



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Greimas e la semiotica della moda¹

Isabella Pezzini

1. La moda, all'inizio e alla fine di un percorso di ricerca

La moda ha costituito un interesse iniziale e in apparenza transitorio di Greimas, che com'è noto vi ha dedicato, da giovane linguista, la sua tesi di dottorato, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de l'époque*, che data 1948. Questo lavoro, però, per vari motivi e contingenze, è stato pubblicato solo dopo la sua morte, nel 2000 a cura di Thomas F. Broden, insieme ad alcuni altri suoi articoli “presemiotici”, con il sottotitolo di *Langage et société: écrits de jeunesse* (Greimas 2000; Arrivé 2000; Broden 2000). Si trattava di un lavoro di ricostruzione lessicografica e di sociolinguistica, importante sotto diversi aspetti, ma Greimas, proprio portandolo a termine, si era reso conto che dal punto di vista di una ricerca “sul senso”, suo obiettivo scientifico primario, questo approccio non poteva soddisfare le sue aspirazioni, dopo che erano state illuminate dalla lettura di Saussure e Hjelmslev e dalla collaborazione con Lévi-Strauss. Questa tesi anzi ai suoi occhi rappresentava, come racconta Michel Arrivé nel suo *Préface mêlée des souvenirs*, la dimostrazione che “...la lexicologie ne menait nulle part – que les unités, lexèmes ou signes, ne menaient à aucune analyse, ne permettaient pas la structuration, la compréhension globale des phénomènes – (que) j'ai compris que c'est “sous” les signes que les choses se passent. ...” (Arrivé cit., p. XI)².

Alla luce delle sue nuove ricerche, l'aver stabilito il vocabolario francese della moda nel 1830 con quel che questo implicava doveva essergli apparso un risultato secondario, malgrado la mole rilevante del lavoro svolto e gli obiettivi di tutto rispetto conseguiti: certo il campo dei *Fashion Studies*, oggi ben frequentato, era ancora lontano dall'affermarsi nello scacchiere delle discipline riconosciute³! Si trattava comunque di un oggetto singolare, rispetto al quale Greimas ci ha lasciato una importante testimo-

¹ Questo testo rappresenta la versione ampliata di un precedente articolo (Pezzini 2017) messa a punto in occasione del Convegno internazionale organizzato per il centenario dalla nascita di Greimas (1917-1992), *Greimas aujourd'hui: l'avenir de la structure. Sémiotique, langages et société*, Paris, UNESCO, 30 maggio-2 giugno 2017.

² Il passaggio di testimone più diretto per quanto riguarda lo studio della moda in una prospettiva semiologica si avrà com'è noto fra Greimas e Barthes: se la tesi di Greimas si era sviluppata come uno studio storico-sociale del vocabolario francese orientato in base a uno strutturalismo storicista, Sarà a Barthes di esplorare in modo più radicale gli indubbi parallelismi che si possono osservare fra il linguaggio nel suo complesso e l'abbigliamento (Barthes 1967; Marrone 2006; Pezzini 2017).

³ Oggi è un luogo comune dire che la moda si “consuma” per lo più attraverso le immagini: eppure per quanto riguarda l'approccio culturale, di archivio e patrimonializzazione della moda, è fondamentale per gli studiosi possedere e condividere un linguaggio specifico, uno o più vocabolari di riferimento proprio come quello messo a punto da Greimas. Cfr. Marchetti e Segre Reinach 2017, pp. 76-82.

nianza della sua finezza di studioso della cultura a partire dagli usi della lingua in un momento dato. Inoltre, le sue riflessioni sul significato complesso della moda come compagine di un'estetica in apparenza minore, legata alla quotidianità, strettamente dipendente dalle dinamiche sociali ed economiche, dai rapporti fra i ceti e i sessi, necessaria alle definizioni identitarie, parte di un più complesso sistema di comportamenti e di maniere dove impera il giudizio di gusto, riappaiono apparentemente quasi immutate nel suo ultimo commentatissimo e fecondo libro – *De l'imperfection* (Greimas 1987, pp. 79-88, Landowski 2017).

Certamente Greimas aveva ragione nel ricercare una prospettiva che lo portasse a elaborare una teoria dei linguaggi più generale: anche per quanto riguarda la Moda, si può dire che tutta la sua opera ci fornisce oggi gli strumenti semiotici per affrontarla nei suoi diversi aspetti, e di fatto è ciò che accade nelle pratiche di analisi e nelle riflessioni teorico-metodologiche dei semiotici che se ne occupano e se ne sono occupati⁴. Al tempo stesso è anche giusto rilevare che alcuni dei suoi lavori hanno un nesso più evidente con questo territorio di senso: dall'inizio alla fine della sua opera un filo si dipana, e cercheremo qui di seguirlo lungo un percorso che va dallo studio del lessico all'analisi del racconto, e prosegue attraverso la riflessione sulle forme di vita sino all'estetica del quotidiano.

2. La moda nel vocabolario: le poste in gioco

Le poste in gioco sul piano metodologico e i risultati raggiunti da Greimas nella sua tesi sono molto ben evidenziati sia da Michel Arrivé sia da Thoman F. Broden negli apparati del volume del 2000. La tesi principale di Greimas ricostruisce il vocabolario della moda romantica a partire da un'abbondante documentazione originale, che l'esposizione segue da vicino, e che procede dallo spoglio sistematico di una mezza dozzina di giornali di moda, di numerosi manuali sulle arti (ricamo, pettinature, passamaneria, sartoria, cravatte, saper vivere ecc), di romanzi, di memorie e di carnet di viaggio, a testimonianza del fatto che la moda è chiaramente percepita come un fenomeno culturale molto complesso. Fonte privilegiata è il *Journal de dames et de modes* di M. Lamésangère: si tratta di un periodico iniziato nel 1797 e continuato fino al 1839, con cadenza settimanale, le cui rubriche e le cui tavole descrivono in modo minuzioso la ricchezza e le evoluzioni della moda lungo gli anni della Restaurazione.

