare interazione che segna l'inizio della *Ballata*: anche questa è una soglia, e su questa soglia il lettore è invitato a rimanere, esercitando quella «volontaria sospensione dell'incredulità» che, secondo l'autore della *Biographia Literaria*, è condizione imprescindibile per poter accogliere l'alterità della parola poetica⁹.

E di un'alterità davvero si tratta, a cominciare dall'espressione che designa la comparsa del vecchio Marinaio sulla scena. È come se il linguaggio dovesse trovare altre formule, altre modalità di enunciazione – pur nello stile di immediatezza imposto dal caratteristico registro della ballata –, per veicolare il senso di totale estraneità che affiora dall'impatto visivo con l'Altro. «*It is an ancient Mariner*»: l'espressione presuppone una domanda che verte sull'identità del personaggio e che in certo modo provoca il lettore, contrastando la "normale" aspettativa di un *incipit* di tipo narrativo. Di colui che è straniero e che proviene da un altrove sconosciuto, di colui che radicalmente non *ci* appartiene, non viene predicato l'*esserci*, ma l'*essere*, nella forma più atona e impersonale che la lingua consenta. È l'irrompere dell'ignoto sulla scena: è l'improvviso apparire, all'orizzonte del nostro universo cognitivo, di una figura capace di mettere in crisi l'invincibile convinzione del nostro *esistere qui ed ora*, del nostro *esserci*. In effetti il Marinaio attirerà il suo interlocutore oltre i confini del visibile e dell'udibile, estraniandolo dalla situazione contestuale della festa di nozze, e dilatando il tempo e lo spazio nel racconto infinito del suo incessante errare. Proprio in questa sostanziale infrazione dell'*esserci*, che per il «Wedding-Guest» significa l'essere presente alla festa di nozze nel ruolo che gli compete, viene incrinata l'identità personale del soggetto.

L'Altro è colui che rompe gli schemi convenzionali del vivere sociale, sovvertendo l'ordine stabilito con la sua sola presenza, con il suo inevitabile fraporsi sulle vie rassicuranti della tradizione e delle pratiche abituali. Il primo atto che compie il vecchio Marinaio consiste nel fermare «uno dei tre»: egli opera dunque una divisione all'interno del gruppo, trattenendo uno solo dei invitati ed impedendo a questi di proseguire il suo naturale percorso. L'irruenza e la forza del gesto sono all'origine di una situazione di viva conflittualità, che si esprime nel contrasto drammatico delle prime tre stanze. E mentre il giovane tenta di svincolarsi dalla presa del Marinaio, quest'ultimo incomincia a narrare il suo magico racconto (*TR*, vv. 9-12):

He holds him with his skinny hand,
 «There was a ship.» quoth he.
 «Hold off! unhand me, grey-beard loon!»
 Eftsoons his hand dropt he.

«There was a ship»: l'inizio mitico e fiabesco dischiude subito una dimensione di totale alterità nel tempo e nello spazio, che dà l'avvio alla straordinaria e irripetibile vicenda del vecchio Marinaio. Ma dal punto di vista soggettivo di colui che racconta, si tratta di una storia di colpa e di espiazione che contiene il senso stesso del suo esistere e del suo peregrinare di terra in terra, simile a Caino e all'Ebreo errante. È dunque la sua storia personale, che egli è costretto a rivivere ogni volta con intimo tormento. È questo il *suo* racconto, «his tale», come recitano le glosse in prosa: ovvero è il *mito* di una individuale e singolarissima esperienza, che viene a contrapporsi al grande *rito* della socialità. Precisamente nell'unicità irripetibile di quanto egli ha vissuto, precisamente in ciò che lo separa dal consorzio civile di tutti gli altri uomini, il Marinaio riconosce la propria identità.

