

Paulina Malicka

Università Adam Mickiewicz di Poznań

## «Topi d'avorio, sciacalli al guinzaglio e bulldog di legno».

### Il dono nella poesia di Eugenio Montale.

#### 1. Il perché del dono in Montale

Topi d'avorio, sciacalli al guinzaglio, bulldog di legno. Sciarada? Rebus? Gioco di parole? Abracadabra? Ebbene, lungi da qualsiasi stregoneria, non possiamo non intravedere in questo susseguirsi di presenze animalesche ed oggettuali, che qui salgono all'onore del titolo, una qualche sorta di totemismo o di una formula magica le cui qualità, seppure altrove fortemente negate dal Montale stesso, ci introducono miracolosamente in una nuova dimensione, che a quanto pare non sia stata ancora percorsa dagli ermenauti della poesia montaliana, – ovvero quella del dono. Prima di entrarci però, occorre fare una breve premessa che ci aiuterà a capire meglio la ragione del cimentarsi in un tale argomento. Il fatto di voler relegare l'universo poetico di Eugenio Montale nell'ambito della riflessione sul dono, il quale negli ultimi decenni si è impostato come uno dei temi principali dell'indagine filosofico-antropologica, non è del tutto casuale. A portarci fin qui è stato inizialmente un «*Flatus vocis*»<sup>1</sup> (Grignani 1987: 11) - una voce, un nome suggerito o «soffiato»<sup>2</sup> (Derrida 2002: 219), capace, come nel caso di Montale, di attivare un frammento del vissuto, sprigionare ricordi e *flashback* del passato per poi ri-donarli di nuovo alla memoria o fissare come in un fermo-

---

<sup>1</sup> Si pensi qui ad uno dei capitoli dei *Prologhi ed epiloghi* di Maria Antonietta Grignani, intitolato appunto *Flatus vocis*, in cui la studiosa analizza diversi codici onomastici nella poesia di Montale. Per *Flatus vocis* la Grignani intenderà nomi propri, nomi di diverse figure femminili che popolano le liriche montaliane, soprannomi, pseudonimi, personaggi ridotti a pura esistenza nominale, diversi toponimi, il nome di Dio (Grignani 1987).

<sup>2</sup> Si pensi alla convinzione di Jacques Derrida che la parola di cui facciamo uso non è mai nostra, in quanto appartenuta precedentemente a qualcun altro. Si tratta sempre di una parola rubata, «sottratta» oppure «soffiata» – data, suggerita.

immagine, un oggetto qualsiasi capace di salvare inaspettatamente l'esistenza di un altro/a. Un «Flatus vocis» che ha agito come un vero e proprio ordigno esplosivo dando la vita ad un progetto più ampio di cui protagonista diventa per eccellenza il dono. Si tratterà cioè, di una formula magica che con la sua carica semantica ed emotiva ha dato l'inizio ad una vera e propria gara nell'inseguire il moto del dono nelle liriche montaliane. Si pensi agli *Xenia* montaliani, 28 componimenti dedicati alla moglie scomparsa (Drusilla Tanzi, chiamata *Mosca*) rifusi poi nel quarto libro del poeta intitolato *Satura*<sup>3</sup>. Il titolo rimanda al *xenium* latino che sta per dono, regalo mandato a casa di un amico che è stato nostro ospite, e come suggerisce il poeta stesso deve intendersi come tale, nel senso appunto di offerta e dono-ricordo. «Il piccolo insetto miope» (Drusilla era affetta da una forte miopia) chiamato Mosca, continua a vivere in quei ricordi grazie all'intromissione degli oggetti dell'uso quotidiano che ne hanno accompagnato l'esistenza: «l'infilascarpe, il cornetto di latta arrugginito, gli ombrelli smarriti, antibiotici velenosi, le bende e i gessi, gli occhiali da tartaruga» (Montale 1984). Il fantasma femminile sopravvive allo scorrere del tempo in questi oggetti buffi e bizzarri, in questi piccoli talismani, solo apparentemente senza importanza, nei ricordi dei posti visitati insieme, i cui nomi vengono scrupolosamente riportati dal coniuge: «l'albergo Saint James a Parigi, il Grand-Hotel Danieli a Venezia, il bar dell'Avenida da Liberdade in Portogallo», nei nomi dei vari personaggi a lei più o meno cari: «Celia, Hedia, il dottor Cap, il chirurgo Mangano», nei nomi dei vini da lei graditi: «Inferno, Paradiso, Madeira» (Montale 1984). Il dono degli *Xenia* quindi è da intendersi come offerta votiva alla moglie scomparsa, ma anche come oggetto o nome offerto al poeta dalla quotidianità coniugale che salva il ricordo di lei per poi non permetterle di rimanere debitrice nei confronti del marito. Così è scattata la scintilla. Il «Flatus vocis» ha scatenato tutta una serie di ragionamenti, seppure contorti, riconducibili però ad una ferma convinzione di poter leggere le liriche montaliane attraverso la figura del dono nel quale si rispecchiano quasi tutti i leitmotiv della poesia del ligure. Ed è da qui che il raggio d'azione del Nome inizierà ad ampliarsi riabbracciando altri «flatus vocis» ancora, dietro i quali si nasconderanno, come nel caso del nostro titolo che andiamo a decifrare, sia presenze animalesche ed oggettuali che quelle umane o quasi divine.

