

D'OÙ ÇA REGARDE

Appunti sulla significazione del volto

di

Gabriele Buzzi

INDICE

0.	Introduzione	3
1.	Enigma	3
2.	Espressione	5
3.	Devisage	9
4.	Soluzione	13
	Riferimenti bibliografici	16

0. Introduzione

Questo mio intervento si propone come una breve e limitata riflessione intorno al paragrafo *Il volto e l'enigma* del libro *Figure del desiderio* di Ugo Volli.

La riflessione si rifà, in parte, al lavoro sulla significazione del volto che ho svolto durante la stesura della mia tesi di Laurea; il suo collegamento al libro si fonda e si articola sul concetto di enigma e su alcune preferenze comuni nella scelta degli autori da prendere in esame (almeno per quel che riguarda Emmanuel Lévinas).

Gli autori che toccherò durante questo intervento sono principalmente tre: Emmanuel Lévinas, Gilles Deleuze e, anche se in modo meno consistente, Roland Barthes.

Prima di cominciare due chiarimenti metodologici.

Primo: due di questi autori, Deleuze e Lévinas, sono filosofi. Sottoscrivo pienamente ogni contaminazione “produttiva” della semiotica con altre discipline, ma cercherò comunque, per chiarezza e “limiti spaziali”, di ritagliare nella trattazione di questi autori i momenti in cui il volto appare come “problema” semiotico.

Secondo: questo breve intervento mette in campo un grosso problema di ordine metodologico. Lévinas si occupa del volto *reale*, Deleuze principalmente di quello cinematografico, Barthes analizza immagini fotografiche o, tutt'al più, singoli fotogrammi di film. In sede di tesi di laurea questo non fu un problema, anzi si trattava proprio di misurare le differenze tra questi piani di realtà. Ma in questa sede è ancora legittimo riferirsi a tre realtà distinte? La mia risposta è affermativa: ho deciso, infatti, di correre questo rischio, su cui sono certo si può discutere ed obiettare molto, proprio perché mi sembra che i tre autori offrano una panoramica perfetta del modo in cui il volto può “venirci incontro” nella nostra società. Il fatto che poi

tra questi autori ci siano forti zone di sovrapposizione teorica e terminologica ha fatto il resto.

1. Enigma

Ma dicevamo che il punto di partenza è l'enigma.

Scriva Volli:

Perché anche nell'ipotesi più stretta di codificazione sociologica della forma del volto, anche di fronte alla moda più ferrea, resta sempre l'impossibilità di chiusura, l'ambiguità, l'inafferrabilità di ogni volto: il *mistero* di una vita individuale, delle sue motivazioni, del suo senso. In questo sta la verità del volto: nella sua apertura, nella sua disidentità, nella sua ambiguità. Nella mia impossibilità di farlo mio, di comprenderlo davvero, di concettualizzarlo. Nel suo *enigma*.

(Volli, 2000: 243, *corsivi miei*)

In tutti gli autori che prenderò in esame è, in qualche modo, presente l'idea dell'enigma, l'idea che la significazione del volto nasconda (lasciando celato magari intravedere di tanto in tanto) qualcosa di enigmatico, di misterioso, di paradossale, nel senso letterale di ciò che passa a lato, che aggira, ciò che ci sembra comune ed abituale.

Ma c'è di più e, forse, di ancora più interessante. Non solo persiste, negli autori che andremo ad affrontare, questa idea dell'ambiguità della significazione del volto, ma, sebbene tutti arrivino a questa considerazione tramite un percorso che ha delle costanti, almeno terminologiche, quando tentano di azzardare una soluzione a

questo enigma, a questo mistero, danno versioni in profondo disaccordo tra loro.

E' qualcosa che mi fa pensare ai *Delitti della Rou Morgue* di E. A. Poe in cui i testimoni sono tutti di nazionalità diversa e sono tutti testimoni solamente "uditivi" dell'omicidio. Nessuno di loro è riuscito a distinguere con esattezza la lingua parlata dall'assassino: in questo modo ognuno attribuisce la paternità di questo idioma, in qualche modo familiare, ma sempre incomprensibile, ad una nazione diversa dalla sua. L'italiano racconta di come il colpevole parlasse francese, il tedesco asserisce con convinzione che era senz'altro italiano e così via...