Nella Prefazione della tesi, intitolata "Oggetti e metodi", Greimas giustifica la scelta del proprio oggetto di studio sotto vari punti di vista. Il vocabolario della moda, che considera una delle principali "forme sociali del lusso", gli appare di particolare interesse in quanto spazio di scambio fra gruppi sociali diversi, da un lato produttori e tecnici dall'altro consumatori della moda, potremmo dire, uno spazio utile a mostrare i processi di costituzione ma anche di veloce cambiamento del vocabolario, con la continua formazione di neologismi dotati di una particolare espressività, adatti quindi a divenire, come altri ambiti del lusso – pensiamo al gusto – fonte di inedite "corrispondenze" e creazioni metaforiche. Il periodo scelto per lo studio – l'epoca della Restaurazione, intorno al 1830 – è considerato importante non solo per il rinnovamento della lingua che più in generale lo caratterizza, ma anche per lo stabilizzarsi del modo di vestirsi in vista del "modo di vestirsi attuale", o "abito civile" e di una concezione moderna dell'eleganza. Inoltre, si tratta del periodo in cui la moda prende coscienza di se stessa, come testimonia la comparsa di diversi "trattati" che riguardano i modi di comportarsi e di vivere in società, le buone maniere, fra cui spicca il *Traité de la vie élégante* di Balzac, definito un "piccolo capolavoro di osservazione sociale". Con il suo studio Greimas si propone di contribuire a una scienza ancora in nuce, la "scienza della trasformazione del senso", che, secondo i suoi aspicci, "fornirà alla psicologia storica uno strumento di una incomparabile potenza" (Greimas, cit., p. 8).

Nell'Introduzione – "Les conception de l'élégance vestimentaire" – Greimas sottolinea la dimensione estetico-sociale delle preoccupazioni che in ogni società riguardano il vestire: sul piano collettivo le persone definiscono attraverso gli abiti il loro rango o le proprie ambizioni sociali, e al tempo stesso sul piano individuale cercano di esprimere la propria personalità: dunque, al tempo stesso, una ricerca apparentemente contraddittoria di identità pensata come appartenenza sia come originalità. Di qui

⁴ In Marrone 2006 una significativa bibliografia di studi semiotici sulla moda.

una prima esplorazione del vocabolario del 1830, che riguarda l'articolazione del giudizio di gusto nel campo di quell'estetica minore o applicata che rappresenta la moda. Fondamentale è l'essere o non essere alla moda, riferito a persone o cose, che si articola in molti modi. Si tratta di un valore che marca la desiderabilità di qualcosa o di qualcuno legato al bisogno di novità che contraddistingue la modernità, e dunque applicabile a ciò che, sul piano temporale/aspettuale, è sempre terminativamente tale. Inoltre l'essere di moda di qualcosa – abito o comportamento, luogo ecc. – dipende dall'adozione da parte di un gruppo di riferimento, da parte di coloro che ogni epoca e ogni ambiente riconosce come i propri *arbitri elegantiarum*. Ed è interessante che anche i termini che compaiono nel giudizio di moda, siano a loro volta soggetti alla moda, secondo un'articolazione che sempre contrappone i termini positivi – l'area del buon gusto – al loro contrario. Le qualità usate per apprezzare coloro che appartengono alla società elegante possano rovesciarsi dalla positività alla negatività – secondo il criterio della misura e l'eccesso, così come fa capolino una sorta di isotopia della veridizione, utile a smascherare coloro che “sembrano” eleganti e alla moda ma in realtà non lo sono davvero, e che praticando “imitazioni” di ciò che è di moda che rischiano la volgarità e il ridicolo.

Anche l'asse semantico *maschile/femminile* attraversa il vocabolario della moda e segnala cambiamenti di mentalità insieme ai cambi di abito: la *grande dame* cede progressivamente il passo alla *femme comme il faut* e infine alla *femme de bon ton*. La ricercatezza, un tempo sinonimo di “affettazione”, diventa ora un valore: per raggiungere nella propria toilette e nel proprio modo di essere quel senso totale rappresentato dall'eleganza riconosciuta, bisogna preoccuparsi dell'adeguatezza di ogni minimo dettaglio. Infine il lusso, nella sua forma estrema, si rovescia in semplicità, sotto l'influenza dell'idea inglese di *comfort*.

Interessante la parabola del *dandy*, inizialmente importato dall'Inghilterra nell'ambito di una più generale anglomania, su cui Greimas si soffermerà nella sua tesi complementare: ma “Ce n'est plus tard, vers 1828, que le *dandy* fera son apparition français, empruntant au *fashionable* ce qui caractérise celui-ci extérieurement, il essaiera en même temps d'être un peu plus qu'un *élégant*, et il proposera comme un modèle sa conception de la vie” (Greimas 2000, p. 16). Il *dandy* si confronterà allora con un altro tipo emergente, quello del *romantico*, da cui molto lo separa, ma con il quale condivide il bisogno di farsi riconoscere, differendosi rispetto al mondo circostante. La *distinzione* si avvia così a indicare il tratto costitutivo dell'eleganza, che accomuna chi bada soprattutto al proprio aspetto esteriore e chi invece coltiva ambizioni più profonde: “la notion de distinction se dépouille de ses éléments intérieurs à caractère moral et sociale, pour ne comprendre que ‘ce qui, dans la tenue, a un caractère d'élégance, de noblesse et de bon ton’”, alla quale non è estranea nemmeno la cosiddetta alta società, progressivamente costituita da un amalgama sociale più vario rispetto al passato, in cui a regnare sovrana è proprio la Moda (Greimas 2000, p. 18).

Vale la pena sottolineare la strategia espositiva adottata da Greimas: non procede elencando tutti i termini che ha rilevato nella sua ricerca, ma li organizza secondo le due diverse silhouette della toilette maschile e di quella femminile, e cioè identifica una sorta di modello generale e invariante del modo di vestirsi dell'epoca, prevedendo anche la gamma di tutte le possibili varianti e variazioni. Inoltre, il lessico della moda viene pensato non come una collezione di parole ma come un insieme, un tutto organico, così come il campo dell'abbigliamento cui si riferisce, in una direzione “semiologica” che sarà poi il punto di partenza del lavoro di Barthes. Scrive infatti Greimas: “Notre étude étant consacrée à la description des habits de l'homme civilisé à un'époque déterminée, ces vêtements ne se présentent pas comme un mélange accidentel d'éléments hétérogènes, mais bien plutôt comme une unité organique où les diverses parties de l'habillement s'harmonisent entre elles” (Greimas 2000, p. 19).