## **2. Il dono nell'antropologia (Malinowski, Mauss)**

A fare da filo d'Arianna nella presente ricerca dello *xenion* montaliano, è stata in primo luogo la lettura dei due pilastri dell'antropologia novecentesca: Bronisław Malinowski

---

<sup>3</sup> *Satura* - dall'espressione *lanx satura* – ovvero piatto ricolmo di molti e vari cibi offerti come primizia agli dei.

che negli *Agronauti del Pacifico Occidentale* descrive un fenomeno socio-culturale chiamato *kula* consistente nello scambio simbolico di doni effettuato tra le popolazioni delle isole Trobriand dell'Oceano Pacifico, e Marcel Mauss, il quale con il suo celebre *Saggio sul dono*, ha dimostrato, in base all'osservazione antropologica delle società arcaiche, quanto le forme del dono in popolazioni del Pacifico e del Nord America fossero variabili. La tesi centrale che traspare da *l'Essai sur le don*, sta nell'affermazione che il dono si manifesta sempre come *relazione* tra gruppi e persone consistente in una triade radicata nella mente umana, basata su questi tre obblighi assoluti: quello di «dare», «ricevere» e «restituire» (Mauss 1965: 217). Ad ogni dono quindi deve corrispondere un contro-dono, ogni dono ricevuto vincola il ricevente obbligandolo alla reciprocità, allo scambio, che però non deve essere inteso come un'operazione economica, bensì come un ininterrotto circuito di doni il cui scopo, «è prima di tutto quello morale, quello di produrre un sentimento di amicizia tra le due persone interessate» (Mauss 1965: 183), quello di manifestare un rispetto reciproco. Lo scambio tra rappresentanti di collettività, clan, tribù o famiglie non consiste, secondo l'autore, esclusivamente in beni materiali, ricchezze, oggetti di valore (amuleti, talismani, maschere, ornamenti ecc.), ma «prima di tutto di cortesie, di banchetti, di riti, di prestazioni militari, di donne, di bambini, di danze, di feste» (Mauss 1965: 161). Così, osserva Mauss, attraverso il dono e nel dono si instaurano sodalizi ed alleanze, si creano legami indissolubili, basati sulla collaborazione e sulla reciprocità. La circolazione di doni e di contro-doni presuppone una comunicazione che non si limita ad una semplice transizione dell'oggetto mediatore tra due soggetti, perché «regalare qualcosa a qualcuno equivale a regalare qualcosa di se stessi» (Mauss 1965: 172). La cosa ricevuta quindi, non è un oggetto inerte, poiché anche se riposto nelle mani altrui, trattiene sempre qualcosa del donatore, del suo spirito. In questa ottica l'atto del donare corrisponde ad una specie di legame, ma non in modo assoluto. Il dono può essere anche causa di continue diffidenze, sfide e opposizioni ed assumere così una valenza negativa trasformandosi inaspettatamente in veleno. Questo carattere ambivalente del dono viene ricollegato alla duplicità semantica della parola «gift» che nelle lingue germaniche significa sia «dono» che «veleno» (Mauss 1965: 267), ma anche al nesso indissolubile nella lingua greca: «dôron» – «dôlos» (dono-inganno), oppure ancora alla polisemia del termine greco «dosis» che indica l'atto del donare, ma anche la dose di una sostanza mortale, al «pharmakon» inteso come «veleno» e «medicina» nello stesso tempo. Il dono quindi può essere considerato come un atto di generosità, come un obbligo morale o costrizione, come dimostrazione del proprio prestigio, della propria superiorità, ma anche come «ciò che bisogna dare, ciò che bisogna ricevere e ciò, che tuttavia, è pericoloso prendere» (Mauss

