

## **Riccardo Campi**

*Filosofia, stile, forma della scrittura.*

*Considerazioni sulla prosa francese del  
Settecento*

### **Come citare questo articolo:**

Riccardo Campi, *Filosofia, stile, forma della scrittura. Considerazioni sulla prosa francese del Settecento*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 43, no. 1, gennaio/giugno 2017

1. Dinanzi a testi tersi e brillanti come quelli di autori tanto diversi tra loro per qualità stilistica e rilevanza storica quali Fontenelle, Moncrif, Vauvenargues, Duclos, Voltaire, o La Mettrie, ma appartenenti tutti a una cultura come quella del Settecento francese che ci sembra appartenere ormai a un'età irrimediabilmente superata, continuare a chiedersi che cosa volessero dire allora, e che cosa possano dire ancora oggi, rischia di distogliere l'analisi dal problema che ognuno di essi pone al lettore a ogni pagina, quasi a ogni riga. Problema scomponibile in due momenti, distinti ma complementari, e formulabile in poche parole: in primo luogo, si tratta di capire che cosa abbia reso possibile, partire dalla prima metà del XVIII secolo, in Francia, l'emergere di una scrittura - e, prima ancora, di una lingua - in cui il mito classicistico della clarté si coniuga curiosamente a un culto della nuance<sup>1</sup>, che della clarté parrebbe essere l'opposto; e, secondariamente - anche se proprio in ciò risiede il nocciolo del problema -, che cosa renda ancora oggi tale scrittura viva e affascinante, cioè esteticamente riuscita, a dispetto della caducità di molti suoi temi e stilemi. La polemica fontenelliana sugli oracoli pagani, che dissimula con sottile ironia una critica razionalistica di ben altri riti, credenze e miracoli, il codice delle buone maniere che contraddistinguono secondo Moncrif l'honnête homme, la nostalgia di Vauvenargues per un ideale stoiceggiante di virtù di contro alla frivolezza del bel esprit mondano, l'apologia della voluttà rivolta da una materialista come La Mettrie contro ogni etica spiritualistica che censuri i piaceri e le pulsioni del corpo, una minuziosa "fenomenologia" come quella abbozzata da Duclos dei comportamenti sociali della borghesia in ascesa, sicura di sé, dei propri diritti e valori, e non ancora minata dalle ipocrisie ideologiche della falsa coscienza, sono tutte questioni irrimediabilmente datate, che riaffiorano da un passato per sempre svanito, pezzi da museo come i paraventi e i sovrapporta decorati, le tappezzerie, le

porcellane di Sèvres che si possono ancora ammirare, per esempio, nelle preziose collezioni parigine di Jacquemart-André, di Nassim de Camondo o di Cognacq-Jay. Il lungo processo di secolarizzazione che ha innervato la civiltà occidentale moderna ha reso superflua la prudente ironia di Fontenelle, così come la società di massa non sa che farsene delle virtù e pose di un nuovo stoicismo; i consigli sul bon ton vengono oggi dispensati nei giornali patinati femminili in apposite rubriche, tra le pagine di ricette gastronomiche e quelle di gossip; l'edonismo consumistico delle nostre società tardo-capitalistiche non ha bisogno di sentirsi predicare la voluttà, mentre è ormai da molto tempo che la borghesia trionfante ha sfrontatamente tradito i valori dell'humanité, tanto cara a Duclos e compagnia<sup>2</sup>. D'altronde, la lingua stessa in cui tali temi vennero espressi suona più morta del latino, come Jean-Paul Sartre ebbe occasione di sentenziare a proposito della lingua di Voltaire<sup>3</sup>, che della civiltà settecentesca costituisce indubbiamente il monumento più fulgido ed emblematico. Queste opere sono sopravvissute al venir meno del mondo cui appartennero, della lingua stessa in cui vennero concepite e composte, delle esigenze culturali cui cercarono di fornire una risposta, nonché all'estinguersi delle polemiche che contribuirono ad alimentare - che è come dire che queste opere, oggi, sopravvivono a se stesse.

È - sia rammentato per inciso - il problema sollevato da una pagina dell'*Introduzione alla critica dell'economia politica* di Karl Marx, un tempo celeberrima, nella quale si parla, con toni perplessi, del «godimento estetico» che ancora suscita la tragedia classica greca e della scomparsa dell'economia schiavistica che sorreggeva quel tipo di società, e di civiltà, che rese possibile l'apparire di opere di quel genere. Pretendere, d'altra parte, di rendere ragione della sopravvivenza di tali opere facendo appello al "genio" dei loro autori significa spiegare *obscurum per obscurius*. Ogni appello alla soggettività geniale e all'*intentio auctoris* finirebbe, infatti, per riproporre il problema del significato e del valore dell'opera facendolo ricomparire, senza risolverlo, nella sfera vaga e sfuggente della psicologia. Un'ermeneutica che dia la caccia al significato, inseguendolo tra le righe e, per così dire, le pieghe delle opere intese come "monumenti" o "documenti" del passato, o fin nei più reconditi recessi dell'animo dei loro autori, è destinata, nella migliore delle ipotesi, a imbattersi in opinioni, teorie, pregiudizi, dottrine, di cui, tutt'al più, essa potrà valutare la coerenza interna e l'originalità, e magari discutere della loro "attualità": le opere diventeranno oggetto d'investigazioni filologiche o, peggio, materia d'ipotesi psicologiche, ma, comunque sia, il loro senso finirà sempre per essere cercato altrove, in quanto concepito come trascendente rispetto alla letteralità di ciò che esse dicono; e allora si potrà, a seconda della specializzazione e delle inclinazioni dell'interprete, elaborare una semantica storica, ricostruendo filologicamente la trafila delle influenze e delle fonti o, alternativamente, seguire la storia della loro fortuna e ricezione postume, inscrivendo le opere in una catena causale assumendole come momenti di un processo evolutivo continuo (in tal caso, l'*Histoire des oracles* di Fontenelle potrà apparire, per esempio, come un punto