E dunque, per indicare questo insieme, sceglie il termine di *costume*, specificando che in francese questo termine proprio in questo periodo passa dall'indicare l'abbigliamento tradizionale di un luogo o di un popolo “à signifier la manière se s'habiller commune à tous les hommes civilisés” (Greimas 2000, p. 19). Il termine di *mise* – in italiano *tenuta* – indica invece “una certaine manière de se vêtir, propre à une habitude sociale, à une partie de la journée ou à l'individu” (ibid., p. 20.). Greimas nota inoltre che l'espressione di “s'habiller”, a differenza di altre che indicano il semplice coprirsi o vestirsi, esprime il carattere sociale oltre che individuale del gesto: insomma, ci si veste, anche in *négligé*, per una vita che è

sempre “sulla scena”⁵. Passa dunque a esaminare la “toilette maschile” e successivamente quella femminile, e si tratta di una vera e propria enciclopedia che comprende la disamina delle varietà di ogni singolo capo che compone l’abbigliamento secondo le varie ore e attività della giornata e della vita sociale, assai più prescrittiva in tutti i suoi aspetti di quanto non appaia oggi.

Non manca un capitolo dedicato alle “Matières servant à la confection del vêtements”, giustificato dal fatto che in questo periodo si compie la rivoluzione industriale: ai vecchi pesanti tessuti di cui importava preziosità e ricchezza si sostituiscono così tessuti molto più leggeri e economici, e che soprattutto presentano le possibilità di una vasta gamma di qualità e di infinite varietà di disegni e colori. L’ultimo capitolo della tesi è dedicato alle “Soins du corps”: profumi, cosmetici e diversi articoli per la toilette personale, in un’epoca in cui prendono piede nuove abitudini igieniche e sportive, dai bagni domestici a quelli di mare.

Nelle conclusioni, Greimas ribadisce il carattere di “studio pilota” del suo lavoro sul piano linguistico – l’aver stabilito uno stato di lingua relativo a un argomento dato – che potrebbe servire da esempio per nuovi studi su altri argomenti o altri periodi storici. Si sofferma inoltre sui processi di composizione del lessico che ha stabilito. Interessante sottolineare l’osservazione finale, relativa al carattere specifico del vocabolario di moda: non si tratta, infatti, di una parte del lessico con la funzione di essere uno strumento di comunicazione interno a un gruppo specifico, ma “aussi un moyen de publicité, ce qui fausse à son tour le véritable caractère du mot par son asservissement au besoin d’attraction et au désir de faire impression” (ibid., p. 143). Tutti, nella società, sono interessati alla moda e a ciò che è di moda: di qui il carattere duplice del suo vocabolario, da un lato un’anima tecnica, che gli viene dalla necessità di individuare con precisione l’ambito di pertinenza specifico, dall’altro lato l’esigenza di estendere la sua applicabilità a tutti i fenomeni sociali che abbiano un carattere di attualità: “Ce vocabulaire est donc obligé de prendre à son compte un nombre considérable de termes de la mode de toute provenance, et présente ainsi un reflet de la vie de société à un’époque donnée” (Ibid., p. 143).

2.1 Moda, società e cultura

Sono proprio questi “quelques traits de la vie sociale de 1830” che Greimas si propone di identificare nella sua tesi complementare, in tre ambiti principali: da un lato il contesto delle nuove condizioni economico-sociali, che dai progressi industriali conducono allo sviluppo dei commerci e alla nascita di una nuova organizzazione sociale, dall’altro il diffondersi anche attraverso l’abbigliamento e i comportamenti quotidiani di un particolare stato d’animo collettivo, il *romanticismo*, con i suoi tratti caratteristici di esibizionismo personale e di fascinazione per l’*altrove*, come sul piano temporale di predilezione per il Medio Evo (un gusto *vintage* ante litteram, diremmo oggi), o sul piano spaziale quello per l’esotismo orientalista. Infine, Greimas rileva nel periodo studiato la forte influenza inglese sulla Francia, una vera e propria anglomania, sia in riferimento al modo di vestirsi, sia al modo di atteggiarsi, che trova la sua sintesi esemplare e trasgressiva al tempo stesso nella figura del *dandy*. Nel momento in cui si stabilizzano forme e abitudini sociali relative al modo di abbigliarsi, insomma, fa la sua comparsa una figura critica che li scompagina e li rimette in discussione, e con essi i valori che comunicano, spingendo a interrogarsi sul loro statuto. D’altra parte la moda è un fenomeno apparentemente paradossale, una sorta di metronomo sociale che coniuga uniformità e originalità, stabilità e originalità. Troviamo qui, *in nuce*, una prima riflessione sulla “forma di vita”, un’idea che sarà tematizzata e argomentata da

⁵ In italiano il termine di *costume* riferito al vestiario mantiene il precedente significato, come leggiamo nel Dizionario Treccani al secondo senso del termine, deve il primo rimanda piuttosto agli *habitus*, alle abitudini in senso più generale: “2. a. Modo di vestire proprio di certi luoghi e di certi tempi, o espressivo di una data condizione, o caratteristico di chi esercita una data professione, arte e sim.: i c. del medioevo, del Settecento; c. regionali, c. tradizionali; contadine ciociare nel loro caratteristico c.; i c. delle ballerine; anche, l’abito che indossano gli attori in rappresentazioni teatrali o cinematografiche di argomento storico: disegnare i c. degli attori. Al sing. con valore collettivo, nella locuzione in costume, indossando abiti storici, d’epoca: film in costume, ballo in costume. b. C. da bagno (o assol. costume), indumento succinto per fare i bagni o per prendere il sole sulla spiaggia.” Per indicare ciò che intende Greimas in italiano si usa l’espressione “l’abito” o il “vestito” maschile o femminile, oppure il “completo”.

