

Prospettivismo felino e profondità saggistica nell'*Apologie de Raymond Sebond* e nel *Jubilate Agno*.

Paolo Bugliani
Università di Pisa

Abstract

Michel de Montaigne, nella sua *Apologie de Raymond Sebond*, porta come esempio di relativismo conoscitivo i giochi che fa con la sua micia domestica, innalzando il punto di vista della bestiola allo stesso livello di validità di quello umano. Anche nel *Jubilate Agno* di Christopher Smart il gatto Jeoffry ricopre un ruolo simile, seppure con modalità più superomistiche e magniloquenti. Ciò che accomuna i due scrittori e il loro rapporto con l'alterità felina è il voler attenuare le spinte verso un dogmatismo universalizzante in favore di un'allure di domesticità e familiarità che classifica i testi come frutto di una soggettività finita e imperfetta. Proprio in virtù di questo adomesticamento delle pulsioni generalizzatrici, si vogliono leggere i gatti alla stregua di espedienti letterari animati dalla figura del *bathos*, corrispettivo speculare del sublime descritto da Pseudo-Longino.

In the *Apology of Raymond Sebond* Montaigne relates his intimate pastime with his kitten as an example of cognitive relativism, granting the domestic animal's point of view the same validity of the human perspective. In Christopher Smart's *Jubilate Agno* Jeoffry the cat is appointed the same rhetorical duty, if with a more magniloquent attitude. What is common in the approach of both authors to the feline other is the intention to mitigate the universalizing drives in favour of a domestic and familiar tone, which classifies the texts as the work of a finite and often imperfect subjectivity. It is in this perspective of a taming of the generalizing desires that the two cats are to be investigated: as literary devices which spring from a very peculiar trope, the *bathos*, i.e. the specular correlative of Longinus' *sublime*.

Parole chiave

Relativismo, saggismo, *bathos*, Michel de Montaigne, Christopher Smart.

Contatti

paolo.bugliani@gmail.com

1. Il teologo e la gatta

Montaigne amava giocare con la sua gatta. Dettaglio che potrebbe apparire secondario, se solo non venisse confessato in un testo come l'*Apologie de Raymond Sebond*. Il famoso passo dove il giurista in pensione condivide la sua passione per l'animaletto è giustamente diventato uno dei più antologizzati frammenti di riflessione sui rapporti che intercorrono tra uomini e animali nella tradizione occidentale:

C'est par la vanité de cette mesme imagination qu'il s'egale à Dieu, qu'il s'attribue les conditions divines, qu'il se trie soy mesme et separe de la presse des autres creatures, taille les parts aux animaux ses confreres et compaignons, et leur distribue telle portion de facultez et de forces que bon luy semble. Comment cognoit il, par l'effort de son intelligence, les

branles internes et secrets des animaux? par quelle comparaison d'eux à nous conclud il la bestise qu'il leur attribue? Quand je me joue à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle. [...] Ce defaut qui empesche la communication d'entre elles et nous, pourquoy n'est il aussi bien à nous qu'à elles? C'est à deviner, à qui est la faute de ne nous entendre point: car nous ne les entendons non plus qu'elles nous. Par cette mesme raison, elles nous peuvent estimer bestes, comme nous les en estimons. (Montaigne 452)

Tale canonizzazione è giustificata non solo dall'unicità dello scenario (con nessun altro degli animali che fanno capolino tra i *Chapitres* Montaigne si diletta in sollazzi altrettanto giocosi), ma soprattutto dal fatto che il felino appare in un contesto dove domina non la rilassata riflessione intimistica, ma piuttosto un'astratta meditazione filosofica. L'episodio della gatta, strutturalmente parlando, non è che un esempio che Montaigne porta a sostegno delle sue argomentazioni contro l'infallibilità dell'intelletto umano. L'*Apologie* si sviluppa, infatti, seguendo gli stilemi della classica orazione di difesa, organizzando il proprio movimento in momenti scanditi da una tassonomia argomentativa immediatamente percettibile, che, in ultima analisi, mira a vanificare le obiezioni e gli attacchi rivolti al partito o persona 'sotto accusa', fornendone le giustificazioni.

Ma lo scopo di Montaigne non è una difesa della *Theologia Naturalis* di Raimondo di Sebonda del 1436. Semmai, è palese dopo le prime pagine che egli vuole imbastire un'apologia della fede (cattolica) *lato sensu*, portata avanti in una maniera a tratti talmente anticonvenzionale da sfociare quasi nell'eresia. Innanzitutto, Montaigne vuole proteggere la Fede dall'arroganza e presunzione della Ragione umana e metterla al sicuro entro un empireo d'iperurania perfezione, affinché gli uomini non possano farne lo stendardo dei loro biechi fini personali:

Les uns font accroire au monde qu'ils croyent ce qu'ils ne croyent pas. Les autres, en plus grand nombre, se le font accroire à eux mesmes, ne sçachants pas penetrer que c'est que croire. Et nous trouvons estrange si, aux guerres qui pressent à cette heure nostre estat, nous voyons flotter les evenements et diversifier d'une maniere commune et ordinaire. C'est que nous n'y apportons rien que le nostre. [...] Dieu doit son secours extraordinaire à la foy et à la religion, non pas à nos passions. Les hommes y sont conducteurs et s'y servent de la religion: ce devroit estre tout le contraire. (442)

A dispetto della serrata successione di argomenti, il tono preferito da Montaigne non è quello canonico dell'apologia religiosa o della difesa forense. Egli opta per un andamento discorsivo «à sauts et à gambades» (994), che diverrà la norma per il genere saggio, facendo di esso la forma discorsiva eretica per antonomasia, come sintetizzava Adorno, rifacendosi criticamente alla *forma mentis* cartesiana:

Esso [il saggio] è schiacciato tra una scienza organizzata in cui tutti si arrogano la verifica di tutti e di tutto e che espunge tutto ciò che non è fatto su misura del consenso generale, concedendogli la lode ipocrita di essere intuizione geniale e idea stimolante [...] Perciò la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia. (Adorno 25-26)

Già la genesi dell'*Apologia*, brevemente riferita da Montaigne nell'incipit, tradisce la natura intima e familiare del testo e mostra un Michel apologeta non da aula universitaria, ma semmai 'da boudoir'. Egli confida che si è trovato a vestire i panni dell'avvocato

del teologo a seguito di una richiesta paterna. Monsieur de Montaigne padre, infatti, benché privo di una approfondita «connaissance des lettres» (Montaigne 439), era solito ricevere illustri intellettuali nella sua casa, per ottenere da loro consigli e istruzioni. Uno di questi, tale Pierre Bunel, lo avvicina alla *Theologia naturalis sive liber creaturarum magistri Raymondi de Sebond*, proponendo il libro come un talismano contro le nascenti ‘eresie’ luterane, che stavano empiricamente tentando di «esbranler en beaucoup de lieux nostre ancienne creance» (439). Il vecchio Seigneur de Montaigne, pochi giorni prima della sua dipartita, ne chiese una traduzione al figlio: la traduzione fornirà lo spunto per la scrittura di quella meravigliosa e corposa *Apologia* che domina tutti gli altri saggi del Libro II, personale riflessione sulla natura della devozione religiosa e anche della natura umana *tout court*.

