

UCLA

Carte Italiane

Title

“Divenire Animale”: divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in *Menzogna e Sortilegio* di Elsa Morante

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5t45k80c>

Journal

Carte Italiane, 2(10)

ISSN

0737-9412

Author

Di Rosa, Rossella

Publication Date

2015

DOI

10.5070/C9210024213

Copyright Information

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

“Divenire Animale”: divenire Elisa. La centralità del gatto Alvaro in *Menzogna e Sortilegio* di Elsa Morante

Rossella Di Rosa
Rutgers University

La presenza animale, protagonista di molte pagine della letteratura novecentesca, ricopre un ruolo centrale non solo nella biografia, ma anche nelle opere di Elsa Morante, ponendosi come tratto distintivo tanto della sua produzione poetica quanto di quella narrativa. È noto, infatti, che la scrittrice provasse un amore smisurato per i felini e che la presenza animale condizionasse la sua esistenza, tanto che da molti amici o conoscenti è sempre ricordata in compagnia dei suoi gatti. Sergio Saviane, ad esempio, sostiene che la scrittrice trascorresse gran parte della sua vita “tra due appartamenti (quello in via dell’Oca e quello in via Archimede), tra dischi di Mozart, Pergolesi, e gatti siamesi e persiani”;¹ Luca Fontana riporta gli appuntamenti di Elsa “gattara” e le sue passeggiate notturne per le vie di Roma, munita di cibo a sufficienza, con un solo scopo: nutrire il maggior numero possibile di gatti della capitale.² Inoltre, Giovanni Russo conferma il legame della scrittrice con i siamesi, rievocando la consuetudine di Morante di regalare gatti ad amici affinché se ne prendessero cura:

Elsa aveva dei gatti siamesi, che continuava a seguire anche dopo averli regalati a persone fidate. Dei maschi si disinteressava, mentre delle femmine cercava notizie, delle loro figliate e del loro destino. I gatti portavano il nome che gli aveva attribuito lei, ma ne avevano anche uno segreto che non sempre rivelava ai suoi proprietari: la gatta Rossella, di cui parla in un capitolo de *La Storia*, aveva quello segreto di Russia. Quando venne ricoverata in ospedale, la sorella le portava un gatto nascosto sotto il cappotto: il poterlo accarezzare l’aiutò a vivere. «Io—mi dice Francone (Giuseppe)—ho avuto da Elsa il gatto Pincio, suscitando la gelosia di Giulio Einaudi che lo voleva lui, ma evidentemente ero stato giudicato più affidabile.»³

Al di là del personale attaccamento della scrittrice ai felini e agli animali in generale, risulta particolarmente significativo rinvenire che Morante conceda a queste figure dignità letteraria e li consacri, in più occasioni, protagonisti delle sue opere, come ad esempio avviene per le liriche contenute in *Alibi* (1958). In “Minna la

siamese,” “Il gatto all’uccellino” e “Canto per il Gatto Alvaro” (già epilogo del romanzo d’esordio dell’autrice), emerge la distanza tra la specie umana e quella animale. La bestialità si manifesta come “condizione perenne d’inconsapevolezza,” nota Silvia Ceracchini, ed affiora la ricerca di un possibile contatto tra due mondi “tangibili ma di fatto lontanissimi”; ovvero tematiche care all’autrice e oggetto di contemplazione lirica oltre che speculazione filosofica.⁴ Morante, infatti, non solo ritrae in numerose opere la relazione tra essere umano e mondo non umano, ma, come si vedrà con le sue considerazioni sull’animalità, partecipa a quel dibattito etico-filosofico al centro degli *Animal Studies* che prende le mosse da Aristotele e continua sino a René Descartes e alle sue riflessioni circa l’inferiorità dell’animale—non dotato di linguaggio e quindi di ragione—esposte nella quinta sezione dei *Discorsi sul Metodo* (1637).⁵ Contrariamente al pensatore francese e successivamente ad altri sostenitori della differenza tra animale umano e animale non umano, come Spinoza, Heidegger o Lacan, Morante non reputa gli animali degli automi privi di intelligenza e pertanto incapaci di rispondere a stimoli esterni, bensì creature viventi al pari dell’uomo, ma che da quest’ultimo si distinguono per la presenza o l’assenza di alcune abilità.⁶ È nel “Paradiso terrestre” (1950), saggio confluito successivamente in *Pro e contro la bomba atomica* (1987), che l’autrice individua la cifra che differenzia l’uomo dagli altri animali, ovvero la mancata capacità di giudicare e di discernere il giusto dall’errore: “Nel gustare il frutto della scienza, l’uomo acquistò la conoscenza del bene e del male, vale a dire la capacità di giudizio. Ma gli altri animali rimasero immuni da simile capacità: è questo il carattere più amabile che distingue gli altri animali dall’uomo; ed è qui che risiede soprattutto la grazia della loro compagnia.”⁷ La reale differenza che l’autrice constata nella sua analisi del mondo animale si va via via assottigliando nei romanzi fino a sparire, a favore di una vicinanza, in alcuni casi persino approssimazione, dell’umano all’animale. Il primato antropocentrico, fondamento della cultura occidentale sin dall’Umanesimo, risulta così minacciato e spesso sovvertito da un’umanità più aperta e accogliente nei confronti dell’altro (animale, vegetale, minerale, e inanimato) e che si pone come cifra peculiare della narrativa morantiana.

È proprio nei romanzi che Morante riesce, da un lato, a carpire il momento in cui i personaggi si relazionano “a un mondo primitivo, barbarico, mitico, ma che sempre in ogni modo suggerisce caratteri di mostruosità e di improvvise metamorfosi”;⁸ dall’altro riesce a cogliere le peculiarità che contraddistinguono la specie animale, dove questa non è reputata una razza inferiore all’uomo sulla quale esercitare il proprio potere o riversare la propria rabbia, ma al contrario, considerata al pari dell’umanità. L’animale umano e quello non umano, quindi, non solo sono creature simili, ma spesso legate da un vero e proprio sentimento di amicizia e persino, come ricorda Pier Vincenzo Mengaldo, di fratellanza.⁹ Gli animali appaiono sia come controparte degli esseri umani, sia come creature superiori giacché portatori di un sapere o di sentimenti che gli uomini altrimenti

non sarebbero in grado di conoscere o provare. Risultano esempi paradigmatici il legame vitale tra Arturo e Immacolatella nell'*Isola di Arturo* (1957), dove la cagnolina ricopre un ruolo cruciale nell'infanzia del protagonista, divenendo ora compagna di avventura, ora presenza affettuosa e materna; o successivamente nella *Storia* (1974), la centralità di Blitz prima e di Bella poi, che fanno da balie al piccolo Usepe, prendendosene cura e seguendolo nelle *missioni* alla scoperta della città.