Greimas molti anni più tardi nel saggio sul «bel gesto» (Greimas 1993 ; Fontanille 2015), dove sarà definita in sostanza come la deformazione coerente dei percorsi narrativi « canonici » vigenti in una data società e cultura:

“1. Il bel gesto è una sorta di affermazione dell’individuo di fronte al collettivo, e di una morale personale in confronto a una morale sociale. 2. Il bel gesto comporta una parte di teatralizzazione della vita quotidiana, installando uno spettacolo intersoggettivo che assomiglia molto a quello delle sequenze passionali, ma in cui l’osservatore sarebbe maggiormente sollecitato, e tanto più sollecitato tanto più la sequenza sarebbe breve. 3. Il bel gesto intreccia in maniera esemplare l’estetica e l’etica, riarticola e reinventa la funzione semiotica, cioè la relazione tra il piano dell’espressione e il piano del contenuto.” (Greimas 1993, pp. 21-23).

Anche da questi riferimenti si evince il ruolo decisivo assegnato alla storia della cultura. Rispetto agli studi che preconizzano una visione universalista e autonoma della moda, per i quali la sua evoluzione è indipendente dalla storia e funzione di permutazioni interne dovute a criteri costanti del suo sistema (Richardson e Kroeber 1940) – visione che anche Barthes farà propria –, dal lavoro di Greimas emerge piuttosto l’idea che la diversità delle *toilette* e il discorso che le vanta siano intimamente connessi alla storia e alla cultura, sia per quanto riguarda la cultura materiale, sia per quanto riguarda l’attestarsi di tipi e modi specifici di gusto e di sensibilità, tutti documentati attraverso il lessico. Così, ad esempio, come sottolinea Thomas Broden, la proliferazione di stampati in stoffe sempre più varie testimonia dell’invenzione e soprattutto della propagazione di nuovi mestieri della tessitura – dato che il tessile fu uno dei primi settori trasformati dalla rivoluzione industriale, comportando una significativa democratizzazione della moda – così come il profluvio di fiori diversi nelle toilette richiama lo sviluppo dell’orticoltura e delle serre in Francia, seguito da quello dell’industria dei fiori artificiali (Broden 2000, p. XXX).

Dal punto di vista del metodo adottato, Greimas nell’impostazione di questo lavoro condivide l’approccio innovativo di Georges Matoré nello studio del lessico, che si attua da un lato nell’approfondimento dell’analisi storica del vocabolario, dall’altro nel privilegio accordato all’uso sociale, diffuso, della lingua, piuttosto che a quello individuale, desumibile dall’opera dei grandi scrittori. In questa prospettiva, l’apparizione, la scomparsa e la trasformazione d’uso di determinati elementi lessicali diventa effettiva testimonianza anche delle trasformazioni sociali in atto all’interno di una determinata cultura.

Nel “privilegio del verbale” sul quale qui insiste Greimas non siamo lontani dal riconoscimento che anche Jurij Lotman attribuirà alla lingua considerata come il “sistema modellizzante primario” di una cultura (Lotman 1985). E più in generale il modo di procedere di Greimas ricorda molto quello di Lotman, che include la moda e l’abbigliamento nel suo progetto di semiotica della cultura, sottolineandone in particolare le funzioni distintive in ogni periodo storico e relative ai diversi gruppi sociali (Lotman 1994). In particolare, attraverso una ricca documentazione storico-letteraria, Lotman descrive a sua volta i modi attraverso i quali determinate variazioni del costume assumono forti significati tanto più se i modelli stabiliti sono rigidamente codificati: essi vanno dalla protesta politica (come fu nel caso dei decabristi) alla manifestazione dell’abbattimento delle gerarchie in determinate circostanze, come quando gli ufficiali dell’esercito russo, nelle guerre contro Napoleone, abbandonarono le loro complesse uniformi per assumere gli abiti dei contadini che li affiancavano nella lotta (Lotman 2017).

3. Cenerentola al ballo: i poteri dell’abito

Nella società di massa la moda diventa racconto, dicevamo: ma lo era già in precedenza nelle fiabe, in quanto riflessione figurativa sull’importanza dell’abbigliamento nella costituzione dell’identità personale e sociale. E’ certo una coincidenza che uno dei testi “esemplari” che Greimas analizza lungo il suo progetto di costruzione di una semiotica narrativa e discorsiva sia la fiaba di Cenerentola (*Cendrillon*) sul quale pubblica un articolo con Joseph Courtés trent’anni dopo la sua tesi, focalizzato in particolare

sulla componente semantica (ruoli tematici e figure) della grammatica narrativa (Greimas e Courtés 1978). Il testo scelto è una fiaba che mette in scena una sorta di mito di fondazione per quanto riguarda le relazioni fra “soggetto” e quest’oggetto del tutto particolare, l’*abito*, attorno al quale si intessono anche le relazioni del soggetto con se stesso e con altri soggetti. La fiaba della ragazza umiliata e perseguitata dalla sua matrigna e dalle sorellastre, trasformata dalla sua fata-madrina in giovane splendidamente abbigliata che attira l’ammirazione di tutti e fa cadere innamorato il principe ereditario conserva il suo charme attraverso i tempi, tanto che ancor oggi continua a essere rilanciata dai media, in un ricco gioco di riprese e di traduzioni intersemiotiche, a partire dalla versione a cartoni animati Disney degli anni 50 fino al recente film di Kenneth Branagh (2015), passando per molte altre versioni scritte, teatrali, operistiche che varrebbe la pena di confrontare fra loro⁶.

Dall’analisi di queste fiabe – anche oltre la lettura specifica di Greimas e Courtés – emergono delle indicazioni che ci sono sempre utili nello studio della mitologia dell’abito e dell’atto di vestirsi. Dalla fiaba emerge infatti un’idea dell’abito del tutto distante dal suo aspetto funzionale – ad esempio la protezione dagli agenti atmosferici: si tratta invece di un oggetto del tutto *mitico*, che serve a nascondersi (si veda la fiaba, collegata, di *Pelle d’asino*) così come a trasfigurarsi, supporto di valori che si rapportano al soggetto nella sua relazione di identità con se stesso e con gli altri, e che rientra nella costituzione della persona sociale. L’abito, per quanto meraviglioso, per Cenerentola diversamente che per le sue sorellastre, è meno oggetto di desiderio di quanto non sia soprattutto mezzo di trasformazione, “mezzo magico” in grado di donare “potere”.