2. La *branloire* e il relativismo

Il punto di arrivo di Montaigne sarà quello che Marcel Conche ha definito pirronismo metodologico (cfr. Conches) e quindi la tentazione primaria è quella di rintracciare nell’*Apologie*, se non un itinerario retorico rigorosamente argomentato, perlomeno un percorso mentale che sfoci nell’enucleazione idiosincratica di un credo personale. Il famoso *Que sçai-je?* è riflesso di una professione di fede che ben poco ha in comune con le certezze dei teologi: la vera saggezza sta nella socratica consapevolezza di non poter mai raggiungere una conoscenza certa, stabile, che non possa divenire preda di dubbio. La filosofia non è che un vademecum, e la saggezza una presunzione. Il pirronismo, o meglio uno scetticismo generalizzato ed elevato a regola del ‘buon vivere’, diventa il fulcro della *Difesa* di Sebond, che è in sostanza «une œuvre de combat contre tous les dogmatismes: la première fonction du doute, y est naturellement de miner les systèmes, de battre en brèche les idées reçues» (Aulotte 93), dove il compito dell’intellettuale viene definendosi nella ricerca di verità sempre ricalibrate secondo l’esperienza personale, in un percorso in cui questi si trova a «branler, douter et enquerir, ne s’asseurer de rien, de rien se respondre» (Montaigne 502). La radice del verbo *branler* è molto interessante in questo senso, visto che rimanda a uno dei cardini ideologici più celebri della riflessione ‘filosofica’ montaigniana, quella *branloire perenne*, che secondo Montaigne è la marca precipua sia del mondo sensibile, sia di quello interiore dell’uomo, ossia una continua e non arginabile mutevolezza:

Les autres forment l’homme; je le recite et en represente un particulier bien mal formé, et lequel, si j’avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayement bien autre qu’il n’est. Meshuy c’est fait. Or les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu’ils se changent et diversifient. Le monde n’est qu’une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d’Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n’est autre chose qu’un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d’une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l’instant que je m’amuse à luy. Je ne peints pas l’estre. Je peints le passage: non un passage d’aage en autre, ou, comme dict le people, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. (804)

In questo estratto, non più la sola gatta, ma qualsiasi oggetto che passi al vaglio della imperfetta e mutevole coscienza umana diventa un semplice passatempo o un trastullo. Questa *branloire* e la reazione intellettuale all’esperienza che di essa fa l’intelletto umano diventa la base stessa del ‘progetto’ di Montaigne, cui rimane ben poco di calibrato e calcolato. Se nulla in natura assume forma definitiva, allora come può un testo che si pro-

pone di riflettere sulla natura stessa (delle cose, degli uomini, delle istituzioni etc.) avere una forma dogmatica? Necessariamente la sua composizione lascerà aperti degli interstizi dove si intrufolano, anche se per un solo e fugace istante, elementi alieni alla trattazione rigorosa e argomentata propria della teologia o della logica o della fisica: nell'*Apologie* è la gatta, in *De l'expérience* il mal di reni, in *Des Trois Commerces* l'immagine della biblioteca personale in inverno. Queste incursioni, che Barthes avrebbe volentieri etichettato come «biografemi», ossia dei «détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, [...] dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épiciuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion» (Barthes 14). In questa sede, però, queste 'occasioni bestiali' vogliono essere lette secondo un metro di giudizio più legato alla prospettiva discorsiva, ossia per rispondere alla domanda: quale effetto vuole sortire il parlare della propria gatta in questi termini? E soprattutto: quale riflessione intellettuale soggiace a tale operazione?

L'ammissione del piacere provato nel dilettersi in giochi con la bestiola farebbe pensare che, con questa concessione aneddotica, il bordolese stia sfruttando la gatta come mero strumento retorico per fornire ai propri lettori un'accattivante *agudeza* retorica volta a puntellare la sua decostruzione del primato della ragione umana. In realtà, la gatta, una volta entrata in scena, trascende la dimensione meramente argomentativa, andando a confermare la statura di Montaigne come autore di saggi letterari e non come trattatista sistematico.

3. Montaigne era un saggista, non un filosofo

Difatti, Montaigne è riuscito a guadagnarsi un posto di primo piano nella tradizione occidentale non certo per la dogmatica sistematicità dei suoi scritti, ma semmai per la 'qualità umana' delle sue meditazioni. In questo senso è arduo credere che, sebbene *l'Apologie* sia un testo concettualmente profondo in cui è palpabile la presenza di un solido scheletro argomentativo, ad esso soggiaccia solamente la sistematica indagine della religione. Il testo giunge all'esposizione di un ideale filosofico sovversivo, che mescola prospettivismo e relativismo, in un 'credo' che paradossalmente rifiuta ogni credo, presumendo l'inapplicabilità di regole troppo categoriche in favore di una sinfonia di *Weltanschauungen* egualmente valide, alle volte complementari, spesso addirittura in contrasto tra loro:

J'appelle tousjours raison cette apparence de discours que chacun forge en soy: cette raison, de la condition de laquelle il y en peut avoir cent contraires autour d'un mesme subject, c'est un instrument de plomb et de cire, alongeable, ployable et accommodable à tous biais et à toutes mesures ; il ne reste que la suffisance de le sçavoir contourner. (565)

Facendo entrare in scena la propria gatta con una sorta di *coup de théâtre*, Montaigne s'immerge in una situazione di grande intimità, lasciandosi intravedere nella sua corporalità di uomo qualunque e non di dispensatore di verità rivelate; impegnato a trastullare una bestiola domestica e non già a glossare un volume miniato. Aprire i propri appartamenti privati all'occhio dei lettori era, ai tempi di Montaigne, un'azione perlomeno inconsueta, dato che all'epoca della pubblicazione degli *Essais* le uniche forme scritturali che autorizzavano un autore a parlare delle proprie esperienze private si limitavano, grosso modo, a quelle a sfondo devozionale o penitenziale, ossia le modalità che legavano indissolubilmente l'esperienza particolare del soggetto a un fine morale, fosse esso la conversione o l'*exemplum* (cfr. Taylor 178). Parlare deliberatamente di sé, investigare quella *terra incognita* che era la propria interiorità senza mirare a obiettivi secondi ammantati di

aura religiosa era senza dubbio atto rivoluzionario, animato cioè da quello stesso spirito di scoperta che sta alla base dell'Umanesimo, dichiaratamente osteggiato dalla dottrina cattolica.¹