S'intravede allora la possibilità di cogliere una duplice valenza nel titolo stesso del poemetto, *The Rime of the Ancient Mariner*, dove «the Ancient Mariner» può adempiere la funzione di genitivo oggettivo o soggettivo. Se per *rime* si intende un componimento metrico in strofe rimate, caratterizzato da particolari moduli e stilemi retorici, allora la *Ballata* di Coleridge si configura come una forma che riprende e rinnova profondamente il genere medievale, assumendo a tema la vicenda del peregrinante eroe

romantico. Ma il termine *rime* può essere inteso pure in un'accezione originale e pregnante, come equivalente della "parola poetica": in tal senso, allora, esso verrebbe a designare quello «strange power of speech» che è prerogativa essenziale del vecchio Marinaio, e che coincide con il suo personalissimo racconto di colpa e di espiazione (TR, v. 587). Nel primo caso si tende a privilegiare il punto di vista della tradizione, storica e letteraria, e quindi si mette in luce l'oggettività della vicenda narrata, con tutto il carico della sua irriducibile *alterità*. Nel secondo caso, invece, si pone l'accento sul «ritmo individualizzante»¹⁰ della parola soggettiva, evidenziando l'*identità* inalienabile di cui essa è portatrice.

Naturalmente le due interpretazioni non si elidono, ma piuttosto si rafforzano e si completano a vicenda, suggerendo un percorso ermeneutico che è affidato, in ultima istanza, alla capacità di "ascolto" e di approfondimento del lettore. Muovendo dalla situazione esterna della festa di nozze, il senso oggettivo appare dominante, confermato peraltro dalle rigide formule della consuetudine e del rito collettivo. La figura dello *straniero* viene allora percepita come una presenza ostile, che interrompe e spezza la successione ordinata delle azioni e la continuità richiesta da ogni pratica rituale. Ma allorché si entra nella rievocazione personale del vecchio Marinaio, il pensiero mitico prevale: e con esso si afferma una modalità di progressione attraverso "inizi" sempre nuovi, con l'inserimento di passaggi repentini e di precisi scarti differenziali. E qui certo, l'*alterità* continuamente insorge dall'interno in maniera ancora più inquietante, rivelando il volto mutevole e proteiforme della vita, a cui fanno riscontro i differenti stadi della coscienza soggettiva.

3. Il racconto di colpa e di espiazione narrato dal vecchio Marinaio si snoda attraverso sette parti, che scandiscono cambiamenti improvvisi e trasformazioni radicali della scena esteriore, come pure della condizione intima e personale dell'io narrante. Ma l'evento decisivo su cui è imperniata la *fabula* della *Ballata*, la ragion d'essere del personaggio stesso del Marinaio e del suo incessante migrare, è l'uccisione dell'Albatro. È questo l'atto sacrilego che determina la separazione del Marinaio da tutti gli altri esseri viventi, da tutte le realtà create; è questa la ferita che lo rende estraneo a se stesso, imprimendo nell'anima e nel volto del personaggio il segno distintivo di una irriducibile *alterità*. Questo evento cruciale, da cui dipendono tutti gli sviluppi successivi della vicenda, si colloca precisamente alla fine della prima sezione del poemetto. Ed è proprio nel verso conclusivo, quello che suggella l'uccisione dell'Albatro, che l'individualità del Marinaio emerge per la prima volta come una singolarità assoluta: «I shot the Albatross» (TR, v. 82). Vale dunque la pena soffermarsi in particolare su questa prima parte della *Rime*.

Il viaggio per mare inizia sotto i migliori auspici, nel clima lieto e festoso di un'avventura che è al tempo stesso mitica e moderna, intensamente connotata da elementi simbolici e realistici (TR, vv. 21-24):

The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.