Di qui il carattere centrale della Seduzione e Manipolazione che attivano questi abiti, in particolare a partire dalla vista, tramite la trasformazione e la messa in scena di una vera apparizione, attraente e fatale. Si potrebbe dire che Cenerentola, diretta dalla fata-madrina è protagonista di una sorta di *performance* artistica: a partire dal suo abito/trasformazione, essa arriva al ballo, dove la sua presenza è strettamente calcolata il tempo di farvisi vedere, di sedurre tutti con la bellezza e di scomparire... Benché il suo desiderio inizialmente non sembri prendere di mira il principe, ma semplicemente il poter uscire e recarsi al ballo come la madre e le sorellastre, Courtés scrive: “Tutto il racconto consiste, in effetti, nel mostrare come l’eroina faccia del suo meglio per farsi desiderare in sposa dal principe, per suscitare in quest’ultimo il /voler-fare/ di cui egli, evidentemente, non è dotato all’inizio della storia. Il fascino esercitato da Cenerentola sul figlio del re, è un dato costante delle varie versioni; esso corrisponde al fare seduttore, al /far-volere/ dell’eroina, la quale si sforza di ‘piacere’ (v. 14), di ben ‘presentarsi’ (v. 31)” (Courtés 1986, p. 72 trad.it.).⁷

Si può anche aggiungere che tutto si svolge come un gioco di veridizione. Cenerentola è situata dalla fata nel regime del *segreto* (/essere/+ /non apparire/) e – in una lettura più semiotica che non psicoanalitica – essa deve saperlo mantenere in quanto contratto con la fata per meritare la scelta del principe⁸. Si tratta di un modo classico di trattare l’identità, indicato tramite la forma figurativa della scatola magica regalo della matrigna – la nocciola nel corpus esaminato da Courtés – da cui Cenerentola ricava il suo potere, e dell’abito in quanto *maschera*, che mostra e nasconde al tempo stesso. Le trasformazioni modali degli attanti del racconto sono all’origine di una serie di trasformazioni passionali: anzitutto il cadere innamorato del principe, e poi la gestione del suo desiderio, con il gioco della sottrazione ripetuta dell’Odv. Il percorso narrativo del principe è innescato fino a trasformarlo in eroe cercatore, quando viaggia per il suo reame con la scarpetta di cristallo perduta, alla ricerca della sua proprietaria. Ma vi è anche la messa in gioco e la trasformazione di una serie di passioni sociali e di rovesciamenti di status sociale: dal *disprezzo* all’*invidia* contro Cenerentola da parte della matrigna e delle sorellastre, dall’*umiliazione* subita all’*ammirazione* suscitate, dalla povertà e dall’emarginazione alla ricchezza e al

⁶ Lo studio di Greimas e Courtés costituirà la base per alcuni lavori di Courtés: *Introduction à l’analyse narrative et discursive* (Courtés 1976) e soprattutto *Le conte populaire: poétique et mythologie* (Courtés 1986). Qui Courtés esplora un largo insieme di *motivi* costitutivi del *ciclo dell’eroina* parallelo al meglio conosciuto *ciclo dell’eroe* – a partire dai contenitori magici, nocciola ed altri, in cui Cenerentola trova gli abiti e la carrozza per andare al ballo del principe.

⁷ Va notato che il tema delle passioni sarà tematizzato solo qualche anno più tardi rispetto a questo testo. In particolare, cfr. Greimas, Fontanille 1991.

⁸ Faccio qui allusione alla celebre lettura di Bruno Bettelheim (1976), per cui la fiaba di Cenerentola sarebbe esemplare della gelosia fra fratelli e della duplicità delle figure genitoriali.

dominio. La morale della fiaba sembra concernere proprio questo: attenzione a disprezzare, maltrattare e escludere le persone a partire dalle apparenze! E inoltre: vi sono virtù, come l'umiltà e il prendersi cura della vita degli altri, che rendono assai più preziosi e interessanti dell'arroganza e della vanità, per quanto ben ammantate dal lusso. Infine, la bellezza può nascondersi negli angoli più oscuri! Molto interessante anche il percorso figurativo del *mettere/togliere gli indumenti*, e il loro rivelarsi convenienti o meno rispetto a differenti soggetti: quando sono giusti per qualcuno, come nel caso della scarpetta, formano una sola cosa con il soggetto, una seconda pelle sociale.

Courtés nel suo libro del 1986 segnala la differenza fra le *configurazioni* – sostenute da forme narrative e/o discorsive permanenti – e i *motivi*, che paiono liberi da obblighi sintattici. Così le figure – che entrano nella composizione delle une e degli altri – manifestano una doppia organizzazione, sul piano sintagmatico e paradigmatico. Riconducendo questo piccolo mito al gesto di vestirsi, giorno dopo giorno, viene l'idea che si possa trattare di un'attività potenzialmente poetica, quando sfugge all'automatismo dei gesti quotidiani, una forma di *bricolage* che ricombinerebbe in modo originale figure e motivi, in configurazioni sempre relativamente nuove. S'impone così anche il tema dell'abito comme totalità, risultato dell'articolazione di una serie di figure più o meno dettagliate (ad esempio camicia, gonna, calze, scarpe, capigliatura, nastri, cappello, gioielli ...), secondo un procedimento di *iconizzazione* progressiva, chiaro antecedente del *total look* studiato da Jean-Marie Floch a proposito di Chanel (Floch 1995).