1965: 261). Offrire qualcosa in dono quindi è anche trarre in inganno (dôlos), tradire o addirittura, uccidere, o per dirla con Derrida: «donare la morte» (Derrida 2002: 43).

### 3. Il dono nella fenomenologia (Husserl, Heidegger)

Un altro importante indizio nell'analisi del dono in Montale viene suggerito dalla fenomenologia classica di Edmund Husserl e dal tardo pensiero di Martin Heidegger. Si pensi alla categoria «es gibt» coniata dal concetto husserliano, la cui ambiguità semantica, come sostiene Heidegger, esige che si pensi «l'essere» soprattutto come «il dare», in quanto il termine tedesco («es gibt») significa in primo luogo si dà (geben=dare/donare) e in secondo luogo: «c'è». Un dato di estrema importanza quest'ultimo, visto che il concetto dell'essere heideggeriano nel quale «l'esserci» (*Dasein*) viene gettato, corrisponde all'immersione, dell'io poetico in un determinato contesto spazio-temporale (paesaggio ligure, il mare degli *Ossi*, la civiltà umanistica delle *Occasioni*, la guerra storica e cosmica de *La bufera e altro*, la realtà di consumo e la società di massa nella *Satura*, ecc.) impostogli a priori, senza che gli venga concessa una minima possibilità di poter decidere sull'accettazione o meno di ciò che gli viene offerto. La realtà nella quale l'io viene proiettato, come l'essere heideggeriano non solo è, ma si dà al poeta costringendolo non solo a riceverla ma anche a ricambiarla. In effetti, in Montale, ogni tentativo di un eventuale rifiuto della realtà circostante (si pensi al rapporto tormentato tra l'io e il mare negli *Ossi di seppia*), nei confronti della quale il poeta ha sempre provato un sentimento di «totale disarmonia» (Montale 1996: 1592), dovrà essere represso, soffocato e trasformato in forma di un'accettazione, voluta o meno, di ciò che viene offerto ed infine seguita da un ricambio falso o sincero di quello che si è ricevuto. Ci ritroviamo quindi all'interno della relazione triadica del rifiutare – ricevere – ricambiare, all'interno della quale la figura del dono costituisce una specie di saldatura tra questi tre imperativi che governano l'esistenza dell'io poetico nel mondo.

Che fine però hanno fatto i nostri topi, sciacalli e quei simpatici molossoidi chiamati bulldog? Come mai, prima di tutto, sono stati chiamati in causa? Che affinità possono avere con la tematica del dono? Vediamo un po'. È interessante intravedere all'interno del nostro titolo la fusione di tre presenze animalesche, la cui identità può essere ridotta ad una semplice presenza oggettuale (souvenir, gadget, portafortuna). C'è di più però. Dietro queste apparizioni misteriose, si cela ancora qualcos'altro o qualcun altro. Torniamo quindi allo zoo poetico montaliano, che qui riduciamo alla presenza di soli tre esemplari, ma che in realtà è abitato da «circa centocinquanta animali, un terzo dei quali uccelli, pochi meno i mammiferi, ancor meno gli insetti, quindi i pesci, i rettili e finalmente gli anfibi» (Manacorda 1984: 118).