Sebbene la presenza animale in alcune opere dell'autrice sia stata ravvisata dalla critica—Concetta D'Angeli dedica un intero saggio agli animali e al loro significato nella *Storia*, Giuseppina Mecchia ne analizza i personaggi alla luce delle posizioni biopolitiche di Agamben, Bruna Cordati e Massimo Fusillo sostengono che la percezione animalesca della voce narrante dia spesso avvio a un vero e proprio bestiario, e Elisa Garrido Martínez individua le figure che costituiscono il paradigma di tale bestiario—pochi sono i contributi che approfondiscono tale aspetto nel primo romanzo della scrittrice, *Menzogna e Sortilegio* (1948).¹⁰ L'opera, giova ricordarlo, tarda a essere riconosciuta e acclamata dal pubblico e dalla critica, imponendosi tuttavia nel panorama letterario coevo tanto per la sua mole e per le peculiarità della scrittura,¹¹ quanto per il carattere di eccezionalità di cui la investe l'autrice nel reputarla "l'ultimo romanzo possibile."¹² Un'epopea famigliare che ricalca i toni e il ritmo dei classici, ma che dietro l'aura ottocentesca racchiude e incorpora strategie narrative e temi più vicini al presente della scrittura, come la nevrosi di un soggetto frammentato, l'interazione tra umano e non umano o la dicotomia reale/irreale, in altre parole nodi cruciali della letteratura novecentesca.¹³ La rilevanza delle considerazioni che l'autrice sviluppa in *Menzogna e Sortilegio* appare evidente già dal titolo, sintesi della scoperta nietzschiana che legittima e giustifica la menzogna e l'immaginazione come sentieri da percorrere per giungere alla conoscenza, e cruciale riflesso del pensiero inclusivo della scrittrice. Così come Morante accetta di incorporare la finzione nella sua ricerca del vero al fine di gettare ulteriore luce sul reale, allo stesso modo reputa necessario che l'individuo riconosca e accolga l'altro da sé, l'animale per antonomasia, al fine di conoscere aspetti reconditi della sua personalità e della sua stessa soggettività, presupposto e punto di partenza di quest'indagine.¹⁴

Questo studio si propone dunque di analizzare le modalità con cui Elsa Morante accoglie l'animalità nel suo debutto narrativo, in cui, fin dai primi capitoli, la narratrice-protagonista Elisa dichiara di trovarsi in compagnia di "un essere vivente non umano," del quale solo alla fine svelerà l'identità. Si tratta, infatti, del gatto Alvaro, compagno fedele della giovane per tutta la durata del racconto, in realtà epopea familiare, che Elisa mette per iscritto. L'interazione tra Elisa e Alvaro appare di fondamentale importanza all'interno del romanzo per diverse ragioni e schiude orizzonti nuovi sull'esegesi dell'opera morantiana. Analizzando la relazione della protagonista con il suo gatto è infatti possibile cogliere non solo come Elisa percepisca l'animalità e si rapporti con l'alterità, ma anche come

Alvaro partecipi alla definizione della soggettività della narratrice, che sembra aver bisogno della presenza del felino per conoscersi e completare la percezione di se stessa. Tale prossimità, quel movimento che avvicina Elisa al suo gatto e che comporta una contaminazione di umanità e animalità, o di “compenetrazione tra mondo umano e mondo animale” nelle parole di Giacomo Magrini,¹⁵ rientrerebbe così in ciò che Gilles Deleuze e Félix Guattari definiscono “divenire animale.”¹⁶

Il concetto di *divenire* è sicuramente uno dei fulcri dell’ontologia deleuziano-guattariana, volta a esprimere il principio di interconnessione della materia, secondo il quale “all things assemble with other things in heterogeneous composites,”¹⁷ e la concezione del mondo come *flusso*, *molteplicità*, *caso* e *caos* che Deleuze e Guattari riprendono da Nietzsche ed Eraclito, e dove—parafrasando il Deleuze di *Nietzsche and Philosophy* (1983)—gli enti non esistono ma divengono. Il *divenire*, osserva Filippo Trasatti, non rappresenta altro che “il brulicante e il metamorfico continuo trasformarsi creativo della vita in tutte le sue manifestazioni che passa attraverso soglie, intensità, forme,” e di cui fa parte il *divenire animale*.¹⁸ È questo il movimento responsabile—spiega Deleuze in *Kafka, Toward a Minor Literature* (1986)—della decomposizione della materia, degli enti e dei significati:

to become animal is to participate in movement, to stake out the path of escape in all its positivity, to cross a threshold, to reach a continuum of intensities which no longer have any value except for themselves, to find a world of pure intensities, in which all forms are undone, all significations as well [...] in favor of a non-formed matter.¹⁹

Un simile movimento è quello compiuto in *Menzogna e Sortilegio* dalla narratrice, che rifiuta la frattura ontologica tra essere umano e animale, giungendo non solo a riconoscere, ma anche a rapportarsi e a lasciarsi contagiare dall’Altro animale.²⁰ Tra le pagine del romanzo scorre quindi l’inarrestabile destino della protagonista, nonché un’esperienza di divenire, sapientemente ricostruita e gradualmente rivelata ai lettori.

L’atmosfera arcana ed enigmatica che permea l’intera narrazione appare evidente già dalla parentetica che introduce il titolo del secondo capitolo— (“S’annuncia il misterioso Alvaro”)—e si scioglierà solo alla fine del romanzo, secondo la volontà della stessa protagonista.²¹ Elisa riferisce di trovarsi, dunque, nella sua cameretta-prigione insieme a un altro essere vivente:

Solo mio compagno, dentro la stanza, è Alvaro, il quale è una creatura vivente, sì, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandomi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume).