Nell'atto di staccarsi dal porto, la nave si configura subito come un microcosmo: un pronome inclusivo di prima persona designa l'equipaggio, che sarà lanciato sulla storica rotta di circumnavigazione del globo, puntualmente segnata da una topografia incal-

zante e rigorosa. D'altronde, nel rievocare il momento della partenza, il soggetto narrante lascia intravedere l'emozione che accomuna i marinai («did we drop»), allorché essi vedono i segni familiari della propria terra scomparire l'uno dopo l'altro, sotto la linea dell'orizzonte. In effetti, nella scena iniziale l'equipaggio è rappresentato come un solo uomo, mentre la nave salpa verso Sud, solcando il mare aperto fino all'equatore. La prima variazione che interviene a modificare il corso degli eventi, imprimendo un movimento forzato al viaggio della nave, è il sopraggiungere dell'Uragano, che per la sua violenza è personificato nella figura del nemico (*TR*, vv. 41-50):

And now the Storm-Blast came, and he
Was tyrannous and strong;
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along.

With sloping masts and dipping prow,
As who pursued with yell and blow
Still treads the shadow of his foe,
And forward bends his head,
The ship drove fast, loud roared the blast,
And southward aye we fled.

«And now» (*TR*, vv. 41 e 51): la ripresa sottolinea l'insorgere di un mutamento inaspettato, pur nella continuità di un percorso che comunque prosegue, in direzione del polo sud, sotto l'impeto incalzante di venti tempestosi. Per la prima volta si manifesta qui l'alterità della natura, sotto l'aspetto temibile dell'Uragano – «the Storm-Blast» –, personificato nel suo potere tirannico e furioso¹¹. D'altra parte, allo sconvolgimento naturale corrisponde, per la prima volta nella *Ballata* di Coleridge, la “rottura” dello schema metrico abituale. Si dispiega allora, nell'arco di sei versi, la suggestiva similitudine in cui la nave, con gli alberi inclinati e con la prua sommersa, viene paragonata a colui che, fuggendo, si protende in avanti, mentre «calpesta l'ombra del nemico» che lo sovrasta nell'inseguimento (*TR*, v. 47). Viene quindi raggiunto il polo sud, «the land of ice, and of fearful sounds», come recita la corrispondente glossa in prosa (*TR*, p. 50): dove il volto ostile e inospitale della natura si estende ad ogni aspetto dello scenario percepibile, in un crescendo pauroso di rumori sinistri e di immagini di gelo (*TR*, vv. 55-62):

And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken –
The ice was all between.

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!

La nave a questo punto appare completamente circondata dai ghiacci, tra bagliori e suoni di impressionante potenza, che la parola poetica lascia appena intuire attraverso espressioni onomatopoeiche. Nessuna forma vivente si profila all'orizzonte. Tutto ciò che si offre alla percezione visiva e uditiva dell'equipaggio, tutto ciò che traspare dal racconto del vecchio Marinaio, non può che confermare l'immagine agghiacciante di

un ambiente alieno – un ambiente radicalmente avverso ad ogni moto e parvenza di vita. Va peraltro osservato che una simile scena desolante e gelata, che di per sé si colloca agli estremi confini della terra, sopraggiunge al culmine di un processo progressivo di allontanamento e di separazione – fisico e spaziale – rispetto a tutto ciò che rappresenta il mondo conosciuto. Oltre tale limite non è più possibile spingersi: la nave infatti è prigioniera dei ghiacci, e la completa estraneità della natura sembra già assimilarsi alla perdita dei sensi («swound», al v. 62, è un arcaismo per *swoon*, che significa appunto “svenimento”).

È sullo sfondo di un simile scenario che compare all'improvviso l'Albatro, il grande uccello marino che sopraggiunge fendendo la nebbia e recando con sé un presagio di speranza e di vita. Esso viene subito accolto «with great joy and hospitality», secondo l'eloquente espressione della glossa che ne commenta l'inattesa comparsa (*TR*, p. 51). E in effetti, ancor prima che si manifesti il suo benefico influsso sulla nave, con la sua sola presenza l'Albatro muta radicalmente lo stato d'animo dei marinai (*TR*, vv. 63-66):

At length did cross an Albatross,
Thorough the fog it came;
As if it had been a Christian soul,
We hailed it in God's name.