Gli *Essais*, invece, sono costantemente dominati dalla presenza di un Io che non lascia mai la scena, che ribadisce di continuo la supremazia della propria visione, senza addurre particolari motivazioni, se non un'indagine di quel tanto di *humaine condition* che emerge dalla *branloire perenne*:

Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poete ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. (805)

I *Saggi* sono quindi collazione di opinioni, il resoconto di un cammino dello spirito e dell'intelletto fatto di brevi frammenti che va verso qualche meta che volutamente, e senza alcun rimpianto, non viene raggiunta: «Je propose des fantasies informes et irresolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses, à debattre aux escoles: non pour établir la verité, mais pour la chercher» (312). In sostanza, una indefessa comunicazione d'idee che, portando in sé il peso della *humaine condition*, cucite assieme, diventano 'esemplari'. Comunicazione che è anche *confessione*, tanto essa è dipendente dal soggetto da cui tali idee e opinioni scaturiscono. Il saggio è quindi l'antesignano, più che dell'articolo di giornale, semmai dello *stream of consciousness* modernista, dato che secoli prima di Mrs Dalloway, Michel offre ai propri lettori lo scorrere libero dei propri pensieri, facendo del saggio «the closest thing we have, on paper, to a record of the individual mind at work and at play [...] an amateur raid in a world of specialists [...] the spectacle of a single consciousness making sense of a portion of the chaos» (Sanders 660). Questo Io, ansioso di condividere la parte più autentica di sé, e perciò anche la più privata, sembra intenzionato a smettere i panni ufficiali che Herman Melville drammatizzava con straordinaria efficacia nella sua poesia *Montaigne and His Kitten*, dove, alla fine, alla gattina viene attribuito un nome proprio:

Preaching, prosing – scud and run,
Earnestness is far from fun
Bless me, Blanche, we'll frisk to-night,
Hearts be our lilt and light
Gambol, skip, and frolic, play:
Wise ones fool it while they may. (Melville 1002)

Ciononostante, in occasione dell'aneddoto 'felino', questo soggetto viene momentaneamente depresso dal proprio trono – sebbene Montaigne avesse già avuto cura di banalizzare e declassare l'imponenza di questo seggio, ricordandoci che «au plus eslevé throne du monde si ne sommes assis que sus nostre cul» (Montaigne 1115). Latrice di un interessante scardinamento, e conseguente abbassamento del punto di vista

¹ Come ben dimostra il deciso e perentorio adagio di Tertulliano in *De praescriptione haereticorum*: «Non abbiamo bisogno di curiosità dopo Gesù Cristo, né della ricerca dopo il Vangelo». E basti rifarsi alle feroci accuse di eresia mosse contro gli Gnostici, che in sostanza credevano che l'anima fosse un frammento di Dio e che quindi una seria e profonda introspezione permettesse di uscire dall'impurità del mondo sensibile e di avvicinarsi veramente alla divinità.

dell'enunciazione, la nota intima sulla gatta privilegia un referente *altro* rispetto al soggetto-saggista, che così spesso si diletta a dialogare (o a monologare ascoltato), sovvertendo, in sostanza, un ordine che non è solo letterario. L'animale rappresenta notoriamente il polo irrazionale, istintuale e ferino dell'esistenza sensibile, il suo ruolo nella fenomenologia dell'idea di *humanitas* era quello di metro di paragone. «Come monete in un sistema di cambi, per quanto rudimentale» (Stara 63), gli animali, secondo questa logica, non potrebbero che ambire allo status di automi che Cartesio aveva destinato loro nelle sue *Meditazioni* (cfr. Descartes 57). L'apparizione animalesca rinegozia quindi la supremazia dell'autore nell'economia dell'opera. Questa è, in un certo senso, eretica non solo perché Montaigne vi rigetta i dogmi universali per prediligere la sua visione particolare, ma anche perché afferma che il punto di vista di Michel de Montaigne non è affatto da privilegiare rispetto a quello della sua gattina domestica, il cui nome non si cura neppure di rivelare. Costei provoca uno straniamento marcato della prospettiva, diventando, per mantenere integra la sua vividezza e materialità, quasi un filtro intellettuale, attraverso cui lo sguardo del soggetto passa e che da esso viene mutato. In un certo senso, essa mette in moto un doppio passaggio, che quasi fonde le due possibili alternative che Agamben propone nel suo imprescindibile studio sull'animalità:

Se nella macchina dei moderni, il fuori viene prodotto attraverso l'esclusione di un dentro e l'inumano animalizzando l'umano, qui [nella macchina degli antichi] il dentro è ottenuto attraverso l'inclusione di un fuori, il non uomo attraverso l'umanizzazione di un animale: la scimmia-uomo, *l'enfant sauvage* o *Homo Ferus*, ma anche e innanzi tutto lo schiavo, il barbaro, lo straniero come le figure di un animale in forme umane. (43)

In questa dicotomia di visioni (animalizzazione dell'umano o umanizzazione dell'animale), il fulcro risiede sempre, prevedibilmente, nell'uomo, che dà forma agli ibridi chiamati in causa. Nel caso di Montaigne, invece, l'animale non perde una sola cifra della sua *specie* ferina, ma semmai diventa un tramite per un livellamento delle prospettive, verso un ipotetico azzeramento delle gerarchie. E un altro gatto, a distanza di quasi due secoli, porterà una simile ventata di dirompente scardinamento delle frontiere biologiche.

4. Un visionario e il suo gatto

Christopher Smart (1722-1771) è una figura per lo meno paradossale nella storia della civiltà letteraria inglese. Memorabile la descrizione che ne fece Samuel Johnson, diligentemente tramandata dal fido James Boswell, che fissa nell'immaginario comune un ritratto di letterato bizzarro e stravagante: «My poor friend Smart shewed the disturbance of his mind, by falling upon his knees, and saying his prayers in the street, or in any unusual place» (Boswell 397). Nonostante le apparenze, il giudizio dell'*arbiter* della cultura settecentesca sul contemporaneo fu lungi dall'essere censorio, *loin de là*: «I did not think he ought to be shut up. His infirmities were not noxious to society. He insisted on people praying with him; and I'd say as lief pray with Kit Smart as any one else» (Boswell 397).