#### 4. Un topo bianco d'avorio

Il 25 settembre del 1928, Bobi Bazlen, un carissimo amico di Montale, nonché un famoso intellettuale triestino, gli invia una strana lettera con una foto dentro: «Gerti e Carlo: Bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle gambe meravigliose. Falle una poesia. Si chiama Dora Markus». Al ch  Montale non esita rispondergli: «Dora Markus????? Manda!!!!!» (Isella 1996: 53). Cos , quasi per scommessa, dietro il «suggerimento-sfida» (Marcenaro 1999: 109, 110). di Bazlen e dietro l'occasione-spinta della fotografia scattata dalla comune amica Gerti Frankel Tolazzi, originaria della Carinzia, nascono i versi di una delle pi  celebri poesie di Montale. Ed   qui che incontriamo il nostro «topo d'avorio». La lirica   composta di due parti: la prima *Dora Markus I*   del '28, la seconda *Dora Markus II* risale al 1939.   interessante sottolineare questo fatto, dato che il soggetto della fotografia e la sua esecutrice nella seconda parte vengono fusi in un'unica figura femminile: Dora continua a vivere nel corpo e nell'immagine di Gerti condividendo con lei lo stesso destino: quello di due ebrei di fronte alle persecuzioni razziali che dilagano con il terrore. In questa sede per , vogliamo riportare soltanto la chiusa della prima parte del componimento che narra:

«La tua irrequietudine mi fa pensare  
agli uccelli di passo che urtano ai fari  
nelle sere tempestose:  
  una tempesta anche la tua dolcezza,  
turbina e non appare  
e i suoi riposi sono anche pi  rari.  
Non so come stremata tu resisti  
in questo lago  
d'indifferenza ch'  il tuo cuore; forse  
ti salva un amuleto che tu tieni  
vicino alla matita delle labbra,  
al piumino, alla lima: un topo bianco  
d'avorio; e cos  esisti!»

Montale traccia l'immagine di una donna esule dalla propria terra, ma anche dalla propria vita. Dora si ritrova a Porto Corsini, nei pressi di Ravenna e con una mano indica come lontana la Carinzia, la sua «patria vera» e la citt  gi  capitale dell'impero romano d'Occidente appare affondata in una «primavera inerte, senza memoria». Il discorso per    ben pi  complesso di una semplice nostalgia. Ci  che colpisce il poeta   l'irrequietezza interiore e l'enigmaticit  del suo personaggio che realmente non conosce<sup>4</sup>, la cui esistenza pu  dipendere da un piccolo amuleto: «un topo bianco d'avorio», conservato accanto agli

---

<sup>4</sup> «Io Dora non l'ho mai conosciuta» (Montale 1996: 1512).