It ate the food it ne'er had eat,
And round and round it flew.
The ice did split with a thunder-fit;
The helmsman steered us through!

«Thorough the fog it came»: penetrando la cortina di nebbia e nevischio che chiude interamente l'orizzonte, al di là di ogni possibile attesa e previsione, l'Albatro viene come un segno divino, come la muta parola dell'invisibile. Estraneo a tutto ciò che lo circonda, accetta il cibo che gli viene offerto, prende parte alle azioni dei marinai. La sua comparsa rappresenta un evento di assoluta, irriducibile singolarità. Con il suo subitaneo apparire, con il suo silenzioso accompagnare la nave, con il suo puntuale ritornare ogni giorno come per un tacito appuntamento, l'Albatro afferma la sua intimità e sovrana libertà. È l'Ospite per eccellenza, simbolo della vita divina che pervade l'universo, in sintonia con tutti gli elementi del creato, eppure non assimilabile a nessuno. Nella sua venuta sorprendente e inaspettata, nella sua eterogenea presenza, nel suo *esserci*, l'Albatro esprime un moto di incondizionata gratuità: accoglierlo, per i marinai, significa essere accolti a loro volta in quelle medesime regioni, che poco prima si erano rivelate totalmente inospitali.

Ad un tratto, senza alcuna spiegazione, il vecchio Marinaio colpisce il grande uccello marino con la sua balestra. L'indicibile colpa su cui è imperniato l'intero poemetto di Coleridge è l'uccisione dell'Albatro, ovvero l'atto ingiustificato e sacrilego con cui l'essere umano uccide l'*altro*: e non il *nemico* da cui ci si sente minacciati, bensì l'*ospite* che mitemente ci si è fatto incontro. Per quanto inconsulto e immotivato possa apparire il gesto del Marinaio, ciò nondimeno questi ne è responsabile in prima persona, come attesta la sua concisa testimonianza: «With my cross-bow / I shot the Albatross» (*TR*, vv. 81-82). Significativamente, su queste parole si chiude la parte iniziale della *Bal-lata*. Ed è la prima volta che l'io lirico compare – come si è già evidenziato –, isolando l'individualità del vecchio Marinaio e lasciando intravedere una fessurazione nella coscienza soggettiva di colui che parla.

Seguire i percorsi dell'*alterità* nel seguito del poemetto significherebbe ormai – lo si comprende bene – analizzare su molteplici piani le ripercussioni di quell'unico gesto, l'uccisione dell'*altro*, che ha infranto per sempre il patto di comunione e di solidarietà tra gli esseri viventi e tra le diverse forme di tutto ciò che esiste. Invece, si vorrebbe qui almeno accennare ad una dimensione “profonda”, e singolarmente moderna, della tematica che si è venuta delineando, e che riguarda la relazione del soggetto con l'altro da sé. Ci riferiamo al problema dell'io e alla sua percezione di una realtà interiore, sconosciuta ed oscura, che lo condiziona contro la sua volontà. Nell'esperienza del vecchio Marinaio tale dimensione affiora per la prima volta proprio in rapporto all'uccisione dell'Albatro, segnalata con drammatica evidenza dall'improvvisa reazione del «Wedding-Guest». È la strofa che conclude la prima sezione della *Ballata* (TR, vv. 79-82):

«God save thee, ancient Mariner!
From the fiends, that plague thee thus! –
Why look'st thou so?» – «With my cross-bow
I shot the Albatross».