Ma siccome, per gli uomini, la compagnia d'un Alvaro non conta, io sono in breve sola.²²

Alvaro non solo è per Elisa l'unica compagnia su cui può contare nelle solitarie giornate che vive da reclusa, ma ricopre anche un ruolo cruciale, come ricordano Marco Bardini e Giovanna Rosa, in quanto unico testimone della saga familiare che Elisa sta scrivendo, assistendola in ogni momento della stesura del racconto.²³ Tuttavia, per capire a fondo la centralità della figura di Alvaro, occorre compiere un salto di più di settecento pagine, infrangendo in qualche modo quell'aura di mistero che sorregge tutta la struttura del romanzo, e anche la volontà della stessa narratrice che ha voluto celare fino all'ultimo la sua identità. Il momento dell'agnizione è ben costruito dalla voce narrante, la quale giunge allo scioglimento della *suspense* in maniera graduale, rivivendo nella memoria il giorno in cui la matrigna Rosaria mantenne fede alla sua promessa di regalarle un gatto:

io ebbi il mio gatto, e da allora, non me ne sono separata più. S'intende che, purtroppo, non si trattò sempre di un medesimo e unico gatto: ché per la breve esistenza concessa a questa delicata specie, io dovetti sperimentare alcune tristi separazioni. Al mio primo gatto, di nome Romano, spentosi di vecchiaia, successe il nero Filippo, ucciso in una congiura di portinai. Terzo, e sopra tutti amato, è il qui presente Alvaro, solo mio compagno vivente in questa camera solitaria. Com'io mi accingo a tracciare la parola *fine*, egli che m'è stato sempre vicino mentr'io scrivevo questa lunga storia, mi guarda coi suoi graziosi occhi fedeli. E sembra dire a Elisa, che nonostante tutto, l'innocenza e l'amicizia dureranno finché duri il mondo.²⁴

Non è arduo rintracciare in Alvaro quelle peculiarità che Morante attribuisce agli animali nel saggio "Il paradiso terrestre." Al pari degli altri animali oggetto delle riflessioni dell'autrice, Alvaro abita in una realtà edenica e si fa portatore presso gli uomini di una traccia del mondo celeste cui appartiene. La sua compagnia, unita all'amicizia che concede agli umani, ha il merito di consolarli, alleviarne le sofferenze, rendere il loro confinamento in terra meno duro. Certezza quest'ultima che conduce la scrittrice a esprimere, quasi con tono profetico, la propria sentenza: "Infelice l'uomo che ignora tale consolazione di questa simile amicizia! Per lui la terra è davvero un esilio sconsolato."²⁵ Quest'ultimo giudizio trova in *Menzogna e Sortilegio* un decisivo antecedente, giacché grazie ad Alvaro l'isolamento vissuto da Elisa diventa meno amaro e quasi sopportabile, ragione che non fa che accrescere la stima che la protagonista avverte nei suoi confronti. Ed è proprio nelle pagine conclusive del romanzo, quando ci si approssima all'epifania finale in cui Elisa svela l'identità e l'importanza di Alvaro, che la narratrice si rivolge apertamente ai lettori e alle lettrici per svelare loro cosa il

suo gatto rappresenti, tanto nella sua esistenza quanto all'interno della narrazione: "A questo punto, o lettore, non mi rimane che dirti addio. Ma prima di prendere commiato, io devo farmi perdonare in qualche modo la pochezza di tatto e di discernimento da me mostrata nel trascurare fino alla fine un personaggio dei più amabili e importanti, voglio dire il Gatto Alvaro."²⁶ Come la stessa narratrice afferma, Alvaro è elevato al rango di un protagonista umano, alla stregua degli altri personaggi di cui Elisa trascrive le memorie, fungendo, in una certa misura, da modello per gli animali-protagonisti della *Storia*. Questi ultimi rientrerebbero per D'Angeli, come si evince dal suo studio dedicato alla presenza animale in Morante, in quella categoria che vede l'animale agire indipendentemente dal mondo umano, alla quale si aggiungono quella in cui gli animali vivono relazionandosi all'umanità e quella, più significativa per il nostro studio, in cui animalità e umanità convergono, si contaminano, si confondono.²⁷

A quest'ultima sembra appartenere la relazione tra Elisa e il Gatto Alvaro nel primo romanzo morantiano. A mio avviso, ciò che contraddistingue *Menzogna e Sortilegio* è il rapporto singolare che Elisa intrattiene con l'animalità e soprattutto come questa influisca in modo cruciale nella definizione dell'identità della narratrice. In *Metamorphoses* (2002) Rosi Braidotti teorizza che la soggettività dell'essere umano non si configura in un terreno ben definito, ma è piuttosto il prodotto di continui cambiamenti e trasformazioni, originandosi sostanzialmente da un'interazione tra due specie distinte: "The definition of a person's identity takes places in between nature-technology, male-female, black-white, in the spaces that flow and connect in between."²⁸ Se si aggiunge alla definizione braidottiana l'interazione tra uomo e animale, il caso Elisa-Alvaro diviene quanto mai significativo ed esemplare, soprattutto se si tiene conto che Elisa oltre che essere umano è anche una donna, più aperta, ricorda Catriona Sandilands, ad accogliere l'Altro, per ragioni tanto biologiche quanto sociali.²⁹ A questo proposito non stupisce il ritratto che la protagonista fa di sé e che ci restituisce nelle pagine iniziali del libro. Ricorrendo a termini ambigui o epiteti che ben si applicano anche agli animali non umani, Elisa definisce il suo sguardo infuocato, rileva l'indole selvatica che a suo parere la contraddistingue e si paragona a una "goffa creatura":

Da varie settimane, dunque, vivo rinchiusa qui dentro, senza vedere alcun viso umano [. . .]. Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. [. . .] Il fuoco dei suoi occhi, neri come quelli di una mulatta, non ha nulla di mondano: esso ha talora la vivacità irrequieta che può ritrovarsi negli occhi di un ragazzo selvatico, e talora la mistica fermezza dei contemplanti. Questa goffa creatura che ha nome Elisa può sembrare a momenti una

vecchia fanciulla, a momenti una bambina cresciuta male, ma in ogni suo tratto, non si può negarlo, essa esprime la timidezza, la solitudine e l'altèra castità.³⁰