di svolta tra il libertinismo semiclandestino secentesco e le rumorose campagne di stampa voltairiane per la diffusione dei Lumi) oppure scorgere in ognuna di esse l'espressione sintomatica di un determinato quadro psicologico e caratteriale (e allora nel culto di Vauvenargues per la virtus stoica si potrà scorgere, per esempio, una reazione alle sue frustrazioni di nobile socialmente decaduto e di militare di carriera fallito). In ogni caso, l'interpretazione, impostata in questi termini, postula la trascendenza del significato - e così, inevitabilmente, le sfugge il «tenore di verità»<sup>4</sup> dell'opera interpretata. Con ogni probabilità, questa espressione benjaminiana potrà fondatamente risultare poco felice a causa dell'ambiguo riferimento alla nozione sommamente problematica e gravemente pregiudicata di "verità": essa, nondimeno, risulta di estrema utilità critica qualora venga pensata, come voleva Benjamin, nel suo nesso dialettico con la nozione complementare di «tenore cosale». Quest'ultima designa l'insieme di elementi storicamente determinati che costituiscono il testo nella sua "cosalità" (Benjamin parla di «elementi reali»): ossia le fonti e gli echi intertestuali, il lessico usato e le tracce di usi linguistici ormai desueti, come pure le conoscenze scientifiche o le credenze religiose e popolari diffuse all'epoca, i rimandi a polemiche contemporanee, le posizioni prese in tali dibattiti dall'autore, le sue stesse opinioni ineluttabilmente vincolate a, e determinate da, quelle che si sogliono chiamare la "mentalità" o la "visione del mondo" dell'epoca, con tutti i luoghi comuni e idee preconette che esse comportano. Tutto ciò rientra nel novero dei dati oggettivamente ricostruibili dalla critica testuale e dalla storia delle idee, ovvero dal lavoro storico-filologico (e, per Benjamin, quest'opera di ricostruzione spettava propriamente al commento, piuttosto che alla critica). Il significato di un'opera verrebbe - e solitamente viene - ricavato poi da questi elementi per sintesi astrattiva, e pertanto trattato come un'idealità che trascende tali elementi concreti e può (e deve) essere riformulata ed espressa dal meta-discorso critico in termini diversi - come tale, ossia nella sua idealità, il significato risulterebbe dunque astorico, ossia trascendente. Il «tenore di verità» benjaminiano, viceversa, non deve essere pensato come un valore atemporale, un'essenza che trascenda gli «elementi reali», storicamente determinati, dell'opera, ovvero il suo «tenore cosale». «Tenore di verità» e «tenore cosale» devono essere tenuti distinti nell'interpretazione di un testo, ma non fissati in una dicotomia che li contrapponga come, in altro ambito, il significato viene contrapposto al significante, bensì come due momenti di un medesimo processo dialettico, il quale obbedisce a un'intrinseca dinamica storica, poiché storico e dialettico è il processo di significazione stesso. È per questo che Benjamin, con una celebre e suggestiva immagine metaforica, poteva descrivere la «verità» dell'opera (ovvero la "sopravvivenza" del suo significato) come una «fiamma vivente» che «continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto»<sup>5</sup>. Con ciò s'intende - se si vuole sviluppare la metafora benjaminiana - che il processo di significazione funziona per combustione: in esso, cioè, la storia agisce come

l'ossigeno che alimenta la fiamma e fa ardere i ceppi. Fuor di metafora, per Benjamin, il significato non è un'essenza che si tratterebbe di estrarre (astrarre) dai diversi «elementi reali» che costituiscono l'opera, bensì il prodotto di un lavoro di costruzione, il cui scopo è di riconfigurare tali elementi in una «costellazione», assumendoli nella loro eterogeneità e giustapponendoli senza pretendere di giungere a una sintesi sovra-ordinata, cioè senza inserirli in «ampi contesti»<sup>6</sup>, conformemente al metodo della critica storica di stampo storicista. Ciò che Benjamin, come storico, persegue è la costruzione di un'«immagine dialettica» nella quale i diversi elementi (siano storici o testuali) si dispongano in tensione reciproca come in un campo di forze: il significato non sarà altro che l'effetto di tale tensione - detto altrimenti, il significato risulterà immanente alla dinamica interna al campo di forze e alle interazioni tra gli elementi, e, come tale, è destinato a modificarsi in conformità al modificarsi della disposizione degli elementi in campo. Il lavoro dell'interprete e dello storico, così come Benjamin lo concepiva, consiste appunto nel costruire tale «immagine dialettica» ricorrendo alla tecnica del montaggio degli elementi dati di volta in volta - e così costruita, essa viene assunta come l'oggetto proprio dell'interpretazione. Per questo motivo, il metodo benjaminiano può essere definito legittimamente micrologico e monadologico: esso rinuncia alle categorie storiografiche predeterminate, alle vaste prospettive della «filosofia della storia», alle sintesi meta-storiche e alle rassicuranti semplificazioni che queste garantiscono.

In ciò, l'archeologia di Foucault mostra una sostanziale affinità con la monadologia di Benjamin, anche se, certo, non per quanto riguarda la terminologia adottata, lo stile argomentativo e il quadro dei riferimenti filosofici immediati. L'affinità profonda tra i due approcci metodologici deve essere cercata piuttosto nel rifiuto da parte di entrambi i filosofi di assumere come dato l'oggetto dell'analisi storica e critica<sup>7</sup>. Foucault solleva la questione «se l'unità di un discorso non venga data, più che dalla persistenza e dalla unicità di un oggetto, dallo spazio in cui si profilano e continuamente si trasformano diversi oggetti», e la sua risposta consiste nel considerare «l'unità del discorso» come «il meccanismo delle regole che rendono possibile per un dato periodo la comparsa di oggetti»<sup>8</sup>. Nel suo gergo, è compito dell'«analisi enunciativa» descrivere e comprendere le «regole di formazione» che presiedono alla comparsa, «ripartizione» e «dispersione» di «oggetti, modalità di enunciazione, concetti, scelte tematiche»<sup>9</sup>. Il particolare tipo di analisi che il metodo archeologico prescrive è «un'analisi storica, che però si tiene fuori da ogni interpretazione: alle cose dette non chiede ciò che nascondono, ciò che si era detto in loro e il non detto che esse tengono celato loro malgrado, il groviglio di pensieri, di immagini o di fantasmi che abita in loro; ma in che modo esistano, che cosa significhi per loro essere state manifestate, aver lasciato delle tracce e forse restare lì per una eventuale riutilizzazione; che cosa significhi per loro essere apparse proprio loro, e nessun'altra al loro posto»<sup>10</sup>. L'archeologo à la Foucault non pretende dunque di trovare intenzioni taciute o significati nascosti in

quelli ch'egli chiama «enunciati», né proietta su di essi griglie storiografiche predefinite o scansioni cronologiche teleologicamente orientate, le quali soddisfano più che altro un assillo d'ordine estrinseco; al contrario, la sua ambizione è registrare le concrete modalità che hanno presieduto alla loro formazione ed enunciazione. Foucault avrebbe potuto dire del metodo archeologico ciò che Benjamin, prendendo a modello il «montaggio letterario», diceva del proprio: «Non ho nulla da dire. Solo da mostrare»<sup>11</sup>.

2. In confronto a personalità come Montesquieu, Voltaire, Diderot o Rousseau - il cui pensiero e le cui opere, ancora oggi, sembrano non aver esaurito la loro capacità di stimolare discussioni e polemiche (per non parlare del «godimento estetico», sempre rinnovato, che la lettura della loro prosa continua a procurare in chiunque ami la letteratura) - autori come Fontenelle, Vauvenargues, La Mettrie, e ancor più Duclos o Moncrif, possono apparire, a distanza di secoli, meri comprimari, e l'interesse per i loro scritti rischia di ridursi a futile curiosità antiquaria. La palese differenza di statura tra gli uni e gli altri, come pure la ben diversa portata storica e fortuna postuma delle rispettive opere, potrebbe giustificare un simile giudizio, che, anzi, pare imporsi con la forza dell'evidenza. Questo giudizio, però, assume come assodata una gerarchia di valori che suddivide gli autori del passato in "classici" e "minori", "maestri" ed "epigoni", in base a criteri la cui validità è sancita solo dalla consuetudine, ovvero da quella che con termine più nobile veniva chiamata un tempo "tradizione" (per designare la quale, oggi, si è rispolverato il termine ancora più antico di "canone"). I limiti di tale gerarchia, che privilegia i valori dell'originalità, unicità ed eccezionalità, emergono non appena si rifletta sul suo carattere, in definitiva, contingente: la storia della letteratura (come pure dell'arte, della filosofia e della critica) abbonda, infatti, di "riscoperte", "rinascite", "rivalutazioni", le quali, per lo più, dipendono da imprevedibili mutamenti di sensibilità e di gusto. Un esempio per tutti: l'interesse per i poeti metafisici inglesi risvegliato nei primi decenni del Novecento dai saggi critici di Thomas S. Eliot e dalla sua stessa opera poetica, e dunque la rilevanza che a costoro è stata tardivamente riconosciuta, a scapito del prestigio di cui avevano a lungo goduto gli esponenti del classicismo dell'*Augustan Age*, e che, a sua volta, appare ormai alquanto offuscato.