Significativa è qui la comparsa del pronome di prima persona singolare, che a questo punto stacca l'identità del Marinaio dal resto dell'equipaggio. Sul piano verbale, dunque, il soggetto si appropria dell'azione commessa, manifestandola con essenziale incisività. Ma l'espressione del volto, e in particolare lo sguardo del Marinaio, tradiscono l'intimo tormento che egli prova nel rievocare il suo misfatto. E il riferimento ai demoni, da parte dell'interlocutore, evoca proprio l'immagine inquietante di una “doppia” personalità. Diversamente angosciata è l'agonia interiore che occupa gran parte della quarta sezione del poemetto, fulcro dell'esperienza spirituale del personaggio. E qui la divisione da se stesso si manifesta appieno, mentre l'intimo dissidio della volontà raggiunge l'acme nel vano e ripetuto tentativo del soggetto di pregare, e soprattutto nel suo non poter morire: «and yet I could not die» (TR, v. 262). Ma l'espressione più eloquente di un'alterità che scaturisce dal profondo, e a cui non è possibile opporre resistenza, si trova nella parte conclusiva, laddove l'eremita pone al Marinaio la domanda cruciale sulla sua identità. E a quella domanda il Marinaio viene afferrato da un'atroce agonia, che lo costringe a narrare la sua storia. E poi sempre, da allora (TR, vv. 582-585):

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

Il vecchio Marinaio si rivela allora come colui che ha sperimentato drammaticamente, fino alla radice del suo essere, la lotta con l'altro da sé. In questa agonia che ritorna, in questo ripetersi della lotta con l'Altro, riconosciuto ogni volta come più intimo a sé di se stesso, risiede la vera identità del personaggio.

4. Molto è stato detto a proposito di *The Rime of the Ancient Mariner* come di un'opera di pura immaginazione. E tale giudizio, in certo senso, è stato confermato dallo stesso autore¹², il quale tuttavia sapeva bene che l'immaginazione può essere più vera del “reale”. D'altra parte, proprio a Coleridge si deve una penetrante intuizione critica, circa l'opportunità, talora, di sottrarre realismo alla storia narrata, «in order to give a deeper reality to the truths intended» (Coleridge, 1984, p. 688). Riportare alla luce questa «dee-

per reality», riconoscere la «realità più profonda» che dimora nelle regioni oscure dell'inconscio e dell'immaginario testuale, è compito del lettore. In effetti, tra la lettura e la vita si determina un procedimento di osmosi: può essere un truismo affermare che si comprende veramente solo ciò che per esperienza si è conosciuto e sofferto; d'altro canto, l'opera letteraria insegna a riconoscere ciò che forse talora si è intuito, ciò che fugacemente si è incontrato, senza avere tuttavia la capacità di *definirlo*, di *nominarlo*, di fissare l'impressione di un evento nella materialità della parola. La letteratura aiuta a dare un nome all'Altro da sé, verso cui si sperimenta un duplice sentimento di desiderio e di apprensione, di curiosità e di interesse da un lato, ma anche di riguardo e di timore. Del resto, è un'esperienza comune: l'alterità dell'opera letteraria – la sua componente immaginativa, direbbe Coleridge – svela a noi stessi la nostra più profonda identità. Ci riconosciamo: ovvero identifichiamo, trovandola nominata, quell'*alterità* che non riusciamo ad esprimere – o almeno non così bene, non così compiutamente. Questa possibilità di riconoscersi nella parola dell'altro, o comunque di scoprirvi una modalità diversa dell'essere, è il dono vitale che la letteratura è in grado di offrire. D'altronde, se l'esperienza della lettura diventa, come vuole Steiner, un autentico incontro con la presenza viva dell'altro, allora può anche accadere che sia il lettore ad arricchire l'opera di una vita ulteriore, di una possibilità di risonanze nuove nel presente.