In prima istanza, occorre notare che Elisa descrive se stessa emblematicamente in terza persona, come se separandosi dall'Io riuscisse a prendere le distanze anche dall'umano, o per lo meno da quel tipo di umanità che si mette sempre al centro dell'universo e che si ritiene superiore a tutti gli esseri viventi e inanimati. In secondo luogo, risulta cruciale che la reclusione di Elisa e la mancata interazione con altri umani—gli unici contatti, tiene a ribadire, avvengono con la portinaia che provvede a fare la spesa per lei e con l'immagine di sé che vede riflessa negli specchi di casa, uniti alla sola compagnia di Alvaro—influiscono in modo decisivo sulla sua personalità. Inoltre, si potrebbe ipotizzare che il gatto partecipi attivamente alla formazione dell'identità di Elisa e sia quindi una presenza necessaria affinché la protagonista possa conoscere se stessa. Non è un caso, infatti, che Elisa guardandosi allo specchio nel tentativo estremo di associare il suo io a quell'immagine riflessa, mostri una profonda incertezza nel definire la propria soggettività e si chieda: “Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?” Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa [. . .].³¹ La ricerca di un io autentico da parte di Elisa non può che essere ardua e piena di esitazioni, come testimoniano le affermazioni e le incessanti domande che la protagonista rivolge a se stessa: “il mio riflesso,” “mi riconosco,” “avversione per la mia propria figura,” “Chi è questa donna?”³² A tali quesiti Elisa sembra essere in grado di rispondere solo alla fine del romanzo, quando, grazie al testo poetico dedicato al suo gatto, il processo conoscitivo giunge al termine. Questo prevede inoltre un momento d'identificazione, in cui Elisa riconosce di vivere, come il suo gatto, da esiliata, sebbene sia consapevole della diversa natura di tale reclusione—Alvaro rimane infatti una creatura divina, il cui luogo di appartenenza è il Paradiso:

Di foglie
tetro e sfolgorante, un giardino
abitammo insieme, fra il popolo
barbaro del Paradiso. Fu per me l'esilio,
ma la camera tua là rimane,
e nella mia terrestre fugace passi
giocante pellegrino.³³

Come ha puntualmente osservato Bardini, Alvaro, “incarnazione del Paradiso” e “abitatore perenne dell'Eden,” è una figura della trascendenza, nonché esempio di *kenosis*, della “spoliazione della condizione divina compiuta da Gesù (o dell'essere trascendente) incarnandosi.”³⁴ Ma è proprio il confronto con il felino, figura del

divino, a permettere a Elisa di comprendere la differenza fra la propria natura e quella dell'amato compagno, creatura non umana innocente e celeste. Pertanto a lei non rimane altro che esperire liricamente, quasi alla maniera angiolieriana, i suoi limiti e la condizione di essere umano, che la vogliono reclusa, peccatrice e mortale: "Ed io tre cose ho in sorte: / prigionie peccato e morte."³⁵

Inoltre, il rapporto della narratrice con il suo gatto potrebbe rispecchiare quella predisposizione dell'autrice a cogliere relazioni tra entità disparate, definita da Cesare Garboli come "senso del demoniaco."³⁶ Sebbene il critico non menzioni la presenza animale in questa occasione, facendo riferimento all'attitudine di Morante "a rappresentare un insieme ambiguo, inafferrabilmente vitale, di relazioni fra cose e cose, fra cose e persone, fra persone e tempi, luoghi, ceti e ambienti,"³⁷ appare evidente come il legame tra soggetto umano e soggetto animale si possa collocare in questo orizzonte. La relazione Elisa-Alvaro può inoltre essere analizzata da una prospettiva deleuziana, perché espressione di quell'approssimazione all'animalità che rientra in ciò che Deleuze e Guattari definiscono *divenire animale*. In *A Thousand Plateaus*, i pensatori francesi tentano di offrire un'alternativa alla classica definizione dell'individuo, elaborando un modello in cui la soggettività non è più riconducibile all'identità dell'uomo con se stesso, né è definita dal linguaggio e intrappolata in forme chiuse e fisse (definite "molari"), ma è determinata dalla concatenazione di forze, da correnti energetiche, da linee "molecolari" che spingono l'io a forzare i propri limiti e a confrontarsi con ciò che lo circonda.³⁸ Come sostiene Braidotti, la quale trae ispirazione da Deleuze e si fa interprete del suo pensiero in più occasioni, l'Altro non è un riflesso speculare del soggetto "ma una matrice di divenire" che genera sempre nuove relazioni che l'individuo contempla per definirsi.³⁹ La filosofia nomade di Deleuze si fonda, dunque, sull'assunto che l'essere umano "condivide" il mondo con altri, e che, in quanto esiste, intrattiene inevitabilmente rapporti non solo con l'umano, ma con ciò che lo circonda.⁴⁰ Il *divenire animale* non indica quindi un processo di assimilazione o di imitazione di comportamenti animali da parte dell'uomo, bensì un fenomeno di interazione di forze che permettono la creazione di un nuovo spazio in cui umanità e animalità si ibridano ed integrano vicendevolmente. Si tratta "di un'identità di fondo, di una zona di indiscernibilità" tra due esseri che sono essenzialmente accomunati da una stessa condizione di divenire:

It is not a question of "playing" the dog, like an elderly gentleman on a postcard; it is not so much a question of making love with animals. Becomings-animal are basically of another power, since their reality resides not in an animal one imitates or to which one corresponds but in themselves, in that which suddenly sweeps us up and make us become—a proximity, an indiscernibility that extracts a shared element from the animal far more effectively than any domestication, utilization, or imitation could: "The Beast."⁴¹

Pertanto, il *divenire animale* è sinonimo di contaminazione continua e reciproca, la stessa che possiamo riscontrare in più occasioni nel testo morantiano. Una palese allusione si trova, ad esempio, in quel mescolarsi animalesco e “barbarico,” sottolinea Massimo Fusillo, che segue il primo bacio tra Anna, madre di Elisa, e l’amato cugino Edoardo.⁴² In quest’occasione l’istanza narrativa allude apertamente a un fenomeno di *divenire*, in cui s’infrangono i limiti dell’umanità e si dissolvono le differenze tra la specie umana e quella animale.⁴³ Fenomeno che sembra verificarsi ogniqualvolta che la narratrice si trovi in prossimità del suo gatto. Elisa e Alvaro, infatti, subiscono l’uno gli effetti della presenza e dell’individualità dell’altro. Se Elisa si definisce “selvaggio” (emblematicamente al maschile), ad Alvaro spetta l’incombenza di consolare Elisa, con canti, lusinghe e baci:

Chiudi gli occhi e cantami
lusinghe lusinghe coi tuoi sospiri ronzanti,
ape mia, fila i tuoi mieli.
Si ripiega la memoria ombrosa
d’ogni domanda io voglio riposarmi.
L’allegria d’averti amico
basta al cuore. E di mie fole e stragi
coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti,
tu mi consoli,
o gatto mio!⁴⁴

Non si tratta semplicemente di uno scambio di ruoli, o di qualità umane laddove dovrebbero essere animali e viceversa. Piuttosto il *divenire* implica “un movimento verso un mondo condiviso, non separato, in cui si attraversano le barriere ontologiche verso un piano di immanenza comune.”⁴⁵

Il pensiero di Deleuze sul *divenire animale* e su come l’artista forzi i limiti del linguaggio che lo separano dall’animalità ispira un’ulteriore considerazione sulla scrittura, ed in particolare su quella di Anna, madre di Elisa. Come si evince dal testo, Anna è autrice di un carteggio tra lei e il cugino Edoardo, che redige principalmente per consolare Concetta, madre di Edoardo, ma le cui pagine fanno vivere il suo amore per il cugino che la condurrà inevitabilmente alla follia e alla morte.⁴⁶ Elisa accenna alle lettere che Edoardo indirizza all’amata, considerandole una prova cruciale della disumanizzazione di Edoardo, prodotta dalla gelosia che questi avverte nei confronti della madre: “In verità, io sarei quasi tentata di sottoporre al vostro giudizio un saggio di questa scrittura ferina; ma come sapete, provo, dinanzi al carteggio di mia madre, un sentimento invincibile di timore e di rispetto.”⁴⁷ Prima di analizzare la scrittura dell’epistolario, è necessario ricordare che tale passo chiosa una lunga digressione di Elisa che offre un dettagliato ritratto di Edoardo: egli è egoista, possessivo e geloso persino delle attenzioni che Anna rivolge ad animali e oggetti. Elisa sottolinea i toni accesi di Edoardo nei

richiami che egli rivolge ad Anna, colpevole di aver distolto momentaneamente l'attenzione da lui:

Egli ordina a mia madre un'assoluta clausura, le vieta qualsiasi incontro [. . .]. Quel che però appare assolutamente inusitato, e bizzarro, è il linguaggio del cugino in simili occasioni. Rimproverando a mia madre d'aver accarezzato il gatto, o la capra, o ciarlato con la minuscola vicina alata, o mordicchiato il fiore, egli assume un tono di rabbioso sdegno e disprezzo contro queste creature incoscienti, un tono, insomma, identico a quello d'un geloso nei confronti dei propri rivali. E chiamando l'uno o l'altra: un essere deforme, brutale, assoggettato a un bifolco, o un vagabondo, un'anima sulfurea, un ladro dagli occhi gialli, o una petulante stonata, ovvero una lunga, sciocca, smorfiosa dall'aroma volgare; trattando, dico, in simili termini gli indegni oggetti dell'attenzione di mia madre, egli ha l'aria, come dire, di contrapporsi ad esempio, e, pur disprezzando costoro, di adeguare la propria alla loro stirpe.⁴⁸

Oltre che dalla smisurata e immotivata diffidenza di Edoardo nei confronti della donna, Elisa è profondamente sorpresa dalla veemenza e dagli attributi fortemente dispregiativi che questi utilizza per designare i contendenti-nemici, e in egual misura da quella trasfigurazione che investe l'uomo durante queste accuse. Edoardo diventa per Elisa una figura ambigua e contraddittoria, giacché nell'inveire e nel denigrare quelle creature sembra perdere progressivamente la sua umanità, finendo per approssimarsi a loro. Quest'attitudine di Edoardo, che Elisa ricostruisce rileggendo le lettere della madre, alimenta l'immaginazione della narratrice già peraltro vivida, le ispira congetture fantastiche che vedono Edoardo appartenere tanto alla specie umana quanto a qualunque altra: "Insomma, perdonatemi l'ipotesi assurda, si direbbe che il geloso autore di queste lettere, non appartenga precisamente o unicamente alla famiglia umana, ma partecipi della natura caprina, e gattesca, e floreale, e piumata, sia, infine, un uguale e un fratello di ciascun essere terrestre."⁴⁹ La metamorfosi di Edoardo e il suo infrangere i limiti umani, evidente secondo Elisa anche nella "scrittura ferina" delle lettere, sembrerebbero esemplificare perfettamente il *divenire animale* di Deleuze.⁵⁰ Tuttavia, i termini della riflessione sinora esposta si complicano se pensiamo che è in realtà Anna, e non Edoardo, a stilare tutta la corrispondenza. Dunque la scrittura che secondo Elisa si approssima all'animalità sarebbe quella della madre Anna piuttosto che quella di Edoardo. Tuttavia, spingendosi oltre e assecondando l'affermazione di Elisa in cui si professa bugiarda, potrebbe mettersi in dubbio l'esistenza stessa del carteggio, ipotesi che parrebbe tra l'altro comprovata dall'insistenza dei riferimenti e dalle giustificazioni fornite da Elisa pur di non includere le lettere nel manoscritto. Ad ogni modo, che la narratrice disponga del carteggio o che questa