La lettura di testi come quelli di autori classificati tra i "minori", du *second rayon*<sup>12</sup>, costringe a ripensare simili gerarchie in apparenza scontate, ma che di fatto vincolano l'interpretazione a uno schema assiologico, in base al quale le opere andrebbero disposte in ordine di "grandezza" (senza considerare peraltro che, al loro tempo, opere come l'*Histoire des oracles* di Fontenelle o le *Considérations* di Duclos godettero di una vasta diffusione e i loro autori di una grande reputazione, che, certo, i secoli hanno provveduto a ridimensionare - ma niente vieta d'immaginare che, un giorno, essi e le loro opere possano essere "rivalutati", com'è capitato, appunto, ai poeti metafisici). Attenersi a tali criteri

nell'interpretazione di testi come questi significa ridurre il lavoro critico a uno sterile gioco di confronti e competizioni tra "classici" e "minori", magari per dimostrare quanto i primi abbiano saccheggiato i secondi impadronendosi delle loro idee e rielaborandole o quanto ingiustamente alcuni autori o testi siano stati trattati come "minori", e quindi trascurati dalla storia, mentre avrebbero meritato di meglio - ma questo non è che un modo per promuovere anche questi ultimi al rango di "classici", reiterando così il collaudato schema. Per interpretare le opere bisognerebbe, invece, indagare e descrivere l'orizzonte discorsivo entro cui ognuna di esse ("classica" o "minore" che sia) è storicamente presa come in un campo di forze - orizzonte che, in diversa misura, ogni opera contribuisce a determinare e dal quale, al contempo, è determinata. A esso appartengono non solo gli «enunciati», ma tutti quegli «elementi reali» che, secondo Benjamin, concorrono a determinare il «tenore cosale» di un'opera. Probabilmente è superfluo ribadirlo, ma sarà bene chiarire che l'orizzonte di cui, qui, si parla non corrisponde affatto a un "contesto" (*milieu*) che andrebbe ricostruito quale realmente fu, ammesso che ciò sia possibile, ed entro cui bisognerebbe, poi, inserire ogni singola opera, come in una cornice, nella convinzione (vetero-storicista) che la conoscenza del contesto storico contribuisca a determinarne, e spiegarne, il "vero" significato, il quale allora sarebbe, in definitiva, quello che una data opera ebbe per i propri contemporanei. (Tale impostazione presenta, tra l'altro, il non trascurabile difetto di lasciare inevaso il problema posto da opere che ebbero scarsa o irrilevante risonanza alla loro epoca, com'è il caso, almeno in parte, dei testi di Vauvenargues, ma soprattutto di alcuni di quei capolavori postumi, che apparvero e furono accolti per la prima volta in un "contesto" culturale del tutto mutato rispetto a quello in cui furono composti, ma che nondimeno esercitarono grande influenza - si pensi solo al caso eclatante del *Neveu de Rameau* di Diderot, recuperato avventurosamente molto dopo la morte dell'autore, e al posto eminente che, però, occupa la figura del suo protagonista nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel). Un determinato orizzonte discorsivo delimita piuttosto il campo entro cui sono apparsi certi testi («enunciati») e la trama di relazioni, dissensi, contrasti, affinità, che li lega ad altri testi, discorsi, conoscenze e teorie scientifiche, dottrine filosofiche, credenze, pregiudizi, oltre che consuetudini e pratiche sociali, istituzioni politiche e giuridiche, nonché eventi, correntemente detti "fatti storici". Questa costellazione di elementi eterogenei costituisce la condizione di possibilità dell'apparizione di un certo «sapere» (al riguardo, con formula deliberatamente ossimorica, Foucault parlava di «*a priori* storico»). Comprendere un testo significa allora cogliere i nessi che lo legano a un «sapere», che, d'altronde, quel testo stesso ha contribuito a determinare, in quanto un «sapere» è sempre costituito dall'«insieme dei modi e delle collocazioni che si possono dare a un nuovo enunciato per integrarlo nel già detto»<sup>13</sup> - e, ovviamente, questo «insieme» contribuiscono a formarlo tanto le opere "classiche" quanto quelle "minori". In questa prospettiva, ogni gerarchia tra le une e le altre perde la propria validità e, addirittura, la propria ragion d'essere; ne consegue che

una ricerca delle fonti e delle filiazioni intesa a istituire un qualche primato d'originalità tra le opere risulta inutile, come pure non risulta più pertinente la domanda concernente il "vero" significato di un testo. Viceversa, proprio la previa descrizione e analisi dell'«insieme», o «costellazione», rende un testo interpretabile, cioè suscettibile di diventare oggetto di un discorso critico in grado di coglierne il «tenore di verità» - questo è il punto di partenza e, per così dire, la base materiale di un'ermeneutica letteraria che si voglia emancipata dal mito del "vero" significato. (Era questo, in fin dei conti, che intendeva dire Benjamin quando, nella pagina di apertura del saggio sulle *Affinità elettive*, affermava che «il primo atto del critico ha da essere il commento», cosicché il «tenore cosale», su cui si esercita il lavoro di commento, «assurge a condizione preliminare» del lavoro propriamente critico).

3. Sarà lecito supporre che, in generale, la letteratura del Settecento francese rappresenti un "oggetto" particolarmente adatto per esperimenti e verifiche metodologiche di questo tipo: il Settecento, infatti, è un secolo - in particolar modo, la prima metà - abbastanza prossimo alla modernità cui ancora apparteniamo per poter riconoscere in esso e nella sua letteratura (in senso lato, naturalmente) innumerevoli temi, questioni, idee tuttora familiari e all'ordine del giorno; allo stesso tempo, però, esso è sufficientemente remoto - nel senso di: estraneo alla sensibilità contemporanea - da poter essere studiato con il distacco che, a quanto pare, l'obiettività scientifica esige. Per tutto il XVIII secolo, distinzioni disciplinari per noi lampanti come quella tra "letteratura" e "filosofia" erano invece assai sfuggenti. E, ai nostri occhi, altrettanto sfumati e labili appaiono, in ambito "filosofico", i confini tra la sfera dell'"etica" e quella dell'"estetica". Al di là delle tesi e opinioni particolari che esse perorano con maggiore e minor vigore, rigore ed efficacia, opere quali *La volupté* di La Mettrie e gli *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* di Paradi de Moncrif permettono di constatare, per esempio, come il savoir-vivre fosse inteso come un'arte, nella duplice accezione del termine: una vera e propria tecnica (per piacere agli altri e per ricavare dalla loro frequentazione il massimo piacere)<sup>14</sup> e, al contempo, un modo di dare espressione e senso a emozioni, sensazioni, passioni, inclinazioni personali, piegandole a codici e norme che, per quanto assai diverse, per Moncrif e La Mettrie, avevano il comune scopo di trasformare l'esperienza sensibile e sensuale, le manifestazioni del vivere sociale, in uno "stile di vita" coerente, finalizzato al raggiungimento della massima felicità possibile per il più grande numero di persone possibile. Ciò aiuta a comprendere come, e a spiegare perché, una nozione quale quella di gusto, alquanto vaga, se non essenzialmente indefinibile, abbia potuto nondimeno svolgere una funzione normativa in tutto il dibattito "estetico" settecentesco, e, contemporaneamente, abbia potuto travalicare i limiti dell'"estetica" (la quale, com'è risaputo, si andò definendo nella sua specificità disciplinare proprio a partire dalla metà del secolo con Baumgarten). Il *goût* e il *bon goût*, pur essendo