oggetti d'uso personale, alle cianfrusaglie ed ai belletti femminili necessari per il trucco: alla «matita delle labbra», al «piumino» della cipria ed alla «lima». Un piccolo e banale oggetto permette alla donna di rassegnarsi al destino e di proseguire la sua vita «in questo lago d'indifferenza» trattenendola al di là della morte. Con il suo irrompersi e con il suo *darsi*, quell'apparentemente insignificante portafortuna che abita la borsetta della donna, porta salvezza e misteriosamente ri-dona la vita alla propria padrona. Rientriamo forse nella logica «do ut des» (io do affinché tu dia) – visto che un mero «flatus vocis» realmente suggerito, offerto in dono al poeta riesca a produrre in lui l'immediato atto di riconoscenza che si trasforma in un dono-offerta proiettato verso l'altro: verso la donna che tra l'altro molto spesso porterà in Montale le vesti di una donataria che riceve la vita o la salvezza. Si pensi al gesto altruistico e al sacrificio etico degli *Ossi di seppia* («Cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!/ Va, per te l'ho pregato; Ti dono anche l'avara mia speranza/l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi; Se un'ombra scorgete, non è/un'ombra – ma quella io sono/Potessi spiccarla da me,/offrirvela in dono; il dono che sognavo/non per me ma per tutti»). Questa proiezione oblativa di un augurio di salvezza sulla figura femminile che forse continuerà ad esistere grazie al «topo bianco d'avorio», oltre a costituire un perfetto esempio di dono disinteressato, rispecchia quello che Montale chiama «occasione-spinta», ovvero un'indicazione, un dato, un elemento realistico, un oggetto che attraverso il modo in cui viene descritto e il significato simbolico di cui si grava, fornisce al lettore il compito di intuire il messaggio poetico a modo suo. Ecco la spiegazione montaliana del procedimento riportata in extenso: «Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in medias res, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi» (Montale 1996: 1481). Una tecnica compositiva riconducibile al concetto del *correlativo oggettivo* di Thomas Stearns Eliot formulato nel saggio *Hamlet and his problems* del 1919: «Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un “correlativo oggettivo”; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione» (Eliot 1992: 397). Montale però, si dissocia categoricamente dalle posizioni eliotiane dicendo: «ero mosso dall'istinto non da una teoria (quella eliotiana del “correlativo obiettivo” non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel “Criterion”)» (Montale 1996: 1482). Infatti, come osserva la critica (Giulucci 2007), c'è una sottile differenza tra queste due prese di

posizione. Mentre la regola di Eliot tende soprattutto a trasformare l'oggettività in soggettività attraverso una correlazione tra l'emozionalità ed una serie di oggetti concreti che potrebbero esprimerla, Montale distaccandosi da essa vuole passare sotto il silenzio il *dato* fisico da cui nascerà lo slancio verso il metafisico. Quel dato fisico, che con il suo essere si dà, corrisponde quindi «all'occasione, alla spinta» che, per poter generare un densitometro di emozioni in forma di una parola-oggetto, deve ricorrere al silenzio. Per Montale infine, far poesia è un continuo rispecchiarsi del vero su uno «schermo di immagini», un' incessante proiezione della realtà abitata dall'infinità di oggetti di vario genere, così come appare nella sua presenza, un confi-dare al lettore, bensì inconsapevolmente, un frammento del proprio vissuto eliminandone ogni antefatto e sottacendone la ragione. Il nostro «topo» quindi diventa un dono, che oltre ad offrire la vita alla donna, emerge dalla realtà quotidiana, si presenta e si dà. Quello del poeta invece, diventa un tentativo di immergere il lettore in «*medias res*» che si sposa con un crescente sforzo di precisazione, concretezza e di significazione nei confronti della realtà circostante e del mondo nel quale – per dirla con Heidegger – l'uomo («l'Esserci») viene gettato, e dal quale l'io parlante riceve in dono un infinito repertorio di oggetti che rendono possibile il suo «essere-nel-mondo», il suo «dare» in forma di parola scritta (Meynaud 1984).

## 5. Sciacalli al guinzaglio

Il silenzio di quell'occasione che spinge il poeta a scrivere, ci porta a prendere sotto esame il secondo abitante dello zoo poetico montaliano: «sciacallo» o più esattamente «sciacalli» che diventano protagonisti del celebre mottetto *La speranza di pure rivederti (Le occasioni; datata 1937)* che, come preciserà il poeta, fanno parte di un remoto ricordo (occasione – apparizione) di un pomeriggio d'estate. Riportiamo la spiegazione montaliana:

«Mirco si trovava a Modena e passeggiava sotto i portici (...) Ed ecco apparire a Mirco un vecchio in divisa gallonata che trascinava con una catenella due riluttanti cuccioli color sciampagna, due cagnuoli che a una prima occhiata non parevano né lupetti né bassotti né volpini. Mirco si avvicinò al vecchio e gli chiese: << Che cani sono questi?>>. E il vecchio, secco e orgoglioso: <<Non sono cani, sono sciacalli>>. (...) Clizia amava gli animali buffi. Come si sarebbe divertita a vederli! Pensò Mirco. E da quel giorno non lesse nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli. Strana, persistente idea. Che le due bestiole fossero inviate da lei, quasi per emanazione? Che fossero un emblema, una citazione occulta, un *senhal*? O forse erano solo un'allucinazione, i segni premonitori della sua decadenza, della sua fine? Fatti consimili si ripeterono spesso; non apparvero più sciacalli ma altri strani prodotti della boîte à surprise della vita: cani barboni, scimmie, civette sul trespolo, menestrelli ... E sempre sul vivo della piaga scendeva il lenimento di un balsamo. Una sera Mirko si trovò alcuni versi in testa, prese una matita e un biglietto del tranvai (l'unica carta che avesse nel taschino) e scrisse queste righe. (...) S'arrestò, cancellò il punto fermo e lo sostituì con due punti perché sentiva che occorreva un esempio che fosse anche una conclusione (...) la

parentesi voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano»<sup>5</sup> (Montale 1980: 908,909).

Il mottetto nato da questo "incontro" recitava:

La speranza di pure rivederti  
m'abbandonava;  
e mi chiesi se questo che mi chiude  
ogni senso di te, schermo d'immagini,  
ha i segni della morte o dal passato  
è in esso, ma distorto e fatto labile,  
un tuo barbaglio:

(a Modena, tra i portici,  
un servo gallonato trascinava  
due sciacalli al guinzaglio).

Di nuovo dono – animale nella chiusa del componimento e di nuovo, come risulta dal paratesto esplicativo fornito dal poeta, la figura di una donna ebrea dietro: Clizia<sup>6</sup>. Il caso tipico di un referente extratestuale, di un antefatto «dato» e taciuto quello degli «sciacalli» che grazie al lavoro della memoria (contrariamente quindi da come accade in Derrida, il quale vuole che il dono venga dimenticato per liberarlo dall'obbligo dello scambio) spuntano, appaiono all'improvviso, quasi per epifania, come un «barbaglio» appunto, provocando nel lettore, come direbbe la Grignani, uno «shock di oggetto» (Grignani 2007: 122). Il poeta introduce le figure dei due cagnetti bizzarri e offre al lettore un dato concreto, che crede sufficiente, ma non svela del tutto i retroscena che si celano dietro la parola stessa «sciacallo», poiché colui che legge può restare nel dubbio, non può sapere tutto, anzi non deve. Il compito del lettore è quello, come sottolinea Ioli, di «addentrarsi tra i dati di un reale particolarissimo, e collegarlo con un altro piano, ossia con quella sua metafisica e a volte domestica universalità» (Ioli 2002: 230). «Addentrarsi» – ritrovarsi nell'essere che già c'è e che si dà, quindi prendere, accogliere e ricevere ciò che gli viene offerto, poiché secondo il fiducioso poeta, un lettore attento riuscirà a sentire anche quello che non è detto esplicitamente, ma dato, suggerito, sarà in grado di capire la parola «soffiata» o «rubata» (in quanto posseduta precedentemente da un altro) e trovarne un senso giusto. «Un» senso e non

---

<sup>5</sup> Isella rivela altri retroscena di questo episodio: «Che poi si trattasse non di una specie strana di cagnuoli, ma di sciacalli veri e vivi, testimonia su ricordi personali modenese Aurelio Roncaglia che sa perfino citare nomi del padrone e del servitore» (Isella 1971: 90).

<sup>6</sup> Clizia (Irma Brandeis) – the «Only Begetter», «Visiting angel», «Beatrice montaliana», donna angelicata, la protagonista centrale e destinataria de *Le occasioni* e de *La Bufera e altro*, nonché l'amore più tormentato del poeta. Lo pseudonimo della donna risale a Clizia, figlia dell'Oceano, amante del Sole dal quale viene abbandonata ed in seguito trasformata in eliotropio o girasole (Ovidio, *Metamorfosi*, IV). (Cfr. Baldissonne 1996: 53).