sia un'altra finzione a cui la protagonista ricorre, si deve ricordare che è Elisa a riportare le vicende e gli stati d'animo dei suoi famigliari e a trasfigurarli con la fantasia. Pertanto, giacché è Elisa a occupare la soglia, gli spazi intermedi—come direbbe Deleuze—vivendo tra menzogna e verità; a intrattenere relazioni non umane (con i fantasmi dei suoi avi, con le maschere *hidalghe* prodotte dalla sua fantasia e con il suo gatto); a conoscere se stessa accogliendo l'altro animale, si può supporre che il *divenire animale* deleuziano sia incarnato dalla stessa narratrice. In questo modo, la “scrittura ferina,” cui la protagonista fa riferimento nel testo attribuendola allo stile delle lettere, apparterebbe in realtà alla stessa Elisa. Inoltre, essa può essere considerata un riflesso della lingua animale che, come sostiene Paolo Vignola, è una lingua in continuo divenire che si pone sulla soglia tra scrittura e vita, tra umano e non umano.⁵¹ Scrittura sublimata, alla fine del romanzo, dal “Canto per il gatto Alvaro,” epitome lirica del pensiero deleuziano, non perché il testo sia dedicato a e abbia come oggetto un gatto, ma perché custodisce tra i suoi versi l'essenza del *divenire animale*, quella tensione dell'umano all'animalità: “E t'ero uguale! / Uguale! Ricordi, tu, / arrogante mestizia?”⁵² È dunque alla poesia che la protagonista affida il suo segreto, che segna la fine del cammino conoscitivo intrapreso da Elisa e al contempo, rivelando il dissolversi delle differenze tra umano e non umano, muove una velata critica all'antropocentrismo imperante.

L'incontro tra Elisa e Alvaro produce una ri-territorializzazione,⁵³ in termini deleuziani, una nuova territorialità che non appartiene né all'individuo né all'animale, ma rappresenta invece uno spazio comune, dove, come ricorda Trasatti, uomo e animale si influenzano fino a confondersi.⁵⁴ Un simile processo avviene anche nel testo, dove risulta difficile pensare a Elisa senza Alvaro e ad Alvaro senza Elisa: i due rappresentano quindi le componenti di un processo osmotico che supera i limiti spaziali e temporali oltre che quelli dell'umanità e del non umano. È questo movimento verso il divenire, unito alla capacità di Alvaro di agire sulle scelte, sull'esistenza, e sulla soggettività di Elisa, ciò che distingue a mio parere Alvaro dalla schiera degli animali protagonisti degli altri romanzi. Inoltre, in *Menzogna e Sortilegio*, la presenza animale non porta con sé quelle connotazioni negative che investono invece Blitz, Bella, Immacolatella, Balletto, Rossella, protagonisti non umani di altri romanzi morantiani e soggetti al pari dei loro simili umani alla finitudine e alla morte. Il giudizio di Paolo Di Paolo secondo cui “La felicità è impossibile, nel mondo, per gli uomini come per gli altri animali, per Iduzza come per il coniglio del Marocco. Tutti destinati a sparire, a finire in niente”⁵⁵—vero come principio generale—non si addice al gatto Alvaro, la cui natura celeste lo rende, agli occhi di Elisa, immortale ed eterno compagno.

Infine, è significativo ricordare che il *divenire animale* non agisce esclusivamente nel campo della finzione e quindi nella scrittura di Elisa, ma si propaga fino a contagiare la stessa autrice, come ricorda Garboli, invasa durante l'atto creativo “da una forza mistica, nemica e divina, che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale.”⁵⁶ Non solo quindi

la scrittura ferina di Elisa ma anche quella morantiana è soggetta a fenomeni di divenire, in cui le parole si liberano dalla loro “natura sedentaria” e dai “significati comunemente accettati,”⁵⁷ affinché si creino nuovi legami, nuove associazioni, nuovi significati. Braidotti menziona, nella sua riflessione sulla scrittura nomade, il giudizio di Trinh T. Minh-ha, per la quale “Scrivere è divenire. Non divenire scrittore (o poeta), ma divenire, verbo intransitivo. E non quando la scrittura si modula su argomenti o politiche dati, ma quando traccia per se stessa delle linee di evasione.”⁵⁸ Si può sostenere che tanto la scrittura di Elisa quanto quella di Elsa propongano le stesse “linee di fuga” deleuziane,⁵⁹ non solo dal reale, ma dalle forme prestabilite e convenzionali del linguaggio e soprattutto dall’umanità. Scrivere, infatti, ricorda Braidotti, è per Deleuze e Guattari, una forma di *divenire animale*, giacché lo scrittore si appropria di forme impiegate dagli animali per marcare il loro territorio o per comunicare; chi scrive per abbandonarsi all’“arte allo stato puro” si avvale di strategie non umane: ricorrendo a “linee, colori e canti.”⁶⁰ È nella scrittura che l’esperienza di divenire di Elisa/Elsa raggiunge il suo apogeo perché proprio nella scrittura si attraversano i confini, le soglie, le intensità che separano la finzione dalla realtà e il mondo umano da quello non umano.

Note

1. Sergio Saviane, “Elsa Morante e *L’Isola di Arturo*,” *L’Espresso*, 2 ottobre, 1955, 11.

2. Come riporta Fontana, Morante prende parte a queste “missioni” in compagnia di altre donne, con le quali condivide la stessa devozione per tali animali: “She wasn’t alone in these expeditions—she used to meet dozens of other ladies adept in the same cult, which is still quite widespread in Rome among old, lonely women with a meager pension; they are popularly known as *le gattare*, the cat-ladies. During these nights she underwent a metamorphosis; even in appearance she became one of them, speaking the same brand of Roman dialect, turning a perfect *gattara*.” Luca Fontana, “Elsa Morante: A personal Remembrance,” *PN Review* 62 (1988): 18–21.

3. Giovanni Russo, “I gatti di Elsa,” in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912–2012)*, ed. Antonio Motta. *Il Giannone X* (2012): 54.

4. Silvia Ceracchini, “«Tu sei la fiaba estrema»: le poesie di *Alibi*,” *Cuadernos de Filología Italiana* 20 (2013): 73–98.

5. Per le riflessioni cartesiane attingo dalla dettagliata analisi di Jacques Derrida, *L’animale che dunque sono*, ed. Marie-Louise Mallet (Milano: Jaca Book, 2006), 122–133.