di pertinenza della sfera dell'estetica, non erano estranei a quella dell'etica, perché la «separazione del conveniente dallo sconveniente» - in cui propriamente consisteva il gusto secondo Goethe<sup>15</sup> - obbediva a un criterio di giudizio che valeva in entrambi gli ambiti, e al quale presiedeva quella peculiare «facoltà dello spirito» che veniva chiamata *discernement*. Nel suo *Dictionnaire philosophique* (vasto e poco originale, ma aggiornato, repertorio delle opinioni "progressiste" dell'epoca), Chicanneau de Neuville poteva distinguere il *discernement* dal *jugement*, appellandosi a un autore come Condillac, secondo il quale ci voleva «discernimento nelle ricerche filosofiche e giudizio nella condotta di vita» - e tuttavia entrambi, discernimento e giudizio, sempre secondo Condillac, «confrontano le cose, ne evidenziano le differenze e stimano con precisione il valore delle une rispetto alle altre»<sup>16</sup>. In definitiva, però, le figure dell'*homme de goût*, dell'*homme du monde* e del *philosophe* risultano a stento distinguibili tra loro<sup>17</sup>, poiché il loro sapere si fondava su quella «facoltà dello spirito» che conosceva e giudicava i diversi oggetti (etici, estetici, "filosofici", "mondani") in base a una medesima arte di separare e discernere le sfumature che li distinguono e ne determinano il rispettivo valore. In tal modo, i confini disciplinari divenuti consueti per noi tendono a confondersi e i diversi oggetti di discorso a ripartirsi secondo «regole di formazione» che ormai non hanno più corso, ma che, proprio per questo, esigono di essere descritte e comprese iuxta propria principia. Sono queste regole che rendono comprensibili le formazioni e le pratiche discorsive cui si conformano, in una certa epoca, i singoli testi, pur nella diversità (o affinità, poco importa) delle posizioni prese dai vari autori e delle dottrine da questi professate. Per riprendere ancora una volta le parole di Foucault, «queste regole non definiscono affatto la muta esistenza di una realtà, né l'uso canonico di un vocabolario, ma il regime degli oggetti»<sup>18</sup>. È quest'ultimo, più che la ricostruzione di remote "visioni del mondo" o delle fasi dell'evoluzione di una semantica storica, che l'interpretazione dovrebbe, appunto, cercare di far emergere dalle strategie discorsive messe in opera dai testi.

In quest'ottica, opere come *l'Introduction à la connaissance de l'esprit humain* di Vauvenargues e le *Considérations sur les mœurs de ce siècle* di Duclos possono acquistare un valore paradigmatico. Al di là delle peculiarità stilistiche che rendono inconfondibili la scrittura di Vauvenargues e quella di Duclos, queste loro opere si presentano rispettivamente come una fenomenologia delle passioni umane e dei comportamenti sociali. Ciò che di esse dovrebbe, però, ritenere principalmente l'attenzione dell'interprete non è tanto il grado di correttezza delle descrizioni o di precisione delle definizioni, ovvero la loro aderenza o meno a una "realtà" (psicologica o sociale), né gli slittamenti semantici che si possono facilmente riscontare nell'uso di determinati termini da parte dell'uno o dell'altro; ciò su cui dovrebbe concentrarsi il lavoro ermeneutico sono piuttosto le modalità di emergenza degli "oggetti" peculiari all'orizzonte discorsivo entro cui quei testi s'inscrivono e, che, al contempo, essi contribuiscono a circoscrivere. Basti solo pensare al caso



macroscopico rappresentato dalla nozione di *esprit*, alla quale si potrebbero aggiungere innumerevoli altri “oggetti”, quali la *délicatesse*, la  *finesse*, il *ridicule*, il *naturel*, e ancora la virtù, l’onore, la fama, la reputazione, la stima, il rispetto, la buona creanza, l’adulazione, il desiderio di piacere, l’affettazione, l’eleganza, il buon gusto, la voluttà, il piacere, la felicità... In ogni caso, il principale oggetto ermeneutico non dovrebbe comunque essere costituito dalle “idee” che questi termini pretendono di denotare, e neppure dalle diverse dottrine morali (“neo-stoica” l’una, “utilitaristica” l’altra) che non è difficile ricavare dalla lettura dei testi di Vauvenargues e Duclos. Questi due testi possono valere come paradigmatici, perché vi si possono scorgere all’opera le «regole di formazione» in base a cui gli «enunciati» si ripartiscono, si differenziano, si contrappongono e, magari, si negano vicendevolmente, disponendosi però tutti entro un medesimo orizzonte discorsivo, che funziona così come uno «spazio di dispersione» o «di dissenso» (le formule, ovviamente, sono sempre di Foucault). È proprio in questo spazio che è possibile rilevare e seguire nei dettagli il complicato gioco di sfumature e sinonimie attraverso cui si esercita la facoltà del *discernement*, del quale, in queste loro opere, Vauvenargues e Duclos danno una prova insigne con il loro stile netto, asciutto e analitico, ma che guida altresì lo stile più “prezioso” di Moncrif e quello più turgido ed enfatico di La Mettrie.