«il» senso, poiché, secondo Montale, un vero significato della poesia non esiste, esiste solo «un terremoto verbale con molti epicentri» (Montale 1976: 9). Dunque la taciuta «occasione» deve partire dal reale, da un dato concreto, dalla vita quotidiana, dai suoi oggetti e dal colloquio con i personaggi, poiché dalla «pura invenzione il poeta non riesce a ricavare nulla» (Montale 1980: 913). I due sciacalli, come il «topo d'avorio», diventano doppiamente dono sia in quanto elementi «dati», seppure sottaciuti, del presente, sia come ricordi che «ri-donano» alla memoria del poeta l'immagine della donna amata, restituiscono, riattualizzano ciò che è andato perduto, costituiscono una sorta di fissaggio di segni o indizi che rimandano alla sua presenza o ricordi che forse «donano» la morte e, contrariamente a come si era propensi a pensare, vogliono uccidere la rimembranza di lei per liberare il poeta da questa relazione tanto tormentata e sofferta. Il dono dell'ambiguità quindi: quello di un «balsamo» lenitivo che mantiene fresco il ricordo di lei e quello di un veleno che lo abolisce. Così, quello degli «sciacalli» diventa un vero e proprio «pharmakon» - che cura e uccide allo stesso tempo. Ci induce a pensarlo anche l'aspetto simbolico che si cela dietro la parola stessa «sciacallo», il quale viene ritenuto «un animale malefico, (...) di cattivo augurio, (...) il simbolo del dio egizio Anubis (...) destinato alla cura dei morti, (...) alla veglia sui riti funebri, (...) sul viaggio verso l'altro mondo» (Chevalier, Gheerbrant 1986: 340). Il dono dello «sciacallo» è da intendere quindi sia come resurrezione del ricordo, sia come il preannuncio della sua morte.

## 6. Bulldog di legno

Il terzo e l'ultimo casus del dono è quello incorporato nella figura di un simpatico «bulldog di legno» che realmente ha abitato la casa di Montale e che diventa un simbolo di una commuovente lirica della terza raccolta *La bufera e altro* intitolata *La ballata scritta in una clinica* (datata 1945) e dedicata alla moglie malata – alla stessa Mosca degli *Xenia*. Anche qui ci limitiamo a riportare la parte finale del componimento.

Hai messo sul comodino  
il bulldog di legno, la sveglia  
col fosforo sulle lancette  
che spande un tenue luore  
sul tuo dormiveglia,

il nulla che basta a chi vuole  
forzare la porta stretta;  
e fuori, rossa, s'inasta,  
si spiega sul bianco una croce.

Con te anch'io m'affaccio alla voce  
che irrompe nell'alba, all'enorme  
presenza dei morti; e poi l'ululo  
del cane di legno è il mio, muto.

Il contesto è quello di allerta: di una morte inevitabile della moglie, rinchiusa per una grave malattia «in un manichino di gesso», dietro una porta della camera ospedaliera (la croce rossa). Lo schema sempre quello di prima: animale, oggetto, donna. Anche qua, come nel caso del «topo bianco d'avorio», appare un talismano, un oggetto-emblema al quale viene affidato il compito di salvare, o comunque proteggere, l'uomo dal male. Il dolore psichico di Dora Markus, si fonde qua con il dolore fisico della malata, ma anche con il male storico della guerra – nel 1944, al ricovero della compagna in clinica, i tedeschi dichiarano a Firenze lo stato d'emergenza e fanno saltare tutti i ponti sull'Arno. La donna mette sul comodino della stanza ospedaliera una figurina di legno: un piccolo bulldog (uno degli abitanti della casa Montale), quasi per esorcizzare il destino, e una sveglia. Il cane veglia sul sonno della malata e sul tempo («lancette della sveglia») che le è rimasto ancora da vivere. Un altro amuleto quindi che, secondo una forma di feticismo montaliano per gli oggetti desueti ed inutili, rappresenta un vero e proprio totem. Alla presenza e al darsi del «cane di legno» dell'ultima strofa, si sovrappone un accostamento: «ululo» e «muto» che segna il passaggio dall'oggetto («cane di legno») ad uno stato d'animo: ad un grido di dolore soffocato. Il piccolo «bulldog» diventa quindi un correlativo oggettivo, un rimedio, un balsamo che lenisce il dolore della donna, un dono che deve scacciare il male per proteggerla. Lo stesso animaletto impietrito però, può rappresentare una specie di veleno, un simbolo di inerzia fisica e di impotenza di fronte al dolore della donna e di fronte all'imminente pericolo. Anche qui il dono agisce come «pharmakon» che da una parte salvaguarda la vita dell'uomo e dall'altra lo accompagna nel suo ultimo viaggio ululando alla morte come lo fanno gli sciacalli<sup>7</sup>.