6. Si fa riferimento al dibattito filosofico sulla “questione animale,” fondamentale nel campo degli *Animal Studies* e al centro tanto della filosofia antica quanto coeva. Infatti, da Aristotele ad Aquino, da Descartes a Kant, sino alla postmodernità, l’essere umano ha tentato di definire se stesso in opposizione all’animale non umano, individuando nella mancanza di ragione, soggettività e linguaggio di quest’ultimo, la cifra distintiva che contraddistingue l’umanità. Lo studio miliare di Cary Wolfe, a cui rimando per il contesto

storico, filosofico e culturale del dibattito, ripercorre le tappe principali del pensiero antropocentrico occidentale, e sottolinea come l'etica animale schiuda prospettive e orizzonti significativi per analizzare i termini "animale umano" e "animale non umano" e ripensare-annullare la differenza tra le due specie. Cary Wolfe, *Animal Rites: American Culture, The Discourse of Species, and Posthumanist Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

7. Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti* (Milano: Adelphi, 1987), 19. Si veda a tal proposito anche il giudizio di Bernabò: "La 'sacralità' degli animali consiste per Elsa nel loro essere immuni dal vizio della ragione, che porta a un'arida e presunta consapevolezza del bene e del male, e a un freddo moralismo che distrugge con l'abitudine a giudizio la spontaneità dei rapporti umani." Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* (Roma: Carocci, 2012), 214.

8. Bruna Cordati, "Menzogna e Sortilegio: Lo spazio della metamorfosi," *Paragone Letteratura* 38 (1987): 78.

9. PierVincenzo Mengaldo, "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante," in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, eds. Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini (Pisa: Giardino Editore, 1995), 34.

10. Mi riferisco ai seguenti saggi: "«Soltanto l'animale è veramente innocente.» Gli animali nella *Storia* di Elsa Morante," in Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini* (Roma: Carocci, 2003), 104–118; Giuseppina Mecchia, "Elsa Morante at the Biopolitical Turn. Becoming-Woman, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible," in *Thinking Italian Animals: Human and Post-human in Modern Italian Literature and Film*, eds. Deborah Amberson and Elena Past (New York: Palgrave MacMillan, 2014), 129–144; Massimo Fusillo, "«Credo nelle chiacchiere dei barbari». Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini," in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, 97–129; Bruna Cordati, "Menzogna e Sortilegio: Lo spazio della metamorfosi," 77–87; Elisa Garrido Martínez, "Bestiario, allegoria e parola ne *La Storia* di Elsa Morante. Un'altra via verso il sacro," in *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, ed. Elisa Garrido Martínez (Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2003), 315–359.

11. "Il romanzo è una vasta e solenne architettura, una cattedrale con le sue vetrate: è il tempio nel quale si svolgono i riti del riconoscimento del sé e della conquista della coscienza. Vasta costruzione e passaggio dalla giovinezza alla maturità, il romanzo è però anche, come abbiamo intravisto in una pagina di diario, il sogno del romanzo, la rimemorazione di un'idea platonica, o meglio l'attivazione, l'attualizzazione di una fondamentale forma simbolica a priori. Elsa Morante scrive *Menzogna e Sortilegio* ricordando un passato, ripercorrendo la storia di due donne, la nonna Cesira e la madre Anna, da cui è segnato lo stesso destino di Elisa, la protagonista narrante. Ma ciò che viene ricordato e ridisegnato con ogni attenzione e cura, con uno scrupolo artistico che ha qualcosa della vocazione religiosa, o della venerazione e ammirazione idolatrica, è la costruzione romanzesca per se stessa." Alfonso Berardinelli, "Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il sogno come archetipo," in *Per Elsa Morante. Saggi e testimonianze*, eds. Giorgio Agamben et al. (Milano: Linea d'ombra, 1993), 17.

12. La scrittrice dichiara in un'intervista a Michel David il desiderio di realizzare "l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo." Michel David, "Entretien: Elsa Morante," *Le Monde*, 13 aprile, 1968, ora in "Cronologia," Elsa Morante, *Opere*, eds. Carlo Cecchi e Cesare Garboli (Milano: Mondadori, 1988,) Vol.1, LVII.

13. In particolare Ariosto e Cervantes, come dichiara la stessa scrittrice nella quarta di copertina edita da Einaudi nella collana *Gli Struzzi*: "Il modello supremo di *Menzogna e Sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*, senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese." Ibid.

14. Si veda a questo proposito la singolare concezione di "realismo" della scrittrice. Diversamente dal credo verista, il reale morantiano accoglie come dato imprescindibile anche l'immaginazione, creatrice di un secondo ordine o seconda realtà, cifra distintiva della narrativa (post)moderna: "La molteplicità delle esistenze non avrebbe né significato né ragione, se non fosse che per ogni esistenza si scopre una diversa realtà. L'avventura della realtà è sempre un'altra. Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile deve essere tramutata da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte e questo il suo necessario realismo [...]. Un vero romanzo, dunque, è sempre realista: anche il più favoloso!" Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, 49–50. Per una lettura di *Menzogna e Sortilegio* come testo modernista rimando agli studi fondamentali di Marco Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta* (Pisa: Nistri-Lischi, 1999); e Sharon Wood, "Models of Narrative in *Menzogna e Sortilegio*," in *Under Arturo's Star: the Cultural Legacies of Elsa Morante*, eds. Stefania Lucamante e Sharon Wood (West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 2006).

15. Giacomo Magrini, "Gli specialisti originari," in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, 38.

16. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London-Minneapolis: University of Minnesota Press, [1987] 2011).

17. Dianne Chisholm, "Rhizome, Ecology, Geophilosophy (A Map to this Issue)," *Rhizomes* 15 (Winter) 2007, <http://www.rhizomes.net/issue15/chisholm.html>, consultato il 12 dicembre 2014.

18. Filippo Trasatti, *Leggere Deleuze. Attraversare Mille Piani* (Milano: Mimesis, 2010), 126.

19. Gilles Deleuze, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis, University of Minnesota Press, [1975] 1986), 13.

20. È interessante notare che Elisa, pur ispirandosene, sembra trascendere la categoria di alterità lacaniana. Alvaro rappresenta l'"Autre" *par excellence*, "The big Other is [...] another subject, in his radical alterity and unassimilable uniqueness." Jacques

Lacan in Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London: Routledge, 1996), 135–36. Tuttavia Elisa riesce ad “assimilare” l’Altro attraverso un processo di identificazione. Scelta che testimonia la prossimità della protagonista all’ontologia di Deleuze piuttosto che di Lacan, e confermata poi dalla sua concezione dell’animalità.