In virtù della sottigliezza del *discernement*, fu possibile, per esempio, fare della “voluttà” e dello “spirito” oggetti di discorso distinti dalla “dissolutezza” e dal “bello spirito”, e, in generale, si poterono istituire «formazioni discorsive» entro cui tali sfumature – e altre ancora più sfuggenti – acquistano, o acquistarono per un certo tempo, una funzione e un senso, ovvero un referente. Le “cose” di cui le opere di questi autori parlano hanno potuto “esistere” grazie a una pratica discorsiva storicamente determinata che ha trovato espressione e si è fissata in una scrittura<sup>19</sup> che, per la sua estrema raffinatezza, fu capace di registrare i più sottili effetti di sinonimia e le più tenui sfumature semantiche. D’altronde, non è certamente un caso se, nel corso di tutto il Settecento, il fenomeno della sinonimia suscitò l’interesse dei teorici della lingua, in particolare francesi (detti *grammariens*), tanto da un punto di vista strettamente linguistico e stilistico-retorico quanto, e soprattutto, “filosofico”<sup>20</sup>. Per Nicolas Beauzée, che collaborò all’*Encyclopédie* redigendo numerose voci di argomento linguistico-grammaticale, «l’esattezza [*justesse*] della lingua non deve essere considerata solo come fonte di piacere, ma altresì come uno dei mezzi più adatti a favorire la comprensione e la trasmissione della verità»<sup>21</sup>. La questione della sinonimia slitta così dall’ambito della retorica a quello della *philosophie*: non più mera risorsa stilistica, la sinonimia viene concepita come un vero e proprio strumento del pensiero (del *bien penser*). La ricchezza lessicale di una lingua, pertanto, non è data semplicemente dalla quantità di vocaboli di cui dispone, bensì, come diceva l’abate Girard, dai «loro valori» – in altri termini, essa dipende dalla varietà di sfumature semantiche che una lingua è in grado di esprimere in relazione a un medesimo referente. L’autorevole abate, cui si deve uno dei dizionari di

sinonimi più diffusi nel Settecento<sup>22</sup>, proseguiva precisando: «se [i vocaboli] si diversificano solo per i suoni, e non per il maggior o minor grado di energia, estensione, precisione, articolazione [*composition*] o semplicità che le idee possono avere, essi mi paiono più adatti ad affaticare la memoria che ad arricchire e a giovare all'arte della parola»<sup>23</sup>. Non è quindi l'interscambiabilità tra le parole in quanto tale che arricchisce una lingua e costituisce la vera peculiarità e, tanto meno, il pregio, della sinonimia: parole perfettamente intercambiabili verrebbero, anzi, giudicate superflue da Girard e Beauzée, perché agirebbero come quei meri allotropi morfologici, detti anche "doppioni" in quanto costituiscono due forme verbali distinte ma perfettamente equivalenti (come, per esempio, "cerchio" e "circolo"). Per questi *grammariens*, non esistono (né possono, né dovrebbero esistere) sinonimi così perfetti «da possedere, in ogni tipo di circostanza, una forza di significazione [*force de signification*] interamente identica»<sup>24</sup>. Illustrando la distinzione tra *mot* e *terme*, anche Beauzée ne approfitta per ribadire che non è la «moltitudine delle "parole"» che fa la ricchezza lessicale di una lingua, quanto piuttosto la «moltitudine dei "termini", che si diversificano in base alle *idee accessorie* del significato oggettivo»<sup>25</sup>. In questo diversificarsi dei sinonimi rispetto all'«idea principale», come la chiama Beauzée (o «idea comune», secondo Girard)<sup>26</sup>, risiede l'autentica ricchezza di una lingua, che non sarà meramente lessicale, poiché ogni sinonimo, in realtà, permette di cogliere una diversa «idea accessoria». L'accento, allora, viene posto sulle differenze e sugli scarti semantici che la sinonimia è in grado di registrare, più che sulla possibilità (o sulla presunta utilità) di "sostituire" un termine con un altro. Voltaire, anzi, ribadirà più volte e con chiarezza che «ci sono termini, sinonimi in molti casi, che, in altri, cessano di esserlo»<sup>27</sup>, precisando, poi, che «la massima secondo cui non esistono sinonimi vuol dire solo che non ci si può servire delle medesime parole in tutte le circostanze»<sup>28</sup>: egli, così, non fa che sottolineare che la sinonimia non si deve ridurre a un'astratta equivalenza semantica, in quanto essa è determinata, in ultima istanza, dalle «circostanze» in cui, di fatto, certi termini possono essere fatti valere come sinonimi. Allo stesso modo, egli può fondatamente affermare che sono proprio «le sfumature che vanificano i sinonimi»<sup>29</sup>. Ma questi limiti della sinonimia, in definitiva, non sembrano essere affatto tali, poiché, anzi, la *force de signification* delle molteplici sfumature di un termine consiste proprio nella loro capacità di cogliere ed esprimere diverse «idee accessorie» a seconda dei vari contesti, permettendo così di afferrare l'oggetto del discorso sotto angolazioni sempre diverse. Se la perfetta e ridondante sinonimia viene vanificata e, dunque, negata in quanto puramente ideale, sarà tuttavia a vantaggio di un'accresciuta capacità dei diversi termini di arricchire il denotato di molteplici connotazioni.

In tal modo, la molteplicità di sfumature e sinonimie imperfette, in una lingua, soddisfa l'esigenza di conoscere l'"oggetto" nei suoi differenti aspetti – o, meglio, il suo pregio consiste proprio nel permettere di moltiplicare i punti di vista da cui considerarlo e

nominarlo, e non nel descrivere il medesimo “oggetto”, o nell’esprimere la medesima idea, con segni o suoni diversi, ma equivalenti. Citando Du Marsais (autore di un celebre trattato retorico sui tropi apparso nel 1730, nonché collaboratore anch’egli dell’*Encyclopédie*), Beauzée insiste su questa funzione conoscitiva: «Bisogna valutare la ricchezza di una lingua in base al numero di pensieri che riesce a esprimere, e non in base a quello delle articolazioni della voce»<sup>30</sup>. La varietà e quantità di sinonimi, più o meno perfetti, e la sottigliezza delle loro sfumature si legittimano nella misura in cui concorrono ad ampliare la conoscenza della realtà, o, quanto meno, a renderne possibile una più completa e precisa descrizione attraverso il linguaggio. Il paradigma razionalistico della “chiarezza e distinzione” guida e regola l’opera di lessicografi come Girard e Beauzée: le sfumature semantiche che i loro dizionari si propongono di registrare e analizzare non hanno nulla di vago o di ridondante, poiché ad esse vengono fatte corrispondere altrettante «idee accessorie», che possono, e debbono, diventare a loro volta altrettanti oggetti di discorso e di conoscenza, ben circoscritti e distinti, che l’uso insegna ad afferrare<sup>31</sup>: per *grammariens* e *philosophes*, la sfumatura sinonimica non ha un valore meramente espressivo o, peggio, esornativo. Ciò permette, peraltro, di misurare la distanza che li separa dalla tradizione “retorica” incarnata da un’autorità del secolo precedente come Vaugelas.

Anche nelle sue *Remarques sur la langue française*, che a lungo furono una guida autorevole per quanti volevano bien parler et bien écrire, viene infatti dedicata la dovuta attenzione all’uso dei sinonimi, ma, per Vaugelas, il problema era essenzialmente “retorico” (nell’accezione più ampia del termine): com’egli scriveva nel 1647, «si tratta di dipingere un pensiero e di esporlo agli occhi degli altri, ossia agli occhi dell’intelletto», e, a tal fine, il ricorso all’uso dei sinonimi può essere giustificato e perfino raccomandato come «una seconda pennellata che completa l’immagine». La funzione dei sinonimi era di variare, abbellire e vivacizzare (*égayer*) lo stile, tanto che, secondo Vaugelas, è in conclusione di un periodo che i sinonimi producono l’effetto espressivo migliore, poiché, «essendo il significato concluso alla fine della frase, e quindi lo spirito del lettore o dell’ascoltatore essendo già soddisfatto senza essere più in sospeso o impaziente di sapere ciò che gli si vuole comunicare, esso accoglie volentieri il sinonimo o come un’espressione più forte, o come un ornamento, o come entrambe le cose allo stesso tempo, oppure, se si vuole, come un elemento per tornire il periodo e conferirgli un ritmo»<sup>32</sup>. Quasi un secolo più tardi, vi era naturalmente ancora chi, come Timothée de Livoy, autore di un altro dizionario molto diffuso, apparso nel 1767, tornava a insistere sulla funzione espressiva dei sinonimi e sul fatto che, per poter comprendere e valutare «i differenti rapporti di un termine con alcuni altri», è opportuno «tener conto dei differenti generi, dei differenti stili in cui si può scrivere e parlare» - burlesco, scherzoso, familiare, fiorito, serio, grave, maestoso, sublime -, per cui «una certa parola che non si addice all’uno è spesso molto adatta a un altro»<sup>33</sup>. In tal modo, la varietà delle sfumature semantiche e l’uso dei sinonimi vengono giustificati richiamandosi

implicitamente a una nozione tradizionale dell'arte retorica come quella di *aptum*, che implica una precisa gerarchia dei generi e degli stili.