Ciononostante, il *magnum opus* di Smart, quel *Jubilate Agno* (cfr. Smart 1949²) – capolavoro di condensazione miniaturistica di stilemi letterari, suggestioni religiose, saperi ete-

² La citazione tra parentesi contiene il numerale romano corrispondente alla pagina del manoscritto e il numero del verso.

rogenei, e trovate stilistiche degne del miglior poeta surrealista – non apparve che nel 1939 e passarono ancora quindici anni prima che al testo venisse attribuito il titolo in latino, poiché la prima edizione portava come etichetta, molto significativamente, la dicitura *Rejoice in the Lamb: A Song from Bedlam*. Il primo titolo esplicita immediatamente un inquietante contrassegno spaziale, il manicomio, che assurge a sorgente spaziale dell'opera, connotandola più che in senso psicologico, in uno prettamente psichiatrico. Un canto che sorge da un luogo dove i malati vengono imprigionati e tenuti separati dai sani, quasi *trait d'union* letterario che istituisce un ponte tra la razionalità della vita civile e l'irrazionalità dei *mentecatti*, ossia coloro che hanno ceduto ad una possessione irragionevole e incontenibile. Dal punto di vista materiale, *Bedlam* è anche e soprattutto un richiamo a una circostanza biografica, ossia il soggiorno di Smart nell'istituto privato di George Potter a Bethnal Green dal 1759 al 1763.

L'opera, vera e propria chimera tassonomica (oltre che esegetica) difficilmente imbrigliabile in categorie preconfezionate, consta di lunghi versi che prendono le mosse dagli argomenti più disparati, dai quali trasuda un'energia vitale che è palesemente indipendente da qualsiasi schema neoclassicamente stabilito e razionale. I versi, o come sono definiti, i *versicoli*, sono entità semi-autonome cariche delle suggestioni più varie: non solo devozionali (malgrado nell'opera figurino interminabili cataloghi di personaggi biblici), non solo scientifici (anche se al suo interno tutte le scoperte di Isaac Newton vengono scandagliate con un occhio a metà tra l'attento e il trasognato), non meramente ludici (benché successioni di alfabeti e giochi etimologici siano una delle marche stilistiche più consistenti dell'opera). Il *Jubilate* sembra un mistico artefatto che nasconde qualche arcano *al-tior finis* che sfugge immancabilmente a una lettura preliminare. La Vita, il Verbo sembrano dischiudersi in esso solo strada facendo, dopo che ci si è lasciati ammaliare dalla sua nenia occulta, e si comprende che «Smart's explicit purpose in the poem is to bring language to life, to infuse letters and their various combinations (frequently multilingual) with a vitality that he labels "the life"» (Gigante 50).

Questa forza vitale è spesso inquietante proprio per la sua irreconciliabilità con il modello proposto dalla scienza tradizionale. L'opera è polimorfica e proteiforme, e, a dispetto della sua apparenza grafica (che la porrebbe semmai in relazione con la poesia in versi), boccia ogni marchio di genere, affastellando versicoli che uniscono meditazioni personali a riflessioni scientifiche, considerazioni religiose a indagini mistiche:

Sharply attuned to the raw material of sound, he was self-conscious about the scripted form language can take on the page, starting with the simple (or perhaps not so simple) alphabetical unit, the letter. In *Jubilate Agno*, the simplest parts of language take on the generative power of epigenetic particulars, as phonemes and morphemes combine into larger semantic units: words and combinations of words that make up lines beginning with *Let* and *For*. (Gigante 50)

La genesi dell'opera, così come il suo impianto ideologico, mostra immediatamente una natura schizofrenica: composta in un manicomio, vorrebbe gettare luce sulle leggi che governano il mondo. Un impasto di *Caos* alienato e *Cosmo* teleologico, che da sempre è stato considerato la marca principale dell'opera:

We realise that it is sometimes difficult, even impossible, to distinguish between sane metaphor and insane vision in *Jubilate Agno*. Yet the imaginative fantasies and strange grammatical forms suggest that the poem is the reckless product of a deranged imagination. (Dearnley 115)

Il testo (che volutamente non si vuole in questa sede etichettare come poema, come si avrà modo di spiegare più avanti), riunisce sotto il suo titolo incantevolmente religioso una serie di stimoli che sembra infinita: dalle leggi della fisica a un vero e proprio bestiaro, da formule di devozione a sticomitie drammatiche.

5. Il 'Magnifigatto'

Le pagine XIX e XX del manoscritto del *Jubilate* assomigliano a una vera e propria arca di Noè, affollata da animali di ogni tipo, in cui la parte principale è interpretata da un simpatico gatto dotato di nome proprio: Jeffry. Smart, il cui soprannome da bambino era Kitty, non poteva che instaurare con il mondo dei felini una particolare simbiosi personale. Il gatto Jeffry, che nel poema è emblema di una concezione di vitalismo che preannuncia l'organicismo reso celebre in Inghilterra dalle speculazioni di Samuel Taylor Coleridge nella *Biographia Literaria*, entra in scena dopo un florilegio etimologico che, nella sua fantasiosa facezia, tradisce la coerenza propria del creatore preso dal *furor*, il quale diventa paladino di un'idea di energia vitale di tipo logocentrico:

For the power and the spirit of a cat is in the Greek.
For the sound of a cat is in the most useful preposition κατ εὐχίην
For the pleasantry of a cat at pranks is in the language ten thousand times over. (XVIII: 46-48)

Se si preferisse un referente intellettualmente più raffinato di un Felix qualunque, questa serie di azioni potrebbe essere accostata al gruppo di felini che appare nello *Studio di gatti* di Leonardo da Vinci, conservato a Windsor. Jeffry fa la sua comparsa portando a termine un decalogo («For having done duty and received blessing he begins to consider himself. / For this he performs in ten degrees», XIX: 57-58) di gesti che lascerebbero presupporre una ritrattazione di tanto magniloquente introduzione paraetimologica.