Anche l'enigma del volto mi è apparso, studiandolo, "pericolosamente" proiettivo, nel senso che la sua sfuggente natura semiotica induce chi se ne occupa, tramite un meccanismo che alla fine dell'intervento proverò a spiegare, a vedere nel mistero del volto la sua propria, parziale, verità.

2. Espressione

Ma facciamo qualche passo indietro. Abbiamo detto costanza terminologica: lavoreremo, infatti, con termini che attraversano la riflessione sul volto dei nostri tre autori.

Il primo è *espressione*.

Il volto si esprime, è questo il modo della sua significazione. Ma in che cosa consiste l'espressione del volto?

Partiamo da Lévinas: per lui la significazione del viso è espressione, in quanto il modo in cui il volto significa è esclusivamente e completamente autoreferenziale. L'espressione è quindi il modo della significazione del volto, ma una significazione che non rientra più nella ben nota formula peirciana del segno come qualcosa che per qualcuno sta per qualcos'altro sotto qualche aspetto

o capacità. Il volto rimanda soltanto a se stesso, si esprime *Kath'auto*, da e per se stesso, rompe con la significazione “classica” del segno. Scrive Lévinas:

Il volto d'Altri distrugge ad ogni istante e oltrepassa l'immagine plastica che mi lascia, l'idea a mia misura e a misura del suo *ideatum* – l'idea adeguata. Non si manifesta in base a queste qualità, ma *Kath'auto. Si esprime*. Il volto in opposizione all'ontologia contemporanea, introduce una nozione di verità che non è lo svelamento di un Neutro impersonale, ma un'espressione: l'ente si apre un varco attraverso tutti i rivestimenti e le generalità dell'essere, per mostrare nella sua “forma” la totalità del suo “contenuto”, *per sopprimere, in fin dei conti, la distinzione di forma e contenuto (...). Ma il contenuto primo dell'espressione è proprio quest'espressione.* (Lévinas, 1961: 48-49, *ultimo corsivo mio*)

Ma non bisogna fermarsi qui: cosa significa per il volto essere questo non-segno espressivo? Cosa comporta in termini semiotici?

Il volto diviene, per Lévinas, una sorta di grado zero della significazione: nella coincidenza tra forma e contenuto, in definitiva tra significante e significato, il volto apre il campo dell'intelligibilità simbolica da cui si genera la semiosi. Il volto è quindi non-segno, ma anche, in virtù delle peculiarità della sua significazione, il significante primo, la possibilità di ogni significazione. Ancora Lévinas:

Essa (l'espressione) presenta il significante. Il significante, colui che dà un segno, non è significato. E' necessario essere già stati in un ambito di significanti, perché il segno possa apparire come segno. Il significante deve quindi presentarsi prima di ogni segno, di per se stesso – come volto.

(Lévinas, 1961: 186)

Il termine espressione ci ha quindi portato abbastanza lontano.

Se ora ci rivolgiamo a Deleuze possiamo trovarvi altre suggestioni interessanti. Il filosofo francese si occupa del volto nella prima parte della sua opera sul cinema, *L'immagine movimento*.

Senza addentrarci troppo in questioni di filmologia arriviamo subito al dunque.

Per Deleuze il volto al cinema è il primo piano e il primo piano è, e questo è molto importante, sempre e comunque volto, tanto che, per Deleuze, qualsiasi oggetto inquadrato in primo piano è immediatamente “voltificato”, reso volto. Deleuze nella sua categorizzazione delle immagini cinematografiche, chiama la coppia volto\primo piano *immagine affezione*:

(...) non vi è primo piano *di* volto, il volto è in se stesso primo piano, il primo piano è da sé solo volto, e ambedue sono l'affetto, l'immagine-afezione.

(Deleuze, 1983: 110)

Il volto diviene quindi il veicolo dell'affettività, dell'affetto, del, nel suo senso migliore, patetico. Ma in che modo il volto si fa carico dell'affettività del racconto cinematografico? Ancora Deleuze:

Ora, l'immagine-afezione non è nient'altro che questo: è la qualità o la potenza, è la potenzialità considerata per se stessa in quanto espressa. *Il segno corrispondente è dunque l'espressione*, non l'attualizzazione.