Sarebbe questo il dono in Montale: la realtà fenomenica delle cose imposta a priori nella quale l'io è immerso e che continua ad offrirgli un repertorio di indizi iscritti nel determinato oggetto, capaci di tradurre i stati d'animo del soggetto; un «ingorgo» di oggetti di ogni genere, solo in apparenza buffi o banali che popolano la quotidianità dell'uomo; oggetti quasi domati, addomesticati dal poeta per poi poter offrirli al lettore; sono «occasioni – spinte», segnali occulti, dietro i quali si celano dati emblematici concreti ma sottaciuti. Il dono in Montale è anche un gesto benefico ed altruistico in direzione dell'altro, il sacrificio della

---

<sup>7</sup> Lo sciacallo «ulula alla morte, vaga intorno ai cimiteri e si nutre di cadaveri» (Chevalier, Gheerbrant 1986: 340)

propria esistenza a favore dell'altro. Il dono è ancora l'essere che si dà sempre e comunque e che non può essere rifiutato. Il dono infine è anche quello malefico, è ciò che cura e uccide, ciò che bisogna accettare pur rischiando di diventarne vittima. I nostri tre simpatici animaletti sono soltanto pochi esempi di un'infinita collezione di doni all'interno dell'universo poetico di Eugenio Montale, che però sembrano rispecchiare perfettamente l'immagine del dono, dietro il quale si cela sempre un mistero: un oggetto bizzarro, un animale, una donna che, come sosteneva recentemente scomparso Claude-Lévi Strauss in riferimento alle tesi maussiane, assume un ruolo fondamentale nelle relazioni sociali e diventa simbolo di un valore inestimabile, un dono pregiato che lega e che dà vita.

### **Bibliografia**

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1986). *Dizionario dei simboli*. Milano: Rizzoli Libri.
- Derrida, Jacques (1971). *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi Editore.
- Derrida, Jacques (2002). *Donare la morte*. Milano: Jaca Book.
- Eliot, Thomas Stearns (1992). *Amleto e i suoi problemi*, [w:] *Opere*. Milano: Bompiani.
- Grignani, Maria Antonietta (1987). *Prologhi ed epiloghi*. Ravenna: Longo Editore.
- Grignani, Maria Antonietta (2007). *Lavori in corso*. Modena: Mucchi Editore.
- Ioli, Giovanna (2002). *Montale*. Roma: Salerno Editrice.
- Isella, Dante (1971). *Eugenio Montale. Le occasioni*. Milano: Einaudi Editore.
- Manacorda, Giuliano (1984). *Bestiario montaliano*, [w:] *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale, Genova 25-28 novembre 1982 (s.118-130). Firenze: Le Monnier.
- Marcenaro, Giuseppe (1999). *Eugenio Montale*. Milano: Mondadori.
- Mauss, Marcel (1965). *Saggio sul dono*, [w:] *Teoria generale della magia*. Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio (1984). *Eugenio Montale. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio (1980). *Eugenio Montale. L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi.