Ciononostante, Jeffry non sarebbe diventato il gatto più famoso della letteratura inglese (cfr. Curry) se fosse davvero stato così ordinario. Difatti, anche questi dieci movimenti non sono altro che la tassonomica argomentazione di una coppia di versi molto peculiare:

For first he looks upon his forepaws to see if they are clean.
For secondly he kicks up behind to clear away there.
For thirdly he works it upon stretch with the forepaws extended.
For fourthly he sharpens his paws by wood.
For fifthly he washes himself.
For sixthly he rolls upon wash.
For seventhly he fleas himself, that he may not be interrupted upon the beat.
For eighthly he rubs himself against a post.
For ninthly he looks up for his instructions.
For tenthly he goes in quest of food. (XIX: 59-60; XX: 1-8)

In realtà l'ingresso in scena del micio era già stato adombrato molti versicoli prima, in una eloquente e canonica invocazione alla musa divina. Questo atto risulta piuttosto sovversivo, poiché alla religione viene surrettiziamente fuso il polo dell'animalità che con-

traddistingue il segmento dell'opera qui in esame, andando a generare un rischioso ibrido bestia-divinità:

For the name and number of animals are as the names and number of the stars.
For I pray the Lord Jesus to translate my MAGNIFICAT into verse and represent it. (VII: 42- 43)

Per confermare questa magniloquente introduzione, Jeffry viene insignito di un compito che lo tramuta da animale di casa a nientemeno che salvatore dell'umanità dal Nemico: non solo quindi (come la gatta di Montaigne) alla pari dell'uomo, egli riesce persino a scavalcarlo.

For when his day's work is done his business more properly begins.
For he keeps the Lord's watch in the night against the adversary.
For he counteracts the powers of darkness by his electrical skin and glaring eyes.
For he counteracts the Devil, who is death, by brisking about the life.
For in his morning orisons he loves the sun and the sun loves him.
For he is of the tribe of Tiger.
For the Cherub Cat is a term of the Angel Tiger. (XX. 13-19)

Proprio come la congerie di gatti nello *Studio* leonardesco termina con una coppia di inquietanti draghi, anche Jeffry, dopo aver compiuto le sue faccende, si tramuta in una creatura sovrumana, in uno strumento della giustizia divina sul male assoluto. Siffatto micio, che è apparso d'improvviso nella pagina manoscritta XIX (che racchiude versicoli sui colori, su Newton, sulla lingua greca) e riempie per intero la XX, non può che destabilizzare, divenendo il simbolo della miscelanea accozzaglia che caratterizza il *Jubilate*. Jeffry diviene l'emblema, forse il più riuscito, della materia pulsante dell'opera, che non è mai in quiete proprio perché tenta di rappresentare la vita nel suo insieme, comprensiva di tutte le sfaccettature e di tutte le gradazioni possibili. Per tale bisogna egli non poteva che essere colto in un perpetuo moto: «wreathing his body seven times» (XIX: 54), «he can fetch and carry» (XX: 42), «he can jump over a stick» (XX: 43), «he can jump from an eminence into his master's bosom» (XX: 45). In un certo senso, la vena creatrice del poeta stesso, per poter creare un MAGNIFICAT degno, deve adeguarsi a diventare altrettanto rapida e reattiva. Proprio in tale prospettiva è interessante notare la costruzione sintattica in cui due verbi sono saldati assieme dalla preposizione «upon», in un'endiadi simbiotica che rende le due azioni simultanee, sovrapponendole: come le buffe espressioni «he works it upon stretch» (XX:1), oppure «he rolls upon wash» (XX:4), o «he can spraggle upon waggle» (XX. 44), tutte e tre legate alla sfera della domesticità del gatto.

Questa caratteristica di mobilità estrema e di conseguente adattamento della forma espressiva all'oggetto, legano Jeffry a una dimensione strutturale del testo che parzialmente adombra quella evenemenziale (quotidiana o fittizia); in altre parole, la sua irruzione, così come quella della micia montaigniana, genera un brusco dondolio della prospettiva del testo (dalla quotidianità alla sovrumano e ritorno), anche, come si è visto, dal punto di vista meramente spaziale, visti i suoi continui, e quasi convulsi, movimenti. Il blitz di Jeffry, anche in virtù di un possibile parallelo con Montaigne, potrebbe fornire un appiglio per collocare il *Jubilate* in una categoria di genere più precisa. Infatti, sebbene Smart sia stato primariamente un coltivatore della letteratura in versi, non si può in tutta sicurezza parlare di verso anche per il *Jubilate*, malgrado la distribuzione del testo *au fil des pages* e il suo procedere per *versicoli*. In realtà, sarebbe opportuno mettere in colle-

gamento l'opera con una tradizione diversa, cominciata proprio da Montaigne. L'impasto di suggestioni scientifiche, religiose e mistiche, la marcata carica demistificatrice, che si mescola in maniera così originale a un deciso spirito di accettazione della dottrina cristiana, l'inserimento del quotidiano e del triviale a fianco dell'etereo devozionale e le numerose sperimentazioni argute, come i giochi etimologici e gli alfabeti, tutte queste caratteristiche fanno tornare alla mente le speculazioni di Adorno (o di Lukàcs) sul genere saggio, ma forse la definizione più adatta all'opera di Smart potrebbe essere un *mot valise* che unisca le due suggestioni, ad esempio *poema saggistico*. Rifarsi al saggismo anziché al saggio appare una scelta di buon senso, vista la definizione che Musil nel 1918 diede del 'fenomeno':

Lo scienziato considera il saggista un caposcarico, il quale nutre la sua intima essenza di ciò che per la produzione scientifica è scarto; ma, al lato opposto, i poeti vedono per lo più nel saggista soltanto un compromesso, una rifrazione della propria luminosa natura nei vapori della razionalità comune. Visione angusta tanto l'una quanto l'altra. Scopo del saggista è articolare il sentimento per mezzo dell'intelletto, distogliere l'intelletto da un sapere insignificante e indirizzarlo al sentimento. Ma egli ha anche un altro scopo: render l'uomo più felice. (68)

6. Smart era un aforista, non un poeta

Smart può essere considerato un saggista in questo specifico senso, in cui l'etichetta, lungi dal costituire una costrizione, intende piuttosto rimandare a una *forma mentis* particolare, volta a perseguire non delle verità oggettive, fisse ed immutabili, bensì un cammino esistenziale eudemonisticamente mirato a uno stato di beatitudine connaturata alla natura materiale e contingente dell'essere umano. Saggismo, quindi, come corollario ulteriore del pirronismo di Montaigne.