(Deleuze, 1983: 120-121, *corsivo mio*)

Di nuovo il segno del volto è l'espressione.

Ma perché l'espressione del volto è potenzialità opposta, in questo modo, ad attualizzazione? Si sa che i concetti di attuale e virtuale sono concetto deleziani, ma qui c'è anche di più per uno sguardo semiotico: Deleuze, infatti, si rifà direttamente a Peirce e ai concetti fondamentali della semiosi di primità, secondità, terzietà. L'opposizione nasce quindi dal fatto che la primità per Deleuze è il campo della pura possibilità, della qualità e dell'affetto, mentre la secondità è:

“è la categoria del Reale, dell'attuale, dell'esistente, dell'individuato. E la prima figura della secondità è già quella in cui le qualità-potenze diventano delle “forze”, si attualizzano cioè in stati di cose particolari, spazi-tempo determinati, ambienti geografici e storici, agenti collettivi o persone individuali.”

(Deleuze, 1983: 118)

Anche per Deleuze il volto è espressione, espressione dell'affettività, intesa come qualità affettiva di una situazione, disposizione virtuale all'azione, potenza in attesa di diventare atto. *Primità* nel senso peirciano del termine.

Troviamo qui il *primo punto fermo* (con Lévinas) del nostro discorso: la primità è, nella teoria di Peirce e come ci ha insegnato Umberto Eco, ciò che scatena la semiosi, *il motore della significazione*.

Terminiamo il discorso sull'espressione con Barthes.

Ci occupiamo di un famoso saggio del semiologo francese sul *senso ottuso*, il *terzo senso* dell'immagine fotografica. Per Barthes l'immagine fotografica possiede tre livelli di senso: quello *comunicativo* o *informativo*, il cui studio è riservato alla cosiddetta

“prima” semiotica, alle scienze del messaggio, quello *simbolico*, di cui si occupano le scienze dei sistemi simbolici, come l’economia o la psicanalisi, e il cosiddetto senso ottuso ovvero la *significanza* dell’immagine che non ha un suo proprio statuto scientifico e che, come vedremo, pone qualche problema a chi cerca di occuparsene. Scrive Barthes:

“Mentre leggo (l’immagine), ricevo (probabilmente per primo) un terzo senso, evidente, erratico e ostinato. Ignoro quale sia il suo significato, quantomeno non riesco ad esprimerlo, ma ne vedo con chiarezza i tratti, le accidentalità significanti di cui questo segno, fin dall’inizio, è composto: una certa compattezza del belletto dei cortigiani, spesso, calcato, oppure liscio, distinto; il naso stupido di uno, il disegno fine dei sopraccigli di un altro, il suo biondo slavato, la sua carnagione bianca e vizza, la piattezza curata della sua acconciatura, che tradisce il posticcio, il raccordo sullo sfondo della carnagione gessosa alla polvere di riso. (...) In opposizione ai due primi livelli, quello della comunicazione e quello della significazione, il terzo livello – anche se la sua lettura è ancora rischiosa – è quello della *significanza*; questa parola ha il vantaggio di riferirsi al campo del significante (e non della significazione) (...)”.

(Barthes, 1994: 117)

Abbiamo una descrizione di volti e si parla di preminenza del significante. La consonanza, almeno con Lévinas, è avvertibile, anche se, in questo caso, rimane una differenza terminologica: Barthes parla di *significanza* e non usa il termine espressione.¹

¹ Rileggendo, però, *Frammenti di un discorso amoroso* in una nota (che sta proprio nella prima pagina del testo) ho trovato:

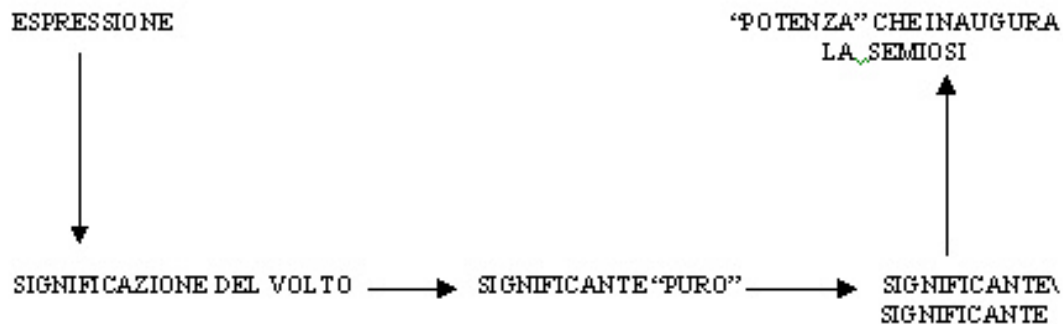
Ce poi un'altra questione su cui riflettere: Barthes usa il termine *significanza* perché, a suo avviso, chiama in causa direttamente il campo del *significante* ed esula dal campo della *significazione*. Abbiamo visto che la *significazione* del volto, per Lévinas, è *sui generis* in quanto è completamente autoreferenziale: in qualche modo, tramite la sua terminologia, Barthes radicalizza questa ipotesi tanto da rifiutarsi di parlare, essendo una questione di solo *significante*, di *significazione*.

Per quel che mi riguarda preferisco continuare a parlare di *significazione* insistendo semmai sulla sua anomalia e problematicità: in questo modo, infatti, mi è più semplice sussumere le varie istanze di questo dialogo a più voci. Se quindi, per comodità, si rifiuta la frattura terminologica di Barthes, non si vuole assolutamente perdere il senso, così in tema con quanto detto fino ad ora, delle sue riflessioni.

Facciamo il punto della situazione: l'*espressione* (o *significanza*) del volto indica la sua modalità di *significazione*: ovvero la preminenza del *significante* "puro", del *significante* che ha se stesso come *significato*: ovvero la "potenza" che inaugura la catena semiotica.

(...) Ma la "cattiva poesia" coglie il soggetto amoroso nel registro espressivo che appartiene solo a lui: l'*espressione*.
(Barthes, 1977: 10, *corsivo mio*)

E' stata una piccola rivincita leggere che, per Barthes, il registro espressivo del soggetto amoroso è l'*espressione*: si sa, infatti, quanta importanza abbia il volto (dell'amato\à) in questo "campo".



C'è ancora, rispetto a quest'ultimo passaggio, una precisazione da fare, precisazione quanto mai essenziale per una teoria semiotica del volto.

Abbiamo detto "la *potenza* che inaugura la semiosi". Il termine *potenza*, se pensiamo a quanto abbiamo detto finora, può significare due cose. Per Deleuze va intesa in senso Aristotelico, come contrapposta all'atto, all'attualizzazione della secondità. Ci consegna quindi un carattere di *passività*: la primità ha, infatti, a che fare col *ground*, col substrato passivo del mondo che si limita "pungerci", a stimolarci, scatenando in noi la catena della semiosi. Per Lévinas, *potenza* ha un senso meno passivo. La *potenza* qui è quella *attiva* del *significante* che si fa strada attraverso la neutralità dell'essere impersonale e inaugura la catena della significazione.

3. Devisage

Il secondo termine che intendo riprendere è *devisage*:

Quando Deleuze parla del cinema di Bergman, a cui riconosce il merito di essere il cineasta che ha lavorato maggiormente sulle potenzialità espressive e drammatiche del volto umano, parla di *devisage*, dello "svoltarsi" del volto, come di quel momento in cui il

volto, tramite l'uso insistente e radicale del primo piano, perde ogni riferimento al sociale, all'identità del soggetto e si "perde in se stesso", si ritrova nella sua *nudità* di significante vuoto il cui unico senso è la paura.

Deleuze pensando al film *Persona* di Bergman e, in particolar modo alla famosa sequenza che termina con la pellicola che si blocca su di un fotogramma fermo che prede fuoco e brucia fino ad esaurirsi, scrive:

"Il primo piano non sdoppia un individuo, non più di quanto ne riunisce due: sospende l'individuazione. Allora il volto unico e sconvolto unisce una parte dell'uno a una parte dell'altro. A questo punto non riflette né risente più niente. Ma risente solamente una sorda paura. Assorbe solamente due esseri e li assorbe nel vuoto. E nel vuoto è esso stesso il fotogramma che brucia, con la Paura per unico affetto: il primo piano-volto è al contempo la faccia e il suo sfacimento (*devisage*). Bergman ha spinto il più lontano possibile il nichilismo del volto, cioè il suo rapporto nel vuoto con la paura e l'assenza, la paura del volto rispetto al proprio nulla."