Inoltre, Livoy accenna (ma solo di sfuggita, mentre, qui, si aprirebbero prospettive teoriche assai interessanti) al valore sinonimico, in senso lato, che possono assumere i traslati; infatti, egli osserva, «una certa parola, che, nel suo senso puramente naturale, non sembra avere nessun rapporto con un'altra, spesso ne ha uno molto importante se viene assunta allegoricamente e in senso figurato»<sup>34</sup>. Ma questa deriva metaforica, potenzialmente infinita (o, almeno, indefinita), che potremmo definire barocca o "preziosa", è quanto di più remoto dall'ideale di *justesse* che guida Girard e Beauzée – qualità, quest'ultima, «tanto rara quanto amabile», cui costoro, fedeli a un'ormai lunga tradizione razionalista, attribuiscono la funzione «di far brillare il vero e conferire solidità al brillante»: questo, in definitiva, è lo scopo cui deve mirare la capacità di afferrare «la sottile differenza tra i sinonimi» (*la différence délicate des synonymes*), ed è questa capacità che costituisce «il tratto che distingue l'uomo raffinato [*délicat*] dall'uomo volgare»<sup>35</sup>. Ancora una volta, è il *discernement* la «facoltà dello spirito» che risulta determinante e che trasforma il *bien parler et bien écrire* in un *bien penser* – sempre che non sia il contrario, benché questa circolarità tra pensiero ed espressione (verbale) non dovesse certo creare molti imbarazzi a chi, profondamente influenzato dalla summenzionata tradizione razionalista, non doveva neppure rilevare alcuna sostanziale differenza tra queste due operazioni dell'intelletto. Come esemplificava Girard alla voce "Justesse, précision" del proprio dizionario: «Il discorso preciso è un segno abituale dell'esattezza dello spirito», e, d'altra parte, «lo spirito di precisione e di distinzione [*esprit de justesse et de distinction*] è in ogni cosa il vero lume che rischiarava»<sup>36</sup>. E per parte sua, Beauzée sentenziava – a maggior gloria della *philosophie* ormai prossima a trionfare, e contro il "sapere retorico" tradizionale – che «lo spirito d'esattezza è il vero spirito filosofico»<sup>37</sup>.

Vano, dunque, pretendere di chiarire se sia la proliferazione sinonimica a moltiplicare le «idee accessorie», o se siano queste ultime a imporre all'*esprit de justesse et de distinction* di fare un uso sempre più diversificato e sottile di sinonimi, onde poter differenziare le sfumature di una medesima «idea comune» (o «idea principale»). Nella scrittura di autori come Duclos e Vauvenargues, come pure in quella di Moncrif e di La Mettrie, i due momenti, di fatto, non sono rigorosamente separabili: in tutti loro, al di là dei tratti stilistici peculiari a ciascuno, una medesima lingua, che circa un secolo di purismo classicista aveva portato a un grado estremo di diversificazione lessicale, viene piegata alle esigenze di una pratica discorsiva che obbedisce, in primo luogo, a un ideale "filosofico" di *justesse*. Verso la fine del secolo, Beauzée sintetizzerà tale processo storico in poche parole: «questa esattezza, diventata più necessaria che mai in seguito ai progressi fatti dallo spirito filosofico, dipende soprattutto dall'esatta conoscenza di tutte le idee comprese nel significato di ogni parola»<sup>38</sup>. E così egli terminava, più di vent'anni prima, la voce redatta

per l'*Encyclopédie*: «Dalla diversità dei termini sinonimici, concluderei [...] che la loro abbondanza è per i filosofi un'ammirevole risorsa, poiché essa permette di dare ai loro discorsi tutta la precisione e la chiarezza [netteté] che l'esattezza più metafisica esige»<sup>39</sup>.

4. La consapevolezza delle risorse e delle sottigliezze della sinonimia (che i *grammariens* ambirono censire e catalogare) è uno dei fattori che rendono paradigmatica la scrittura "filosofica" settecentesca per un'ermeneutica che voglia tenere in debito conto le questioni metodologiche sollevate da Michel Foucault e, prima ancora, da Walter Benjamin. Per l'interpretazione e comprensione dei testi, a poco varrebbe, allora, ostinarsi a seguire il labirintico intreccio di sinonimie che si differenziano e si sovrappongono o cercare di ricostruire i contorni di una semantica priva, oggi, dei suoi referenti, e che, anzi, al nostro sguardo retrospettivo, sembra moltiplicare *preater necessitatem* le sfumature di significato e le relative definizioni, eccedendo in sottigliezze che suonano, oggi, come capziosi verbalismi; e, tanto meno, si tratterà di giudicare dell'«esattezza metafisica», ossia della «verità», di tali definizioni e dei discorsi di cui esse furono l'oggetto. Questo tipo d'indagini può approdare solo a una sorta di dossografia, cioè a una rassegna di opinioni, di cui si possono valutare la coerenza interna e l'originalità, la fortuna postuma o il carattere plagiatario, o magari la loro "attualità" per noi: comunque, non ne sortirebbe altro che una "storia delle idee", l'ennesima. L'oggetto dell'interpretazione dovrebbe essere piuttosto la forma della scrittura di Vauvenargues, Duclos e di tutti gli altri; è nella forma assunta dalla loro scrittura che bisognerebbe cercare l'esito concreto delle pratiche discorsive e delle regole che presiedettero a quel determinato «regime degli oggetti»: al di là della molteplicità degli stili individuali, delle singole opinioni e dottrine professate, delle influenze reciproche o dei plagii, delle *idées reçues* e dei preconcetti condivisi con gli uomini di una determinata epoca, la forma della scrittura dovrebbe essere intesa come il "luogo" in cui cercare le tracce di quel «sapere», ovvero i modi in cui, concretamente, determinati "oggetti" hanno potuto emergere come tali e diventare, in una certa epoca, materia del discorso.