Sebbene il *Jubilate* visivamente sia ricollegabile alla letteratura in versi, visto e considerato il periodo in cui l'opera venne composta, le tipologie testuali alle quali esso potrebbe essere legato con maggiore immediatezza non sono solamente quelle poetiche, ma in prima istanza quella fiorente tradizione in prosa (breve) che dai *Moralia* di Plutarco arrivava, poco prima di Smart, alle *Massime* di La Rochefoucault, e sarebbe continuata fino (e ben oltre) a Nietzsche:

It can be seen as a collection of wise and pithy sayings, not scattered at random down the sheets of manuscript, but collected in a 'methodical, rational, and entertaining anthology. We shall see that *Jubilate Agno* has some kind of methodical not to say rational organisation, and it is always entertaining. (Dearnley 137)

Se il referente diventano i centoni di citazioni, le raccolte di massime, le sillogi di aforismi, definire il *Jubilate* un'opera saggistica diventa meno arbitrario, poiché la giustapposizione di frammenti, di cui gli esempi elencati sono per certi versi un'epitome, furono uno degli stimoli preferiti del pensatore Montaigne, padre del genere. I repertori di aforismi, in particolar modo, sia intesi come sillogi di sentenze con uno scopo etico palpabile, sia come collazioni di frammenti di svariata natura, sul modello delle raccolte di spezzoni e brandelli di testi filosofici antichi (cfr. Tosi 1-16), furono uno dei carburanti letterari principali di Montaigne (cfr. 413). Ad esempio, gli *Stromati* di Clemente Alessandrino, opera devozionale del II secolo dopo Cristo, sono una sorta di collezione di appunti «contenente materiali per la discussione scolastica» (Rizzi xv) ricollegabile ai *Moralia* plu-

tarchiani, poiché proprio il termine appunti aveva utilizzato anche Plutarco per descrivere i suoi opuscoli, rivelando la genesi della sua decisione di raccogliere le proprie «dispersed meditations» attorno a soggetti disparati «decisi allora di raccogliere sull'argomento "serenità interiore", prendendole dai miei appunti [ὑπομνημάτα], quelle osservazioni che mi era capitato di annotare via via per mio uso» (15). Questa seconda visione della raccolta di aforismi come collezione priva del «palpable design», tanto aborrito da Keats, sembrerebbe la più adatta per rubricare il *Jubilate* e i suoi versicoli, che si susseguono sempre diversi e apparentemente disgiunti. Sempre in ossequio *ante litteram* ad un'estetica di stampo keatsiano, il *Jubilate* è anche un testo che più di molti altri dimostra quanto un'opera d'arte sia da considerarsi quasi organismo, entità che vive grazie alla graduale maturazione delle sue parti, come l'ipotetica pianta che Keats postulava a correlativo botanico della Poesia: «if poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all» (238-39).

A riprova di quanto il *Jubilate* abbia più in comune con la frammentarietà dell'aforisma che con il verso, è lecito chiamare in aiuto un passo di *Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*, in cui Francis Bacon, 'patrigno' della forma saggio, con una netta insistenza sulla sostanziale frantumazione della conoscenza cui l'essere umano può ambire di giungere, propone una ricerca fondata sulla collazione di frammenti, e perciò, una scienza infranta:

[...] the writing in aphorisms hath many excellent virtues, whereto the writing in method doth not approach. For first, it trieth the writer, whether he be superficial or solid: for aphorisms, except they should be ridiculous, cannot be made but of the pith and heart of sciences; for discourse of illustration is cut off: recitals of examples are cut off; discourse of connection and order is cut off; descriptions of practice are cut of; so there remaineth nothing to fill the aphorisms but some good quantity of observation: and therefore no man can suffice, nor in reason will attempt to write aphorisms, but he that is sound and grounded. (211-12)

In realtà, la pratica del pensiero aforistico, in Inghilterra almeno, non godette mai di un particolare successo, anzi, fu molto spesso e per molto tempo guardata con marcato sospetto: a dare voce all'isolana riserva per questa forma, vista come espressione di un sentire estraneo alla tradizione autoctona, sarà George Eliot in *The Mill on the Floss* (1860), dove gli aforismi sono etichettati come «questionable» (Eliot 325). L'unico vero autore di aforismi fu Lord Chesterfield, il quale, nella sua aristocratica compostezza, aveva ben poco in comune con la visionaria irruenza della penna di Christopher Smart. Forse chi meglio si accosta alla sua dirompente carica visionaria, sovversiva e quasi orfica, è William Blake, che con i suoi *Proverbs of Hell* (1790-93) sembra seguire le orme di Smart trasportando i germi del suo vitalismo mistico in piena epoca (pre)romantica, seppure sia ben nota la sua estraneità a qualsiasi corrente letteraria, vista la sua originale carica provocatrice e paradossale.

Blake e Smart possono quindi essere considerati emblemi *sui generis* di una forma che stentò a diventare canonica nella tradizione letteraria inglese. Il motivo di questa mancata presa prende le mosse proprio dalla stessa dottrina scettica che Montaigne incaricava la sua gatta di rappresentare:

Uno dei fattori che contribuiscono alla mancata nascita di un'industria aforistica autonoma è senz'altro il particolare clima intellettuale creato dall'Illuminismo inglese, che come si sa fu dominato dal grande empirismo di Locke e successori, e dal formidabile scetticismo di Hume e discepoli, che guardavano con sospetto a qualsiasi forma di sapere assolutizzato,

presentato in modo perentorio o arbitrario. [...] È quindi un'epoca di ammirazione dell'aforisma come forma di discorso letterario ma di poca simpatia nei confronti della massima come espressione di un sapere autorevole. (Elam 113)

Aforista saggistico, Christopher Smart intendeva quindi piegare la lingua ai propri scopi personali, facendo di un genere poco battuto ma molto duttile e per questo adatto agli scopi più diversificati, il mezzo per trasmettere una visione complessa e proteiforme della vita. E Jeffry, come un fido Behemot *ante litteram*, non fa altro che agevolare il proprio padrone e facilitare il compimento dei suoi 'alti' scopi.

7. "Occhi di gatto": il *bathos* felino

Queste riflessioni sulle due opere in esame potrebbero apparire fuorvianti rispetto al discorso sull'animalità da cui si è partiti in principio, ma entrambe, in realtà, si danno ai lettori quali esemplificazioni di un'estetica nuova, fondata su un assai risoluto e decisamente rivoluzionario relativismo conoscitivo e sul presupposto della frammentarietà della coscienza umana. Sia il prospettivismo che la gatta di Montaigne viene ad incarnare nell'*Apologie*, sia il vitalismo di cui Jeffry si fa campione nel *Jubilate* non sono altro, infatti, che due delle tappe fondamentali dell'evoluzione dell'idea occidentale di animalità: la prima ha origine con le speculazioni aristoteliche nel *De Anima* (cfr. Agamben 21-24), mentre la seconda è riconducibile alle riflessioni di Jakob von Uexküll (cfr. Agamben 44-48). I due -ismi, apparentemente inconciliabili, trovano in Montaigne e Smart due portavoce che, molto abilmente, fanno dei propri animali domestici i delegati perfetti per la loro esposizione. Parlare di prospettivismo e vitalismo tramite gli animali, equivale a fornire una dimostrazione diretta di un concetto tramite una sua emanazione, quasi una *meta*-filosofia che, come l'esempio letterario fornito da un sonetto sul sonetto, esemplifica e chiarifica una forma rappresentandone un esempio concreto.