(Deleuze, 1983: 123)

Anche Lévinas parla spesso di nudità del volto e, ancor più sorprendente, anch'egli parla di *devisage*:

"Il problema è se il volto sia semplicemente una forma plastica. Sicuramente no. In francese si dice *devisager* e significa guardare qualcuno, ma anche togliere il volto. Guardare il volto, come lo intendo io, non è guardare il colore degli occhi, osservare l'espressione del viso. (...) In ogni caso l'idea che il

volto sia visuale, non va, non è rappresentativo. Non è viso, è *devisage*.”

(Lévinas in Ghedini, 1987: 61-63)

Di nuovo quindi un'affinità: l'operazione dello svoltarsi, il momento in cui il volto esita sulla sua stessa significatività, in cui è difficile dire se esso sia un *surplus* o una mancanza di senso, di significato. Quel che è vero per entrambi i pensatori è che lo svoltarsi del volto sia una perdita della sua dimensione sociale e che, in qualche modo, tutto ciò comporti anche la necessità di superare l'aspetto "ritrattistico" del volto. Scrive Deleuze:

“In genere si riconoscono al volto tre funzioni: esso è individuante (distingue o caratterizza ognuno), è socializzante (manifesta un ruolo sociale), è relazionale o comunicante (assicura non soltanto la comunicazione tra due persone, ma anche, in una stessa persona, l'accordo interiore tra il suo carattere e il suo ruolo). Ebbene, il volto che presenta effettivamente questi aspetti al cinema *come altrove*, li perde tutti e tre non appena si tratti di primo piano.”

(Deleuze, 1983: 122)

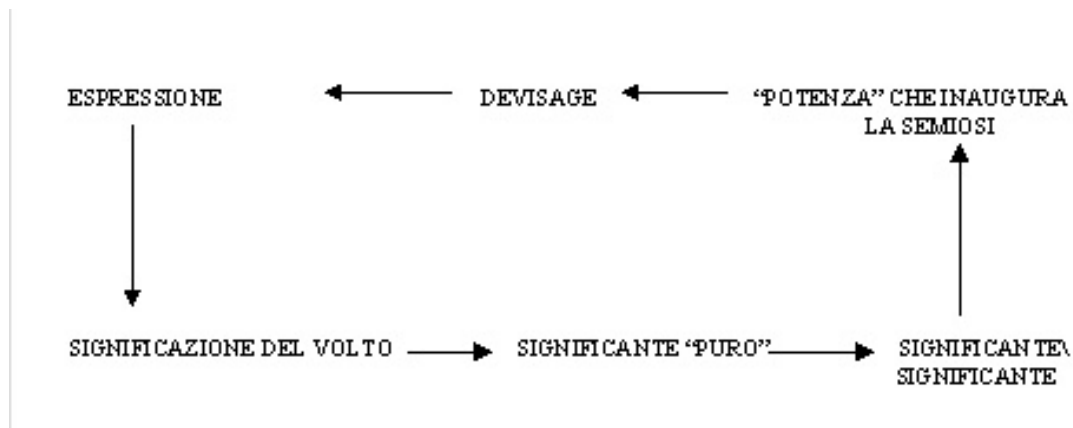
E' sorprendente notare questa concordanza d'uso del termine *devisage*: l'idea che il volto sotto il nostro sguardo che, mediato o meno dalla tecnica, opera un *close up*, perda la sua consistenza invece di rafforzarla, che si disfi delle sue valenze figurative è quantomeno insolita e va contro al modo in cui solitamente si pensano queste cose.

E' un processo che, a me, ricorda istintivamente Francis Bacon: i suoi quadri in cui il volto si disfa letteralmente sotto i nostri occhi, in

cui il movimento delle linee e dei colori appare proprio come l'esplicazione pittorica di questo processo.

In questo senso il tema dello *svoltarsi* del volto mostra tutta la sua novità, e probabilmente tutta la sua radicalità, se lo avviciniamo, ad esempio, a quell' immenso fenomeno di costume che è lo *star system* hollywoodiano. Il culto del volto cinematografico, feticcio per eccellenza del ventesimo secolo, mostra, alla luce di questa nozione, tutta la sua affascinante ambiguità.