In una delle sue ben note definizioni, Calvino afferma che «i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra» (Calvino, 1995, p. 7). È certo, la rilettura odierna di un grande classico della letteratura romantica, quale è *The Rime of the Ancient Mariner*, non può prescindere totalmente da questo sfondo di presenze e di voci, da questo intreccio di incontri vivi e vitali con l'alterità della parola poetica, dispiegati ormai nell'arco di due secoli. Lo dice bene Raimondi in un breve saggio che si è già citato: «Tra i fenomeni umani che rientrano nelle figure della pagina scritta vi è anche la società degli altri lettori nel tempo, con il loro carico di sofferenza e di speranza, che non si può rimuovere senza tradire la propria stessa umanità» (Raimondi, 2007, p. 40). Non sembra dunque inopportuno riproporre in questa sede, alla luce delle riflessioni che sono emerse, una "riscrittura" alquanto recente del capolavoro di Coleridge, che prende le mosse da un celebre verso della parte conclusiva (*TR*, v. 582). Si tratta di una poesia composta da Primo Levi il 4 febbraio 1984, intitolata *Il superstite*, inclusa nella raccolta *Ad ora incerta*, il cui titolo emblematicamente allude al medesimo verso della *Rime*.

Since then, at an uncertain hour,
 Dopo di allora, ad ora incerta,
 Quella pena ritorna,
 E se non trova chi lo ascolti
 Gli brucia in petto il cuore.
 Rivede i visi dei suoi compagni
 Lividi nella prima luce,
 Grigi di polvere di cemento,
 Indistinti per nebbia,
 Tinti di morte nei sonni inquieti:
 A notte menano le mascelle
 Sotto la mora greve dei sogni
 Masticando una rapa che non c'è.
 «Indietro, via di qui, gente sommersa,
 Andate. Non ho soppiantato nessuno,
 Non ho usurpato il pane di nessuno,

Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
 Ritornate alla vostra nebbia.
 Non è mia colpa se vivo e respiro
 E mangio e bevo e dormo e vesto panni».
 (*Il superstite* [Levi, 1984, p. 76])

È difficile concepire una *lettura* del poemetto di Coleridge che possa ridire il senso bruciante di quella «uncertain hour», come lo dice Primo Levi in questi versi scritti «dopo di allora, ad ora incerta» – come soltanto lui forse può dire. È difficile attribuire una consistenza più drammaticamente reale all'incubo della «Vita in Morte» e della «Morte in Vita», figure pervasive e dominanti dell'immaginario di Coleridge. È difficile pensare di poter racchiudere in un'unica parola, ossessivamente ripetuta, vuota e nel contempo satura di presenze, il rapporto sempre conflittuale con l'Altro da sé. «*Nessuno* è morto in vece mia. *Nessuno*».

Secondo Steiner (1992, p. 22), «l'esperienza autentica della comprensione, quando un essere umano o un poema si rivolge a noi, è un'esperienza di responsabilità in risposta all'altro». Comprendere un'opera, interpretarla, significa in senso etimologico *rispondere* all'alterità assoluta della parola poetica: cioè significa accoglierla, riconoscerla nella sua irriducibile singolarità, ospitarla durevolmente in noi come per rendercela un poco familiare. Significa ripeterla di tanto in tanto, «ad ora incerta»; significa *eseguirla* fino a conoscerla col cuore: «to know by heart», non è questo il segreto della memoria? Secondo Steiner, la vera ermeneutica di un'opera è la sua esecuzione, ovvero quella «messa in atto» di significati e di valori che passa attraverso un'appropriazione esistenziale della parola altrui³. È solo in virtù di questo coinvolgimento personale, di questa autentica risposta, che l'interprete restituisce alla parola dell'altro la possibilità di essere se stessa veramente, la possibilità di *esserci*. Ed «esserci» nel suo più profondo, per la parola del Poeta, significa immancabilmente *nominare* l'Altro da sé, l'Altro assoluto che a tutti appartiene, quella zona d'ombra sfuggente, proteiforme, che accoglie l'indicibile, l'imponderabile: la Morte, l'ultimo nemico, all'orizzonte della vita di ogni uomo, che imperiosamente chiede di diventare Ospite.