Questa riconfigurazione del punto di vista – alla base sia del prospettivismo che del vitalismo – non deve quindi essere rintracciata esclusivamente *in interiore homine*: il campo di indagine deve per forza di cose includere altri 'esemplari biologici'. Sia il saggista aforista, che l'aforista saggista, vogliono con i loro scritti prendere in considerazione la *humaine condition* nel suo insieme, non disdegnando di porgere la lente di ingrandimento, seppure per un attimo, ai loro mici domestici, nelle loro abituali (e triviali) faccende affaccendati. In questo modo, l'autore abbandona la presunzione di una superiorità *de iure* e cerca anzi di rintracciare indizi della propria umanità in una realtà che, seppure diversa, possiede un vantaggio non trascurabile:

[...] la comprensione del mondo umano è possibile solo attraverso l'esperienza di una 'vicinanza estrema' – anche se ingannevole – a questa *esposizione senza svelamento*. Forse non sono l'essere e il mondo umano a essere stati presupposti, per poi raggiungere per via di sottrazione – attraverso un'osservazione distruttiva – l'animale; forse è vero anche e piuttosto il contrario, e cioè che l'apertura del mondo umano – in quanto è anche e innanzi tutto apertura al conflitto essenziale fra svelamento e velamento – può essere raggiunta solo attraverso un'operazione effettuata sul non-aperto del mondo animale. (Agamben 65)

Entrambi i gatti che sono stati presi in esame in questa sede sono portatori di significato a livello non solo ideologico, ma anche, come già ribadito, letterario. Se da un lato permettono alla voce monologante di discostarsi per un momento dalla cornice argomentativa generale dell'opera – concedendo ai propri lettori di sbirciare nelle loro esi-

stENZE private – e dall'altro operano una riconfigurazione della supremazia umana ponendo due gatti alla stregua (e nel caso di Smart addirittura al di sopra) dei loro padroni, i due cammei animali sono ciononostante dei segnali testuali che mutano sensibilmente l'andamento del discorso dei due autori. Visti a debita distanza, i due momenti paiono esattamente una sistole e una diastole del tessuto discorsivo, uno sprofondamento e un innalzamento che agiscono a livello ideologico.

Le due apparizioni feline rappresentano perciò una deflessione, un'onda negativa in un ipotetico grafico del discorso delle due opere in cui essi appaiono, un cambio di scenario, un'improvvisa sospensione del normale movimento discorsivo che, come la curva di una parabola, sprofonda verso una sfera parzialmente opposta a quella di partenza, e da essa percepita come in qualche modo inferiore. Il passaggio repentino si delinea in una dinamica generale/particolare e trova il suo mezzo in una particolarissima figura discorsiva, e cioè quel famigerato sublime che fu il merito di (Pseudo)-Longino far conoscere alla cultura occidentale. Difatti, il riferimento bestiale, sia in Montaigne che in Smart, porta il discorso da livelli di astrazione (le elucubrazioni teologiche di Montaigne e quelle mistiche di Smart) verso i più rassicuranti lidi dell'intimità familiare. In un famoso passo del suo trattato, l'*arbitrator* oratorio descrive il movimento retorico che sta alla base di quell'effetto complesso e sfaccettato che è il sublime:

[...] ciò che è sublime consiste per così dire nell'altezza [ἄκρότης] nell'eccezionalità del discorso [...] Infatti quel che è straordinario [ἄκροωμένους] conduce chi ascolta non alla persuasione, ma a uno stato di estasi: comunque ciò che provoca meraviglia con quanto mira a sbigottire l'ha sempre vinta sulla persuasione e su quanto vuol crearci piacere, poiché l'opera di persuasione dipende per lo più da noi, mentre quel che è straordinario [ἄκροωμένους], apportando al discorso una forza sovrana e invincibile, dall'alto domina l'ascoltatore [καθίσταται]³. (Longino 113)

Longino sta quindi tratteggiando il sublime in termini chiaramente spaziali, come testimoniano gli aggettivi prefissati da ἄκρ- e il κατὰ- del verbo conclusivo. Il sublime 'colpisce dall'alto' l'ascoltatore ed è proprio il moto ascensionale verso l'alto che produce l'effetto di straniamento sui propri uditori-lettori. Ma il sublime, a fianco di questa natura elevata, possedeva, fin dal brano citato sopra, un alone più umbratile, su cui i primi esegeti longiniani si erano interrogati. Longino, a fianco di ὕψος utilizza anche il termine βάθος, Il termine, *bapax legomenon* in Longino e privo di una tradizione retorica, viene in alcune edizioni sostituito dalla più familiare etichetta πάθος, che parrebbe a prima vista più logica. In realtà, la lezione che vuole leggere nella antitetica controparte del sublime un richiamo alle passioni, e non già un termine spaziale che significa in buona sostanza «profondo», non è così unanime, e la suggestiva lettura del termine in prospettiva di abbassamento e non di accaloramento «fornisce un senso plausibile e suggestivo: il termine, antonimico rispetto a ὕψος, assume in questo caso valore sinonimico, rimandando, in pendant con l'altezza delle cime, alle inaccessibili profondità marine» (112).

Il più caustico dei partigiani di tale seconda lettura fu Alexander Pope che, nel 1727, elaborò un contro-trattato intitolato proprio *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry*, in cui eleggeva l'altra faccia del sublime a vera marca di valore della letteratura:

The Sublime of nature is the Sky, the sun, moon, stars, etc. The Profound of nature is gold, pearls, precious stones, and the treasures of the deep, which are inestimable as unknown. But all that lies between these, as corn, flowers, fruits, animal, and things for the mere use of man, are of mean price, and so common as not to be greatly esteemed by the curious; it being certain, that any thing, of which we know the true use, cannot be invaluable: which affords a solution, why common sense hath either been totally despised, or held in small repute, by the greatest modern critics and authors. (200)

Questa lettura delle due incursioni feline vuole concludersi, quindi, con una razionalizzazione retorica della loro inserzione nel testo, trasportandole da un livello prettamente ideologico (quello dei rapporti di forza tra uomo e bestia) a uno più marcatamente testuale (quello della funzione che tali referenti ferini esercitano sul fluire del discorso). Seguendo la logica longiniana ripresa da Pope, si nota facilmente quanto i gatti facciano parte di quello spettro di ‘materiali’ indispensabili all’esistenza umana, come il grano, i fiori, e i frutti, il contatto coi quali permette all’uomo di esperire una dimensione mediana dove, come da adagio, *stat virtus*. I gatti di Montaigne e di Smart, come Derrida sottolinea continuamente nelle sue riflessioni sull’animalità, sono gatti concreti, la cui materialità e concretezza ne cementifica la potenza a livello discorsivo.