Facciamo di nuovo il punto della situazione: l'*espressione* del volto indica la sua modalità di significazione: ovvero la preminenza del significante "puro", ovvero del significante che ha se stesso come significato: ovvero la "potenza" che inaugura la catena semiotica (anche) tramite il *devisage*. Ovvero tramite un processo di "liquefazione" di questo significante che è proprio l'*espressione* del volto.



Come si vede, il processo è circolare: o, quantomeno, l'espressione contiene, è formata (anche) da questa strana "danza" del significante puro, isolato, che si dà a noi, perdendosi. L'analisi della significazione del volto, alla ricerca del suo mistero, ci ha

portato a circoscrivere un campo della significazione decisamente *sui generis*, appassionante per la sua forza e per la sua ineffabilità.

Ma cosa c'è dietro il *devisage*, dietro il disfacimento della maschera sociale del volto? Cosa nasconde dunque l'espressione del volto che abbiamo analizzato finora?

Per Deleuze, come abbiamo visto, c'è il nichilismo del volto, la paura del suo nullificarsi. La nudità del volto si fa indigenza, vergogna, paura. Per Lévinas la questione è simile, ma anche più complessa. Nel suo caso il *devisage* non è, se così possiamo dire, fine a stesso. Il volto anche nella completa nudità non sprofonda nella sola paura, tanto quanto non si riduceva a *ground* della significazione. O meglio può anche sprofondarci nella paura, ma la sua significatività rimane più alta, *diversa*. Il *devisage*, la nudità non ha insomma come limite la significazione cieca della paura, bensì quella dell'infinito significante e delle sue conseguenze sulla nostra responsabilità verso l'altro uomo. Dio, in buona sostanza.

Per Barthes c'è il senso ottuso, lo sberleffo dell'immagine, il *punctum* che tradisce il reale dietro la culturalità delle nostre rappresentazioni fotografiche.

Ognuno "ha qualcosa da nascondere" dunque dietro la significazione del volto: come si diceva in apertura il mistero del volto, del suo statuto semiotico, è proprio questa capacità di cambiare identità a seconda di chi lo sta osservando. Ma perché?

E' venuto il momento di azzardare la soluzione del mistero.

4. Soluzione

I'll be your mirror

Reflect what you are, in case you don't know

(I'll be your mirror – The Velvet Underground)

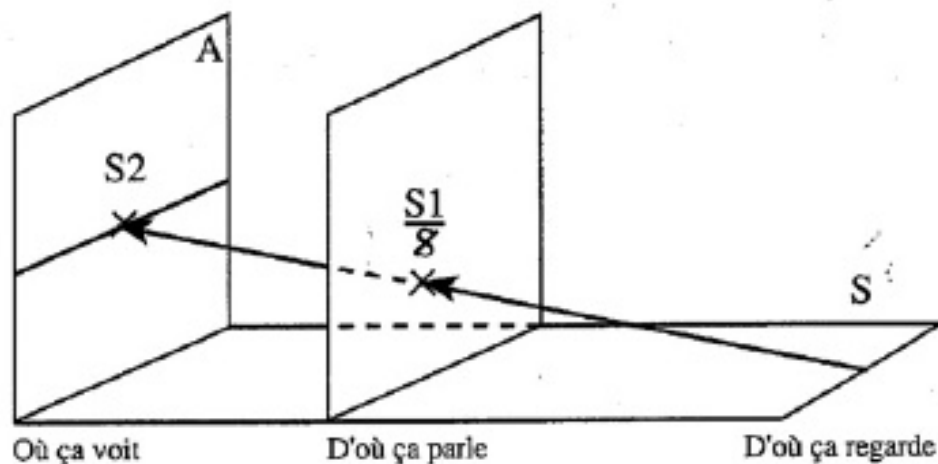
In questo breve intervento ho cercato di delineare un possibile statuto semiotico del volto; ho cercato di analizzare il modo della sua significazione. Essa si è rivelata qualcosa di “sorprendente”, sorprendente nel senso freudiano del termine, per cui qualcosa ci sorprende “semplicemente” quando non rispetta le nostre aspettative e rimane per questo di difficile definizione.

Per concludere, come promesso, vorrei provare a dire qualcosa sull'enigma del volto: su quello che nasconde e che rivela proprio tramite la peculiarità della sua significazione. E sul perché questo qualcosa, al tempo stesso così nascosto e così evidente, ha un sapore ed un significato diverso per tutti gli autori presi in esame.