Note

1. Della vasta produzione di Emmanuel Lévinas vanno almeno ricordate due opere fondamentali: *Totalità e infinito* e *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. In rapporto alla tematica specifica che qui interessa, si vedano i due titoli inclusi nella *Bibliografia: Tra noi. Saggi sul pensare all'altro e Dall'altro all'io*. Per un approfondimento della concezione di Lévinas cfr. Augusto Ponzio (1994, 1995).

2. Rimane emblematica l'opera di Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, pubblicata originariamente a Parigi nel 1982. Sul medesimo tema è incentrato il suggestivo libro di Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions* (1991). D'altra parte, passando a contesti e a problematiche più attuali, rimane tuttavia costante il motivo guida della riflessione: cfr. il recentissimo volume di Raimon Panikkar, Massimo Cacciari e Jean-Léonard Touadi, intitolato *Il problema dell'altro* (2007).

3. Cfr. *Politiche dell'amicizia* e soprattutto *Sull'ospitalità*. Quest'ultimo testo riproduce due sedute del seminario dedicato all'ospitalità, tenuto da Derrida nel 1996 all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi, insieme alle riflessioni di Anne Dufourmantelle che lo accompagnano. Per una lucida introduzione al pensiero di Jacques Derrida, con esplicito riferimento alle tematiche in esame, cfr. Caterina Resta (2003).

4. Basti citare, a questo proposito, la rievocazione della genesi delle *Lyrical Ballads*, all'inizio del capitolo XIV della *Biographia Literaria*, dove Coleridge attribuisce alla poesia «the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination» (Coleridge, 1985, p. 314).

5. Lo stesso Attridge individua nel concetto di “otherness” il filo rosso che ricollega i tre libri, nella *Preface* che introduce l’ultima edizione di *Peculiar Language* (2004). Vale la pena di citare le parole dell’autore, il quale peraltro riconosce espressamente il suo debito nei confronti della concezione di Lévinas e di Derrida: «My own publications since *Peculiar Language* have engaged with a number of kindred topics, particularly as they relate to Joyce’s writing and to questions of poetic form, but the books that are closest to its concerns, and could be said to extend and amplify them, are [...] *The Singularity of Literature* and *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Both books take the question of the specificity of literary language in a new direction, influenced by Emmanuel Lévinas’s account of ethics and Derrida’s response to that account. That is to say, the continuing importance in Western cultural history of a welcoming of the “other” in the creation and the reception of art has become clear to me in a way it wasn’t during the writing of *Peculiar Language*» (Attridge, 1988; reissued 2004, p. XIV).

6. L’espressione, tratta da Charles Péguy, dà il titolo ad un celebre saggio di Steiner (1997, pp. 7-27).

7. S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, in Id. (1985), *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, pp. 48-68. Il testo riproduce l’edizione del 1817, arricchita dalle glosse marginali in prosa. I versi citati corrispondono alle prime due strofe del poemetto (vv. 1-8). Per tutte le successive citazioni dalla *Rime* sarà data indicazione dei versi corrispondenti, preceduti dalla sigla TR; per le glosse sarà invece indicata la pagina, preceduta sempre dalla sigla TR, con riferimento alla suddetta edizione. Le eventuali, brevissime traduzioni sono mie.

8. Parlando dell’incontro con l’altro, George Steiner attribuisce un valore pregnante al termine “apprensione”, che indica sia la percezione visiva dell’alterità, sia la paura che ne scaturisce (cfr. Steiner, 1992, p. 137).

9. L’espressione compare nel capitolo XIV della *Biographia Literaria*, dove l’autore menziona «that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (Coleridge, 1985, p. 314).

10. L’espressione figura nel paragrafo iniziale del *Ritratto dell’artista* di James Joyce (1904), in Id., *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1974, p. 533.