Perciò la distorsione prospettica implica non un abbassamento dell’uomo, ma semmai un pareggiamento delle prospettive. L’interesse di questi due episodi felini deriva senza dubbio da un’abile danza argomentativa portata avanti da autori assai consci dell’effetto che i loro scritti avrebbero dovuto sortire nei lettori e in questo senso quindi ulteriormente inseribili nella logica tratteggiata da Longino, per cui il ricorso al sublime (o in questo caso alla sua controparte di βᾶθος) serve a dominare il lettore dall’alto (113). Ma entrambi gli autori, introducendo i rispettivi animali domestici, scelgono di pareggiare le prospettive in maniera repentina, quasi eclatante: ossia vogliono convincere chi legge «that neither reason nor language are exclusively human features but rather exist among animals, if in different ways» (Karremann 106), pur facendolo senza sprecarsi in verbose dimostrazioni trattatistiche. I due semmai, appoggiandosi a saggi e aforismi, fanno della prosa breve, e non della prosa sistemica, il tramite delle loro idee.

Jeoffry e la gattina francese fanno quindi degli utilissimi sgambetti ai propri padroni, obbligandoli ad abbassarsi quanto basta per guardarli negli occhi, nei loro impietosi fari a cui nulla sfugge.

Animals thus offer a chastening reminder of our place in creation, and Montaigne recognizes «a certain commerce, between them and us, and a certain mutual obligation»: «We live, both them and us, under the same roof and inhale the same air: there is, save for more or less, a perpetual resemblance between us. » He thus confesses to a nature so childishly tender that he «cannot easily refuse my dog when he offers to play with me, even at an inopportune moment». Moreover, humanity has a «duty» not only to animals but also «to trees and plants»; he notes how the immoderation of our appetite has outstripped «all the inventions by which we attempt to satisfy it». All this he says in order «to bring us back and join in the great mass of creation» and see «the resemblance there is in all living things». But what is equally important for Montaigne is what animals reveal about ourselves. And here they serve not simply as a check on our presumption, but as a guide to the trail that leads out of our sceptical enclosure: that there might be another answer to the question – *Que sçais-je?* – but one to which we have almost become blind. (Frampton 92)

C'è solo da sperare che un'altra famosissima micia, quella che si trovò a passare davanti al filosofo nudo di fronte allo specchio, fosse perlomeno distratta, così da non avere, in quello specifico caso, la vista troppo acuta.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- Agamben, Giorgio. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Stampa.
- Aulotte, Robert. *Montaigne. Apologie de Raymond Sebond*. Paris: SEDES, 1979. Stampa.
- Bacon, Francis. *The Proficiency and Advancement of Learning*. London: William Pickering, 1840. Stampa.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971. Stampa.
- Boswell, James. *Life of Samuel Johnson. Including Boswell's Journal of a Tour to the Hebrides and Johnson's Diary of a Journey into North Wales*. Volume I (1709-1765). Ed. George Birbeck Hill. New York: Harper & Brothers, 1887. Stampa.
- Clemente di Alessandria. *Gli Stromati*. Eds. Giovanni Pini e Marco Rizzi. Milano: Paoline, 2006. Stampa.
- Conches, Marcel. *Montaigne ou la conscience heureuse*. Paris: PUF, 2008. Stampa.
- Curry, Neil. *Christopher Smart*. Devon: Northcote House Publishers, 2005. Stampa.
- Da Vinci, Leonardo. *Cats, lions and a dragon*, c. 1513-1516, pen and ink with wash over black chalk, 270 x 210 mm. Windsor, RL 12363.
- Dearnley, Moira. *The Poetry of Christopher Smart*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968. Stampa.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Editions Galilée, 2006. Stampa.
- Descartes, René. *Oeuvres*. Eds. Charles Adam e Paul Tanney. Paris: 1902. Stampa.
- Elam, Keir, "Questionable aphorisms: momenti nella storia (sofferta) dell'aforisma inglese". *Teoria e storia dell'aforisma*. Ed. Gino Ruozzi. Milano: Bruno Mondadori, 2004. 106-23. Stampa.
- Eliot, George. *The Mill on the Floss*. Ed. C. T. Chris. New York-London: Norton, 1994. Stampa.
- Frampton, Saul. *When I am playing with my cat, how do I know she is not playing with me?: Montaigne and being in touch with life*. New York: Pantheon Books. 2011. Stampa.
- Gigante, Denise. *Life: Organic Form and Romanticism*. New Haven-London: Yale UP. 2009, Stampa.
- Karremann, Isabel. "Human/Animal Relations in Romantic Poetry". *European Journal of English Studies* 19 (2015): 94-110. Stampa.
- Keats, John. *Letters of John Keats: Volume 1, 1814-1818*. Ed. Hyder Edward Rollins. Cambridge: Cambridge UP, 2012. Stampa.
- Longino. *Del Sublime*. Ed. Francesco Donadi. Milano: BUR, 2013. Stampa.
- Melville, Herman. *Opere scelte*. Tomo II. Ed. Claudio Gorlier. Milano: Mondadori, 1995. Stampa.

- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Ed. Pierre Villey. Paris: PUF, 1978. Consultabile in *The Montaigne Project*. Web.
- Musil, Robert. *Sulla Stupidità e altri scritti*. Ed. Andrea Casalegno. Milano: Mondadori, 1986. Stampa.
- Plutarco. *Moralia*. Ed. Giuliano Pisani. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989. Stampa.
- Pope, Alexander. *The Major Works*. Ed. Pat Rogers. Oxford: Oxford UP, 2009. Stampa.
- Sanders, Scott Russel. "The Singular First Person." *Sewanee Review* 96 (1988): 658-72. Stampa.
- Smart, Christopher. *The Collected Poems of Christopher Smart*. Ed. Norman Callan. London: Routledge and Kegan Paul, 1949. Stampa.
- Stara, Arrigo. *La tentazione di capire e altri saggi*. Firenze: Le Monnier, 2006. Stampa.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self*. Cambridge: Harvard UP, 1989. Stampa.
- Tosi, Renzo. "I Greci: *gnomai, paroimai, apophthegmata*". *Teoria e storia dell'apoforisma*. Ed. Gino Ruozi. Milano: Bruno Mondadori, 2004. 1-16. Stampa.