4. La moda nell'Imperfezione. E oltre

Gli ultimi lavori di Greimas sembrano per certi versi riconnettersi ai suoi primi, manifestano in ogni caso la coerenza e il rilancio a lungo termine del suo progetto di ricerca nei suoi vari aspetti: in particolare l'impegno lessicografico e una prospettiva di linguistica storica sono ripresi nei *Dictionnaires*, prima *De l'ancien français* (1968) e poi, con Teresa M. Keane, *Du moyen français* (1992). In prefazione a quest'ultimo troviamo un "Eloge du mot. Considérations méthodologique", in cui possiamo leggere in filigrana anche la riconciliazione con quel vocabolario della moda realizzato in gioventù. In particolare quando alla fine dell'articolo, dopo le osservazioni di carattere metodologico più stretto, gli autori parlano del "côté séducteur du dictionnaire et de ses mots", e osservano che il lento e spesso ingrato lavoro del lessicografo trova la sua ricompensa quando "Tout se passe comme si un arrêt sur le mot, provoquant comme un souffle au coeur, aménageait une ouverture sur toutes les potentialités de l'imaginaire, sur l'univers incommensurable du sens" (Greimas e Keane cit., p. 223). L'apertura di questa osservazione al piacere della parola richiama il tono e i contenuti dell'*Imperfection* (1987), dove in effetti ritorna anche l'esplicito riferimento alla moda, sebbene non più attraverso le parole per dirla, ma in presa più diretta con l'esperienza, in quanto facoltà di vestirsi, potremmo dire. Essa viene presa ad esempio di un'attività estetica quotidiana, lontana dalla "grande estetica" ma tanto più preziosa in quanto luogo di investimento identitario e valoriale. A partire dal romanticismo, scrive Greimas, in un movimento progressivo "l'arte penetra la vita, che diviene il luogo degli incontri e degli avvenimenti estetici" (1987, p. 51 trad. it.). Nel corso dell'esistenza possono capitare dei momenti eccezionali, che Greimas propone di interpretare come *fratture* nella quotidianità del soggetto, a partire dalle quali a un tratto egli percepisce il mondo diversamente, eventi che sotto il segno dell'imperfezione fanno "nascere in lui la speranza di una vita vera, di una fusione totale del soggetto e dell'oggetto" (ibid., p. 52). Questo tipo di apprensione dell'alterità e della possibilità di riconfigurazione del senso abituale dell'esistenza si effettua sul piano sensoriale, secondo stadi diversi di incontro e di presa sensibile del mondo, di conoscenza attraverso (o a partire) dai sensi. La pittura fornisce una testimonianza emblematica di questa alternatività di prensione del senso, quando dalle maglie di una lettura figurativa del mondo, che cioè lo segmenta e lo rende riconoscibile secondo la griglia culturale offerta dal linguaggio verbale, ne lascia trasparire una lettura altra e più specifica, attraverso il linguaggio plastico, che si manifesta secondo proprie modalità e coerenze⁹.

⁹ Cfr. l'importante saggio su "plastico e figurativo", Greimas 1984.

Nel capitolo “Un’esthétique forclosée” Greimas torna a parlare della moda vestimentaria come di una dimensione fondamentale della cultura, e invita a interrogarsi sulle pratiche quotidiane attraverso le quali essa manifesta un’attività che rientra pienamente nell’ambito del giudizio estetico, anche se non più espresso in parole. In effetti, nella sua descrizione possiamo riconoscere alcune delle modalità specifiche dell’*immaginazione* teorizzate in ambito filosofico (Pezzini 2017a). Anzitutto Greimas si sofferma sull’atto del *vestirsi*, nel quale si dispiega “l’intera intelligenza sintagmatica”: “ecco una sequenza di vita ‘vissuta’ che si manifesta come una successione ininterrotta di scelte, che si conclude a poco a poco nella costruzione di un oggetto di valore”, l’abito completo, posto fra le esigenze della funzionalità e della confortevolezza e il rispetto delle costrizioni sociali, che attraverso il saper vivere, la buona educazione, l’etica, il buon gusto, aiutano a individuare ciò che è conveniente (Greimas 1987, p. 58 trad. it.). Va poi considerata la dimensione passionale: il “desiderio di piacere” è alla base della costruzione di un certo apparire personale in relazione alla conoscenza e al giudizio che si ha e che si dà del proprio corpo e delle sue particolarità, anche in funzione della propria immagine sociale. Dunque, si tratta di una personalizzazione di sé attraverso l’abito “eminente intersoggettiva”, dato che “presuppone la convocazione di due simulacri e la loro comparazione con l’ausilio di due codici distinti – e in questo senso è ben più cognitiva che patemica” (ibid. p. 60).

Diverso scenario è quello in cui un soggetto – notiamolo: sempre femminile! – osserva le vetrine dei negozi... il primo scopo di questa attività, secondo Greimas, sarebbe quello di vestirsi a livello immaginario. Di fronte a un insieme non più chiuso di possibilità di scelta – come quello fornito dai nostri armadi reali – ma a una immensa esuberanza di forme, di colori, di arrangiamenti, fa la sua comparsa una diversa modalità di riconoscimento e di giudizio, analoga al passaggio dalla lettura figurativa a quella plastica delle immagini. Oggetti, linee, colori, attitudini devono essere valutati e sussunti non solo sulla base di valori funzionali, e per il modo in cui contribuiscono a definire un abito specifico, ma anche da significati di ordine concettuale, come semplicità, eleganza, ricercatezza. Da queste operazioni cognitive deriva uno specifico piacere, che consiste nel saper riconoscere *figure* stavolta da ricondurre alle forme elementari dei grandi stili – il classicismo, il barocco... – il cui buon uso costituisce il *gusto*. È qui richiamata la prospettiva storica – il secolo dei lumi – in base alla quale si è costituita questa organizzazione concettuale, quando lo *stile* era una dimensione sociale di valutazione: gli attributi di *grazia*, *eleganza*, *semplicità*, *distinzione* rappresentano altrettanti giudizi classificatori. Sorge al contempo l’idea di *originalità*, una sorta di strumento assiologico che informerà lo stile di vita, offrirà una visione del mondo, costituirà una nuova episteme culturale sia a livello collettivo sia a livello individuale, nel susseguirsi delle generazioni, ciascuna reputante se stessa “originale” rispetto alle altre, almeno sino a quando reggerà l’idea moderna di “progresso”.

Dal punto di vista semiotico, queste griglie di lettura socioestetiche sembrano linguaggi di connotazione - fanno pensare – osserva sempre Greimas – alle proiezioni passionali nella pittura del Rinascimento, o alle connotazioni sociali “perfettamente descritte da Roland Barthes nelle sue *Mythologies*” (ibid., p.61). Questo anche se nel campo dei valori estetici si assiste a una dissimetria rispetto ad altri valori, come quelli epistemici di verità/falsità o etici di bene/male: non si può opporre il bello al brutto, piuttosto, i valori estetici sembrano affermarsi “come un sovrappiù di senso” rispetto a un piano di indifferenza o insignificanza, minacciato costantemente dall’iteratività *uso* o peggio dall’*usura*, dal consumo della dimensione significativa della vita.