11. La scelta di rendere il termine “Storm-Blast” con “uragano”, rispetto alla traduzione più corrente e letterale di “tempesta”, è dovuta proprio all’esigenza di mantenere la personificazione maschile dell’elemento naturale, chiaramente indicata dal pronome “he”. Tale scelta è suggerita da Franco Buffoni nell’edizione da lui curata della *Ballata del vecchio marinaio* (Mondadori, Milano 1987).

12. Cfr. *Table Talk*, 31 May 1830, in Coleridge (1985, pp. 593-4).

13. Non si può fare a meno di sottolineare, a questo proposito, come la dimensione morale assuma una rilevanza decisiva nell’opera di Steiner. Ma non diversamente il concetto di “esecuzione”, ovvero di *performance*, viene strettamente associato all’«etica della lettura» nell’ultimo libro di Attridge; e su una direttiva sostanzialmente analoga si muove la riflessione di Ezio Raimondi, come testimonia il titolo del saggio citato in queste pagine. È Steiner, comunque, che ci interpella con la parola più provocatoria: «A differenza del recensore, del critico letterario, del vivisettore e giudice accademico, l’esecutore investe il proprio essere nel processo interpretativo. Le letture, le “messe in atto” di significati e valori che l’esecutore sceglie di compiere non sono quelle dell’osservatore esterno. Egli assume il rischio dell’impegno, di una risposta che è, nel senso etimologico, responsabile. A chi o a che cosa, tranne al proprio orgoglio intellettuale e all’opinione dei colleghi, devono rendere conto il recensore, il critico, lo specialista accademico?» (Steiner, 1992, p. 21).

Bibliografia

AA.VV. (2007), *I linguaggi dell’Altro. Forme dell’alterità nel testo letterario, Atti del Convegno “I Linguaggi dell’Altro/altro” (Università di Lecce, 21-22 aprile 2005)*, Olschki, Firenze.

ATTRIDGE D. (1988), *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Cornell University Press, Ithaca (NY) (reissued Routledge, London 2004).

ID. (2004), *The Singularity of Literature*, Routledge, London.

ID. (2005), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, University of Chicago Press, Chicago.

CALVINO I. (1995), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.

- COLERIDGE S. T. (1984), *Marginalia*, in G. Whalley (ed.), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. II, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- ID. (1985), *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford.
- DALMASSO G. (a cura di) (2007), *A partire da Jacques Derrida. Scrittura, decostruzione, ospitalità, responsabilità*, Jaca Book, Milano.
- DERRIDA J. (1995), *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano.
- DERRIDA J., DUFOURMANTELLE A. (2000), *Sull'ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano.
- GREENBLATT S. (1994), *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, il Mulino, Bologna.
- KRISTEVA J. (1990), *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano.
- LEVI P. (1984), *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano (nuova edizione con l'aggiunta di altre poesie, 1998).
- LÉVINAS E. (1998), *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Jaca Book, Milano.
- ID. (2002), *Dall'altro all'io*, Meltemi, Roma.
- PANIKKAR R., CACCIARI M., TOUADI J.-L. (2007), *Il problema dell'altro*, Cooperativa L'Altrapagina, Città di Castello (Perugia).
- PONZIO A. (1994), *Scrittura, dialogo e alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, La Nuova Italia, Firenze.
- ID. (1995), *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milano.
- RAIMONDI E. (2007), *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna.
- RESTA C. (2003), *L'evento dell'altro. Etica e politica in Jacques Derrida*, Bollati Boringhieri, Torino.
- RICOEUR P. (1993), *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano.
- RUGGIERI F. (2005), *La letteratura come nuova retorica, tra marginalità specialistica e centralismo culturale*, in "Merope", XVII, 45, pp. 17-50.
- STEINER G. (1992), *Vere presenze*, Garzanti, Milano.
- ID. (1997), *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano.
- TODOROV T. (1991), *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino.
- ID. (1997), *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino.
- ID. (2007), *Noi e l'altro. Scritti e interviste*, DataneWS, Roma.