La soluzione che forniremo sarà spaziale. O meglio *topologica*

Nel suo articolo *Dalla metafora alla topologia* Bernarde Nomine riprende alcune intuizioni teoriche dello psicanalista francese Jacques Lacan sullo spazio prospettico e sul suo legame con la (costruzione linguistica) della soggettività, nel tentativo di operare una *spazializzazione* (una topologia) dei concetti operativi di Lacan. Più precisamente il tentativo è quello di “spazializzare” la famosa triade psicanalitica di simbolico, reale e immaginario o meglio, visto che si parla di Lacan e soggettività, *significante, significato e rappresentazione*.

In questo modo Nomine propone una topologia del soggetto che renda conto della struttura della soggettività: topologia che, come abbiamo detto, si avvale del lavoro che Lacan, almeno dagli studi sulla fase dello specchio, ha condotto sulla prospettiva e sulla geometria proiettiva di cui questa si serve. L'approdo teorico di Nomine, dopo alcuni passaggi a dire il vero anche un po' azzardati, è il seguente:



(Nomine, 1991: 47)

S2 è lo “schermo” delle nostre rappresentazioni (*Où ça voit*): qui scorrono le rappresentazioni che il soggetto ha del suo mondo. In S1 abbiamo il luogo del simbolico (*D'où ça parle*), il soggetto linguistico, il *je*, il discorso della soggettività in cui siamo soliti rispecchiarci e da cui, a conti fatti, per Lacan, siamo formati. Come si vede qui il significato (il “reale” di Freud) è sbarrato, escluso dalla costruzione simbolica dell'io. Lo ritroviamo in S, il luogo perduto da cui parte la linea dello sguardo (*D'où ça regarde*) e che corre via, verso l'infinito prospettico. E' il luogo mitico che secondo l'antropologo Leroi-Gourhan si trova esattamente nel fondo oscuro della caverna. Proprio dove Platone, prendendo quella che per Lacan è una grossa cantonata, pone invece lo schermo usato per la proiezione delle “ombre”, le false credenze degli uomini.

C'est donc en quelque sorte une caverne de Platon à l'envers.

(Nomine, 1991: 40)

La prospettiva si ribalta: la “fuga” dalla caverna è interdetta e il soggetto razionale, linguistico, è per sempre avulso dal suo significato, oramai perduto irrimediabilmente alla sue spalle.

Non è facile dire se Nomine sia effettivamente uscito dalla metafora per approdare ad una topologia accurata del soggetto. A noi interessa la seguente riflessione: se S2, il luogo dove il soggetto vede, è un susseguirsi di *immagini*, quando sullo “schermo” ci troviamo di fronte al volto di un altro uomo, ci piace pensare che forse questi abbia la possibilità di dare una “sbirciatina”, un’occhiata alle nostre spalle per raccontarci, oltre l’opacità del simbolico, qualcosa che da soli non potremmo mai vedere.

Il mistero del volto, la sua sfuggente e polisemica significatività, è forse la sua possibilità di fare un po’ di luce sul luogo in cui siamo veramente, il significato che ci sfugge all’infinito. Di conseguenza, se ognuno vi vede qualcosa di diverso, è perché quello che il volto esprime non è altro che la verità di chi lo guarda.

La verità del volto è semplicemente quella di chi si ferma e lo contempla.

Riferimenti bibliografici

Barthes, Roland

1977 *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. de Seuil (tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1980)

1994 “*Sul cinema*”, Il melangolo, Genova. [Traduzione di scritti di diversa origine.]

Deleuze, Gilles,

1983 *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, (tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984).

Ghedini, Laura

1987 “*Dialogo con Emanuel Lévinas*”, Brescia, Morcelliana.

Lévinas, Emmanuel

1961 *Totalité et Infini*, La Haye, Nijhoff (tr. it. *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1980).

Nomine, Bernard

1991 “*De la métaphore à la topologie*” in “*Pas tant, revue de la découverte freudienne*”, Dicembre.

Volli, Ugo

1997 *Fascino. Feticismi ed altre idolatrie*, Milano, Feltrinelli.

2000 *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaello Cortina.