Il lettore iniziato riconosce qui un programma di ricerca che è stato ben colto dalla comunità semiotica e che in questi anni si è rivelato assai fecondo sotto molti aspetti¹⁰: qui premeva ricordare il ruolo non marginale della riflessione di Greimas sulla moda, vestimentaria e non, che merita ancora un seguito.

pubblicato in rete il 2 marzo 2018

¹⁰ Dò alcuni riferimenti in Pezzini 2017a.



Bibliografia

- Arrivé, M., 2000, “Préface mêlée de souvenirs sur la préhistoire de la sémiotique”, in A.J. Greimas 2000, pp. XI-XXV.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Barthes, R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil; trad. it. *Sistema della moda*, Torino, Einaudi
- Barthes, R., 1967a “À propos du *Système de la mode*”, intervista di Raymond Bellour, *Les Lettres nouvelles*, marzo.
- Barthes, R., 2006 *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi.
- Bettelheim, B., 1976, *The uses of the enchantment: the meaning and importance of fairy tales*; trad. it. *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Brodén, T. F., 2000, “Avant-dire: A.J. Greimas e la linguistique française”, in A.J. Greimas 2000, pp. XXVII-XLIV.
- Calvet, J.-L., 1978, 1990, *Roland Barthes 1915-1980*, Paris, Flammarion.
- Courtés, J., 1976, *Introduction à l'analyse narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Courtés, J., 1986, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, PUF; trad. it. *La fiaba: poetica e mitologia*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1992.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive*, Milano, Angeli, 1997.
- Fontanille, J., 2015, *Les formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Greimas, A.-J., 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Roma, Meltemi, 2000.
- Greimas, A.-J., 1968, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV siècle*, Paris, Larousse.
- Greimas, A.-J., 1980, “Roland Barthes: une biographie à construire”, *Le Bulletin*, GRSL-EHESS 13, marzo; trad. it. in P. Fabbri e I. Pezzini, a cura, *Mitologie di Roland Barthes*, Parma, Pratiche, 1982.
- Greimas, A.-J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in *Actes Sémiotiques-Documents* 60, trad. it. “Semiotica figurative e semiotica plastica”, in Corrain e Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991.
- Greimas, A.-J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Fanlac, 1987; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 2005.
- Greimas, A.-J., 2000 (1948) *La mode en 1830. Langage et société: écrits de jeunesse*, texte établi par Thomas F. Brodén, Préface de Michel Arrivé, Paris, PUF.
- Greimas, A.-J., Courtés, J., 1978, “Cendrillon va au bal: remarques sur les rôles et les figures dans la littérature orale”, *Systèmes de signes, hommage à G. Dieterlén*, Paris, Hermann, pp. 243-257.
- Greimas, A.-J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996.
- Greimas, A.-J., Fontanille, J., 1993 “Le beau geste”, *RSSI*, vol. 13, n.1-2, pp. 21-35, trad. it. “Il bel gesto”, in Pozzato, M.P. e Bertrand D., *Estetica della vita quotidiana*, Milano, Lupetti, 1995.
- Greimas, A.-J., e Keane, T. M., 1991, “L'éloge du mot. Considérations methologique à propos d'un nouveau dictionnaire”, *Cahiers de lexicologie* 58.1, pp. 93-100 (Poi “Préface” di G&K1992).
- Greimas, A.-J., e Keane, T. M., 1992, *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, Paris, Larousse.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard; trad. it. *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Landowski, E., 2017, *Com Greimas. Interações semióticas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J. M., 1994, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J. M., 2017, *Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani.
- Marchetti, L., Segre Reinach S., 2017, *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Milano, Bruno Mondadori.
- Marrone, G., 2006 “Introduzione”, in Barthes 2006, pp. VIII-XXVI.
- Marrone, G., 2016, *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carocci.
- Pezzini, I., 2014, *Introduzione a Barthes*, Bari-Roma, Laterza.
- Pezzini, I., 2017, “Da Greimas a Barthes, dal lessico al sistema. Alle origini della semiologia, la moda”, in E. Fadda e W. Bruno, a cura di, *Roland Barthes Club Band*, Macerata, Quodlibet, pp. 145-157.
- Pezzini, I., 2017a “Gli schermi dell'apparire. Tecnologie, immaginazione, forme di vita fra semiotica ed estetica”, *Versus* 125, luglio-dicembre 2/2017, pp. 177-186.
- Richardson, J., Kroeber A.I., 1940, *Three Centuries of Women's Fashions, a quantitative Analysis*, Univ. of California Press.
- Samoyault, T., 2014, *Roland Barthes. Biographie*, Paris, Seuil.



Saussure, F. de, 1916, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

APPENDICE
Algirdas Julien Greimas
LA MODA NEL 1830¹¹

PREFAZIONE
Oggetti e metodi

Si può facilmente immaginare la lingua di una società giunta a un grado sufficientemente elevato di differenziazione come una vasta pianura divisa in tanti terreni privati appartenenti a dei piccoli proprietari tradizionalisti – lingue di gruppi professionali o vocabolari tecnici – dove ciascuno di loro conduce una vita chiusa e mostra ai suoi vicini solo la parte esterna della sua abitazione e delle sue ricchezze. Ora sono proprio i caratteri più esteriori, i termini più generali di questi vocabolari “privati”, professionali – quelli che designano sia i prodotti di consumo generale, sia le attività più frequenti o gli oggetti conosciuti da tutti – che costituiscono la base principale della lingua comune.

Se i rapporti costanti e diretti tra quest’ultima e le lingue di gruppi particolari sono spesso il pretesto di numerose interferenze e arricchimenti reciproci per restrizione o estensione di senso, vi sono ugualmente certi terreni neutri – passeggiate eleganti, luoghi di sport ecc. – che servono da luoghi di incontro a persone provenienti da diversi gruppi professionali o classi sociali, attratti, per interesse o per piacere, a formare gli “intergruppi sociali” orientati a certe attività di ordine collettivo. Gli “intergruppi sociali” – e noi pensiamo più in particolare a quello che si costituisce attorno alla moda vestimentaria, una delle “principali forme sociali del lusso” – sono tenuti a formarsi un vocabolario speciale composto in gran parte dei vocabolari tecnici relativi all’attività sociale comune. È naturale, quindi, che i vocabolari di questi intergruppi sociali, posti a metà strada fra la lingua comune e diverse lingue di gruppi professionali, possano servire non solo da “centri di formazione” privilegiati dei neologismi, ma che essi siano anche dei centri di diffusione di termini tecnici che passano dalla lingua comune e dai luoghi di scambio tra i diversi vocabolari tecnici e la lingua comune stessa.