Non si auspica, con ciò, il ritorno a nessun nuovo formalismo: nella forma della scrittura non devono essere individuate strutture sincroniche o costanti funzionali, ma i segni del concreto lavoro della storia - o, più modestamente, di una storia particolare. Dei consueti metodi d'analisi di stampo formalista (strutturalista, semiotico, stilistico, o d'altra natura) ciò che può essere utilmente recuperato è, tuttavia, il loro carattere immanente: è *nella* forma, infatti, che si devono cercare segni e tracce delle condizioni materiali che determinano pratiche discorsive, usi, nonché contrasti sociali. La forma non è un semplice *medium* estrinseco e meramente funzionale all'espressione e trasmissione di contenuti dati: essa è piuttosto, al di là di ogni dualismo, il dispositivo che rende possibile l'apparizione di dati "oggetti" (contenuti) e che, al contempo, contribuisce a determinarli (letteralmente:

conformarli) come tali, ossia come oggetti di discorso. Per dirlo nei termini di Adorno, «la forma che tocca a un contenuto è essa stessa un contenuto sedimentato»<sup>40</sup>. Con ciò s'intenda che nell'immanenza della forma ritornano tutti quegli «elementi reali» che per Benjamin concorrevano a costituire il «tenore cosale» dell'opera - "visioni del mondo", pregiudizi, temi, credenze e pratiche collettive, contrasti ideologici, convenzioni letterarie, stilemi e *clichés* linguistici, norme retoriche. Sono questi gli «elementi» che si ritrovano nella forma della scrittura (e che l'interpretazione dovrebbe contribuire a far riemergere): essi costituiscono il sedimento della, o almeno di *una*, storia. Tra questi e la forma della scrittura il rapporto è d'immanenza, poiché l'una e gli altri non possono essere pensati e analizzati separatamente. Per questa ragione, indagare il «regime degli oggetti» e le regole che vi presiedono, e l'orizzonte discorsivo entro cui gli «enunciati» (testi) si dispongono, descriverlo come uno spazio di dispersione (e di dissenso), non può prescindere da un'analisi formale: sarà, infatti, nelle forme che effettivamente assunsero gli «enunciati» che questi potranno e dovranno essere colti, analizzati e interpretati.

Nel caso della scrittura "filosofica" settecentesca, la ragnatela delle sinonimie con i loro impercettibili scarti semantici, le loro sottili differenze, fornisce un esempio del modo in cui la forma della scrittura determina i propri oggetti, li fa emergere, li ripartisce e li ordina entro un determinato orizzonte discorsivo. Certamente non si tratta dell'unico esempio possibile, ma esso è particolarmente eloquente, perché la sinonimia opera, per così dire, *en abyme*: in questo tipo di scrittura, è il discorso stesso che riflette (su) se stesso ed esibisce le «regole di formazione» (e di «dispersione») dei propri "oggetti". Ciò non fa che confermare l'alto grado di consapevolezza raggiunto dalla scrittura settecentesca circa la propria funzione, le proprie risorse e i propri scopi, addirittura al di là della consapevolezza teorica dei singoli autori o della riuscita e della levatura (estetica, letteraria, filosofica) delle singole opere. E, inoltre, grazie alla forma della scrittura che la fitta trama delle sinonimie innerva, si delineano i contorni di *quel* «sapere», al contempo estetico, morale e "filosofico", che sapeva distinguere tra *justesse* e *précision*, *finesse* e *délicatesse*, voluttà e piacere, ecc. Intendendo, per una volta, il termine in un'accezione forte (non soggettiva), si potrà perfino dire - senza tema di esagerare - che lo *stile* è il «sapere» stesso, e che, comunque, è la forma della scrittura che soddisfa i criteri analitici e "filosofici" del *discernement* rispondendo alle istanze di chiarezza e distinzione dell'*esprit philosophique*. Se, per esempio, tra la virtù di Vauvenargues e la voluttà di La Mettrie, tra l'insofferenza di Duclos per la convenzionalità delle *bienséances* e il desiderio di piacere raccomandato da Moncrif come primo dovere del vivere civile, tra le cautele tattiche del "preziosismo" di Fontenelle e l'aggressività polemica dei *pamphlets* di Voltaire il contrasto è vistoso e innegabile, non è tuttavia su questo aspetto che ci si deve soffermare qualora si voglia cogliere il «contenuto di verità» dei loro testi. Questo si commisura al rapporto che, in ogni testo, s'instaura tra la forma e gli «elementi reali»: con questo metro, si potranno giudicare e valutare la prudente

e onnipervasiva ironia di Fontenelle, la *justesse* delle definizioni di Vauvenargues, le descrizioni analitiche della prosa tagliente di Duclos, l'ideale di socievolezza di Moncrif, l'elogio della vita voluttuosa di La Mettrie, la *vis polemica* di Voltaire. Non la "verità" o la "bellezza" come valori assoluti, bensì l'adeguatezza sarà, allora, il criterio di giudizio; su ciò potrà essere proficuo rimeditare – una volta di più – la lezione di Hegel: «Non ogni configurazione è in grado di essere l'espressione e la manifestazione di [determinati] interessi, di accoglierli in sé e di riprodurli, ma da un determinato contenuto è anche determinata la forma ad esso adeguata»<sup>41</sup>. In questa adeguatezza risiede il «tenore di verità» di ogni opera, che spetta all'interpretazione e alla critica afferrare e descrivere. Anche la sopravvivenza dell'opera al decadere del suo «tenore cosale» (la sua "attualità postuma", per così dire) sarebbe dovuta, pertanto, a questa adeguatezza della sua «configurazione» originaria rispetto all'oggetto – e non a vaghe analogie tra gli interessi (tematici, ideologici, polemici) che in essa trovarono espressione e quelli della posterità, né a un'astorica "perfezione" formale, né a una presunta "verità", più eterna del bronzo, che sfida i secoli.

## Note

1. Per un ricco studio dei diversi slittamenti semantici che ha conosciuto il termine *nuance* nel corso del tempo, dalla terminologia dell'arte della tappezzeria fino all'accezione metaforica impostasi nel Settecento, che è quella tuttora corrente, cfr. E. W. Bulatkin, *The French Word Nuance*, in "PMLA", 70/1, Marzo 1955, pp. 244-273.
2. Nel corso del secolo, il termine *humanité* divenne tipico del linguaggio (e dei nuovi valori) dei *philosophes*, tanto che, nel 1760, Palissot, in una commedia satirica in versi intitolata appunto *Les philosophes* (cfr. v. 693), nella quale irrideva in particolare Diderot e Rousseau, impiegava proprio il termine *humanité* come esempio del loro gergo astratto e, per questo, risibile (cfr. l'edizione critica di Ch. Palissot de Montenois, *Les philosophes*, a cura di T. J. Barling, Exeter University Printing Unit, Exeter 1975). Proprio Duclos rivendicava la paternità di tale uso del termine, ch'egli impiega abbondantemente nelle sue *Considerations sur les mœurs de ce siècle del 1751*, ma si veda Voltaire, *Lettere filosofiche*, XXV, Siena, Barbera, 2007, p. 112; il testo di Voltaire è del 1734.
3. Cfr. J.-P. Sartre, *Un nouveau mystique*, in *Situations I*, Gallimard, Paris 1968, p. 133.
4. Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, p. 163, dove l'espressione *Wahrheitsgehalt* viene tradotta «contenuto di verità».
5. *Ibidem*, p. 164.

6. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 270.
7. Su ciò, cfr. R. Campi, *Origine e paradosso. Osservazioni sulla dialettica e il metodo tra Benjamin e Foucault*, in AA.VV., *Mimesis, origine, allegoria*, Alinea, Firenze 2002, pp. 31-120.
8. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1980, p. 45.
9. *Ibidem*, p. 52.
10. *Ibidem*, p. 147.
11. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo* [N 1a, 8], Einaudi, Torino 1986, p. 595.
12. Cfr. É. Henriot, *Les livres du second rayon: irréguliers et libertins*, Paris, Grasset, 1946 (I ed. 1925).
13. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 238.
14. Si rammenti che il libro di Moncrif era noto all'epoca con il titolo abbreviato *L'art de plaire*, e che, nel 1751, La Mettrie, poco prima di morire, diede alle stampe una nuova versione rimaneggiata della propria opera modificandone il titolo originario in *L'art de jouir*.
15. J. W. Goethe, *Divano occidentale-orientale*, Boringhieri, Torino 1959, p. 301.
16. D.-P. Chicaneau de Neuville, *Dictionnaire philosophique portatif, ou introduction à la connoissance de l'homme*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée considérablement, Paris 1762 [I ed. 1751], p. 165, alla voce "Discernement"; cfr. É. Bonnot de Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, I, II, 11, 101, in *Opere*, UTET, Torino 1976, p. 150. Rammentiamo che la prima edizione del ben più celebre *Dictionnaire philosophique portatif* di Voltaire apparve nel 1764.
17. Cfr. *Le Philosophe. Text and Interpretation*, a cura di H. Dieckmann, Washington University Studies, n. 18, Saint Louis, 1948; il volume presenta, una accanto all'altra, quattro diverse versioni del testo: quella pubblicata anonima nel 1743 nelle *Nouvelles libertés de penser*, quella apparsa nell'*Encyclopédie*, quella rimaneggiata da Voltaire e quella inserita tra le opere di Du Marsais, cui spesso il testo è stato attribuito.
18. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 66.
19. Seguiamo, qui, la distinzione tra "stile" e "scrittura" introdotta, a suo tempo, da Roland Barthes, secondo cui, mentre il primo appartiene alla sfera soggettiva ("fisiologica") dello scrittore, «la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia», cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, p.12.
20. Oltre ai *grammariens* citati più avanti, si rammenti che perfino Voltaire curò alcuni lemmi (tutti relativi alla lettera T) del *Dictionnaire de l'Académie*, edizione 1762, e fornì all'*Encyclopédie* (nei volumi VI-VII, 1756-1757, e VIII, 1765) diverse voci di carattere prettamente lessicale, nelle quali viene dato ampio spazio all'analisi delle diverse accezioni di ogni termine (e dei suoi sinonimi), come nel caso di voci quali



“Élégance”, “Faible”, “Félicité”, “Fermeté”, “Finesse”, “Franchise”, “Galant”, “Gracieux”, “Habile”, “Heureux”, ecc., (ora raccolte tutte in *Œuvres complètes de Voltaire*, tomo 35, *Œuvres alphabétiques*, a cura di J. Vercruyse, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987; si veda la trad. it. in *Voltaire, Dizionario filosofico integrale*, a cura di D. Felice e R. Campi, Milano, Bompiani, 2013). Anche Condillac, in qualità di precettore (tra il 1758 e il 1767) del nipote di Luigi XV, l’infante Ferdinando, principe di Parma, compose per l’illustre pupillo un ricco *Dictionnaire des synonymes*, rimasto a lungo manoscritto, cfr. *Œuvres philosophiques de Condillac*, tomo III, *Dictionnaire des synonymes*, a cura di G. Le Roy, P.U.F., “Corpus général des philosophes français”, Paris 1951

21. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, 1765 [rist. anastatica Pergamon Press, New York 1969], t. XV, p. 757, voce “Synonymie”.
22. Apparso nel 1718 con il titolo *Justesse de la langue française*, il dizionario dei sinonimi di Gabriel Girard conoscerà diverse riedizioni nel corso del secolo (nel 1736, l’opera venne ampiamente rimaneggiata e assunse il titolo *Synonymes français*; la terza edizione, del 1740, reca una nuova prefazione che verrà sempre ripresa nelle edizioni successive; quella del 1780 venne curata e accresciuta da Beauzée). Condillac sfrutterà largamente il dizionario di Girard. Nel *Catalogue de la plupart des écrivains français*, posto in appendice a *Le siècle de Louis XIV*, Voltaire dedica all’abate parole di elogio: «Il suo libro dei sinonimi è molto utile; durerà quanto la lingua, e contribuirà anzi a farla durare» (in Voltaire, *Œuvres historiques*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1957, p. 1165).
23. G. Girard, *Préface à la troisième édition*, in *Synonymes françaises, leurs différentes significations, et le choix qu’il en faut faire pour parler avec justesse*, Nouvelle édition, considérablement augmentée, mise en nouvel ordre et enrichie de notes par M. Beauzée, Lyon, an VII [1795], t. I, p. XII.
24. *Ibidem*, t. I, p. XIV; cfr. *Préface de l’éditeur*, t. II, p. 7; scritta Beauzée, essa precede le sue integrazioni al dizionario di Girard, che occupano per intero il secondo tomo.
25. *Ibidem*, t. II, art. 166, voce “Mot, terme” (di Beauzée), p. 174.
26. *Ibidem*, t. II, p. 6, e t. I, p. IX.
27. Voltaire, voce “Fazione”, in *Dizionario filosofico integrale*, cit., p. 1537.
28. *Ibidem*, voce “Fecondo”, p. 1563.
29. *Ibidem*, voce “Altezzoso”, p. 1847.
30. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné*, cit., p. 759.
31. Voltaire è categorico: se tali sfumature sono difficili da definire in linea di principio, in compenso «l’uso insegna tutte queste piccole differenze», voce “Fecondo”, in *Dizionario filosofico integrale*, cit., p. 1563.
32. C. Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*,

Éditions Champ Libre, Paris 1981, rispettivamente pp. 298 e 300; cfr. C. Fuchs, *La synonymie dans les Remarques de Vaugelas (1647). Théorie explicite et conceptions implicites*, in "Historiographia Linguistica", VI, 3, 1979, mentre per un rapido confronto tra Vaugelas, Girard e Beauzée, cfr. J.-Cl. Chevalier, *Note sur la notion de synonymie chez trois grammairiens des XVII et XVIII siècle*, in "Langages", 24, dicembre 1971.

33. T. de Livoy, *Préface, Dictionnaire des synonymes français*, Paris 1767, p. XII; del dizionario di Livoy si contano varie edizioni (1770, 1775, 1780, 1788, 1828). Quella del 1780 venne curata e aggiornata dal solito Beauzée.
34. *Ibidem*, p. XIII.
35. G. Girard, *Préface à la troisième édition*, cit., p. IX.
36. Rispettivamente, *Synonymes françaises*, cit., t. I, art. 97, p. 84, e "Préface à la troisième édition", , p. IX.
37. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné*, cit., p. 757.
38. N. Beauzée, *Préface de l'éditeur*, cit., t. II, p. 6.
39. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné*, cit., p. 759.
40. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, p. 244.
41. G. W. F. Hegel, *Introduzione*, I, 2, in *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1978, vol. I, p. 21.