21. Elsa Morante, *Menzogna e Sortilegio* (Torino: Einaudi, [1948] 1994), 16.

22. *Ibid.*, 17.

23. Marco Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta* (Pisa: Nistri-Lischi, 1999), 326; Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* (Milano: Il Saggiatore, 1995), 24.

24. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 704.

25. Morante, *Pro e contro la bomba atomica*, 20.

26. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 705.

27. D’Angeli, *Leggere Elsa Morante*, 108–109.

28. Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, UK; Polity; Oxford; Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002), 2.

29. Rimando al pensiero ecofemminista di Sandilands, la quale individua nell’istinto materno e nell’inferiorità della donna all’interno del sistema patriarcale alcune ragioni che giustificerebbero la predisposizione del soggetto femminile a prendersi cura della natura e degli animali. Catriona Sandilands, *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and The Quest for Democracy* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), xi–xii.

30. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 11–12.

31. *Ibid.*

32. Come sottolinea Capozzi “[These] expressions [...] give us a good clue as to the type of psychological discourse that the narrator is exploiting. These are also excellent hints that we are reading a self-referential and self-revealing story of the narrator who in the process of telling a fiction story feels a need for externalizing some of her deepest thoughts and emotional feelings.” Rocco Capozzi, “Parenthetical Statements and Narrative Voices in Elsa Morante’s Fiction,” *Quaderni d’Italianistica* 16, 2 (1995): 271–72.

33. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 706.

34. Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, 295.

35. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 706. La formula morantiana sembra ricalcare il ritmo e la tripartizione dei celebri versi del sonetto LXXXVII di Cecco Angiolieri: “Tre cose solamente mi so ’n grado [...] / ciò è la donna, la taverna e ’l dado.” Cecco Angiolieri, *Le Rime*, ed. Antonio Lanza (Roma: Archivio G. Izzi, 1990), 146.

36. Cesare Garboli, “Due presentazioni,” in *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, ed. Giuliana Zagra e Simonetta Buttò (Roma: Colombo, 2006), 13.

37. *Ibid.*

38. “The essential relation is no longer matters-forms (or substances-attributes); neither is it the continuous development of form and the continuous variation of matter. It is now a direct relation *material-forces*. A material is a molecularized matter, which must accordingly ‘harness’ forces; these forces are necessarily forces of the Cosmos. There is no longer a matter that finds its corresponding principle of intelligibility in form. It is now

a question of elaborating a material charged with harnessing forces of a different order: the visual material must capture nonvisible forces [. . .]. From this perspective, philosophy follows the same movement as the other activities; whereas romantic philosophy still appealed to a formal synthetic identity ensuring a continuous intelligibility of matter (a priori synthesis), modern philosophy tends to elaborate a material of thought in order to capture forces that are not thinkable in themselves. This is Cosmos philosophy, after the manner of Nietzsche. The molecular material has even become so deterritorialized that we can no longer even speak of matters of expression, as we did in romantic territoriality.” Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 342–343.

39. Rosi Braidotti, *Metamorphoses*, 91.

40. *Ibid.*, 122.

41. Deleuze e Guattari, *A Thousand Plateaus*, 279.

42. Massimo Fusillo, “«Credo nelle chiacchiere dei barbari». Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini,” in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante*, 101.

43. “Allora il cugino incominciò a baciarla, in verità pareva ad Anna di stringersi a un affettuoso fratello, tanto quei baci erano semplici, rattenuti e schivi. Ma pian piano, in questo fratello parve incarnarsi una bizzarra creatura animalesca; e a tale metamorfosi Anna stessa si mescolava, con quella sensazione fresca e insieme delirante che proviamo in certi sogni. Allorché la coscienza di noi stessi si perde, e i limiti fra le specie si confondono, e le nostre persone, ridiscende ad antichi paesi barbarici, sembrano scambiarsi con quelle di creature selvatiche già invidiate da noi nella veglia: volpi, o capretti, o gatti, o cani lupi.” Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 185–86.

44. Le strofe appartengono alla lirica “Canto per il gatto Alvaro” che sigilla il romanzo. *Ibid.*, 706.

45. Trasatti, *Leggere Deleuze*, 131.

46. Si tratta di un carteggio frutto della fantasia di Anna, giacché ella è autrice e allo stesso tempo destinataria delle stesse lettere.

47. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 637–38.

48. *Ibid.*, 637.

49. *Ibid.*, 637–38.

50. “In verità, io sarei quasi tentata di sottoporre al vostro giudizio un saggio di questa scrittura ferina; ma come sapete, provo, dinanzi al carteggio di mia madre, un sentimento invincibile di timore e di rispetto.” *Ibid.*

51. Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura* (Macerata: Quodlibet, 2011).

52. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, 706.

53. Tale fase segue a quella che Deleuze e Guattari definiscono “de-territorializzazione” e che come spiega Buchanan rappresenta “the process whereby the very basis of one’s identity, the proverbial ground beneath our feet, is eroded.” Ian Buchanan, “Space in the Age of Non-place,” in *Deleuze and Space*, ed. Ian Buchanan and Greg Lambert (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 23.

54. Trasatti, *Leggere Deleuze*, 136.
55. Paolo Di Paolo, “Come il vento in Almeria,” in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (191–2012)*, 42.
56. Cesare Garboli, “Corpo e finzione. Le poesie di Alibi,” in *Per Elsa Morante. Saggi e Testimonianze*, 94.
57. Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, ed. Anna Maria Crispino (Roma: Sossella Editore, 2002), 33.
58. Ibid.
59. Linee di de-territorializzazione, attraverso le quali per Deleuze e Guattari si propaga il divenire, o nelle parole di West-Pavlov “rotte che conducono da un luogo d’intensità ad un altro.” Russell West-Pavlov, *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze* (Amsterdam: Rodopi, 2009), 202.
60. Si veda a questo proposito il giudizio di Braidotti, secondo la quale per Deleuze e Guattari gli animali e gli artisti si eguagliano: “Like artists, animals mark their territory physically, by colour, sound or marking/framing. In order to mark, code, possess or frame their territory, animals produce signals and signs constantly; insects buzz and make all sort of sounds; upper primates practically talk; cats, wolves and dogs mark the lands with bodily fluids of their own production, dogs bark and howl in pain and desire.” Braidotti, *Metamorphoses*, 133.