Ci sembra così che il vocabolario della moda vestimentaria, considerato come un insieme di mezzi d’espressione di un intergruppo sociale costituito attorno a un’attività limitata, possa offrire un campo linguistico limitato all’osservazione e alla descrizione lessicologiche. Il suo studio può anche rivelarsi interessante sotto altri punti di vista, in particolare quelli che dipendono direttamente dalla natura stessa del vocabolario studiato. Si noterà anzitutto che gli oggetti e le forme comprese nel campo della moda sono sottoposti, forse più di qualsiasi altro elemento dei *realia*, a dei perpetui e pronti cambiamenti, che provocano a loro volta dei cambiamenti corrispondenti nei termini che designano le cose. La notazione quotidiana e minuziosa di questi cambiamenti, così come è presentata dai giornali di moda, appare a priori costituire una occasione preziosa di osservazione del rinnovamento interno del linguaggio, colto nella sua spontaneità e notato nelle fasi successive del suo sviluppo. D’altra parte, se la ricerca dei “valori espressivi” del linguaggio di cui parla a lungo M.W. von Wartburg nella sua opera recente costituisce una delle ragioni principali dei cambiamenti lessicologici, il vocabolario della moda, poiché esprime una attività sociale di lusso, è adatto a riflettere, spesso anche esagerandola, la tendenza che spinge il linguaggio a cercare dei termini nuovi di un valore espressivo sempre più grande, di una potenza evocatrice che, rompendo le barriere dei vocabolari chiusi, apra la via alle “corrispondenze” delle parole, fonte della creazione metaforica.

Riconosciuto l’interesse che poteva presentare la descrizione oggettiva di un vocabolario di moda vestimentaria delimitato nell’insieme della lingua, abbiamo dovuto praticare un taglio più o meno stretto nel tempo. Dobbiamo riconoscere che la scelta era delle più libere, data l’assenza quasi totale di lavori lessicografici di questo genere. Se abbiamo preferito arrestarci all’epoca della Restaurazione, è perché ci è sembrato che l’inizio del XIX secolo costituisse non solo un periodo importante per il rinnovamento della lingua, ma che comportasse anche, in questo campo limitato, i germi di stabilizzazione del costume civile attuale e la nascita delle concezioni moderne in materia di eleganza e di *parure*. Benché il fissarsi definitivo della moda della Restaurazione si ponga, come ci è apparso nel corso del nostro studio, verso gli anni 1824-1825, abbiamo preferito estendere la nostra descrizione fino agli anni 1829-1830, e questo per due ragioni: per la possibilità di raccogliere una documentazione più abbondante, grazie allo sbocciare, verso il 1829, di una decina di nuovi giornali di moda, redatti in uno spirito più “XIX secolo”, come *La Mode*, *Le Follet*, *Le Mercure des salons*, etc., ma anche perché questa data è quella in cui la

¹¹ Paris, PUF, 2000. Traduzione in italiano di Isabella Pezzini, pp. 5-8, senza le note.



nuova eleganza prende coscienza di se stessa, come si può osservare nel *Traité de la vie élégante*, piccolo capolavoro di osservazione sociale che Balzac pubblica nel 1830.

Benché il nostro spoglio abbia potuto permetterci di intraprendere la descrizione delle mode della Restaurazione in generale – o almeno lo crediamo –, abbiamo costantemente limitato l'estensione delle nostre ricerche. Non volevamo infatti, introducendo il punto di vista storico o generalizzando alcuni fatti, procedere all'eliminazione dei fatti secondari e falsare così, *volens nolens*, le caratteristiche essenziali di questo vocabolario che giustamente risiede, l'abbiamo già sottolineato, nella spontaneità e nel carattere quasi gratuito delle creazioni lessicologiche.

D'altra parte, dedicandoci alla descrizione oggettiva di un campo definito, compreso quasi completamente nella nozione attuale di *costume* e ricoperto dal concetto di *eleganza vestimentaria*, abbiamo voluto tenerci il più possibile vicini alle cose: prendere come punto di partenza il mondo delle realtà e non quello delle parole. A questo fine siamo stati attenti a non cadere nella "caccia al neologismo" che caratterizza secondo noi assai a torto molte opere recenti di lessicologia, che benché attraente e spesso utile, dà frequentemente un'idea completamente falsa dell'insieme di un vocabolario. Ci siamo sforzati, al contrario, di rilevare tutti i termini trovati nei giornali di moda, servendoci, per completare la comprensione del loro senso o del loro valore relativo in comparazione con altri termini, di manuali di diverse tecniche, delle note esplicative delle stampe dell'epoca o delle opere letterarie con qualche rapporto con il campo studiato. Evitando, per quanto possibile, il punto di vista storico, e desiderando realizzare solo una descrizione statica di uno stato di lingua dato, abbiamo dato un'importanza secondaria all'uso dei dizionari. Tuttavia, grazie a loro, abbiamo attirato l'attenzione del lettore, tutte le volte che ci è sembrato necessario, sia sui fenomeni di evoluzione passiva delle parole, sia sulla novità della loro apparizione o sulla rarità del loro impiego.

Il nostro disegno si è limitato a soli due obiettivi: anzitutto costituire una documentazione sufficiente su un vocabolario determinato in un'epoca data, in vista di comparazioni ulteriori sugli stati anteriori e posteriori dello stesso vocabolario, e, secondariamente, fare emergere i tratti più caratteristici di questo vocabolario in modo da aiutare la comprensione di fatti di lingue simili. Siamo consci dei limiti del nostro lavoro quanto alla sua estensione e alla sua importanza. Tuttavia "la scienza della trasformazione del senso", che il giorno in cui sarà fondata, potrà fornire alla psicologia storica uno strumento di una incomparabile potenza, non è ancora costituita: – così ci è parso che il nostro modesto contributo potesse portare una prima pietra all'opera gigantesca che attende i futuri ricercatori.