

Mario Telò

Archive Feelings

Una teoria della tragedia greca*

ABSTRACT: Do we take pleasure in reading ancient Greek tragedy despite the unsettling content or because of it? Does a safe aesthetic distance protect us from tragic suffering, or does the proximity to death tap into something more primal? Aristotle proposed catharsis, an emotional cleansing – or, in later interpretations, a sense of equilibrium – as tragedy's outcome, and Sigmund Freud and Jacques Lacan, grand theorists of the forces of anti-misery in human and non-human existence, surprisingly agreed. Notwithstanding this deferral to Aristotle, their theorizations of the death drive – together with Jacques Derrida's notion of the archive as a place of conservation that inevitably fails – can provide the groundwork for a radically new way of understanding tragic aesthetics.

KEYWORDS: F. Bacon; catharsis; critical theory; death drive; deconstruction; feeling; A. Hitchcock; *Medea*; *Oresteia*; poetic form; postcritique; psychoanalysis; reading; *Thelma and Louise*.

Cercherò di offrire un sunto di *Archive Feelings* e di spiegare cosa intendo con il sottotitolo “Una teoria della tragedia greca”. Invece di focalizzare l'attenzione su singole letture, mi preme dare spazio ad alcune generali questioni metodologiche: 1) come possiamo leggere la tragedia greca oggi, in questo particolare momento di crisi globale; 2) in che modo noi, classicisti, possiamo partecipare e dar forma al dibattito che la tragedia ha generato e continua a generare nella filosofia e teoria critica contemporanea; 3) come possiamo mettere al centro dell'indagine critica sulla tragedia la sua fenomenologia emozionale.

Archive Feelings si propone di teorizzare un'estetica dell'anti-catarsi; in altre

* Si riproduce qui l'intervento presentato il 24 marzo 2021 durante il seminario di Letteratura Greca organizzato da Luigi Battezzato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, a presentazione del libro *Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy*, edito nella Serie Classical Memories/Modern Identities, The Ohio State University Press, Columbus 2020. Una traduzione italiana delle prime pagine dell'introduzione, a cura di Raffaella Viccei, si può leggere qui: <https://www.visionideltragico.it/blog/biblioteca/una-teoria-della-tragedia-greca>. Si ringrazia l'autore per aver voluto mettere a disposizione di AdE questa introduzione, che preferiamo lasciare nella sua forma discorsiva, senza apparato bibliografico. Il libro di Mario Telò, così significativo nella cornice tematica della nostra rivista, sarà discusso in un altro fascicolo (S.F.).

parole, cerca di localizzare i piaceri del tragico non solo al di là della catarsi, ma in una deliberata sovversione di strutture e meccanismi formali che possiamo chiamare catartici. Anne Carson ha detto una volta: «Non ho mai capito la catarsi... La tragedia è qualcosa di più devastante». Il problema è come, nella pratica di lettura dei testi, concettualizziamo questa forza “devastante”, come la vediamo all’opera, e soprattutto come la colleghiamo alla questione del piacere estetico. Se il piacere del tragico non è un momento di ritrovato equilibrio emozionale dopo una temporanea rottura di tale equilibrio, allora che cos’è? Per me, la risposta – ermeneutica, non empirica, o tanto meno scientifica – è quello che Derrida chiama *mal d’archive*, l’impossibile ricerca di una perduta origine, che è il principio fondatore, insieme costruttivo e distruttivo, dell’archivio, inteso come edificio riparatore, come ricostruzione materiale di un passato mutilato, come fantasia ristorativa o, possiamo anche dire, restauratrice. La catarsi – in tutte le sue interpretazioni, anche quelle apparentemente antimoralistiche, come quella di Jacob Bernays – è una versione di questa fantasia, e il suo fascino, a cui non resistettero nemmeno Freud e Lacan, è comprensibile. Catarsi è infatti, come sappiamo, la soluzione che Aristotele s’inventa per salvare la tragedia dalla condanna platonica; è il filtro mimetico che impedisce all’intensità emozionale del tragico (dolore, pianto, ira) di turbare, traumatizzare, o persino menomare (in maniera più o meno permanente) l’integrità o solidità maschile dello spettatore/lettore. Per Bernays, il celebre filologo che era lo zio della moglie di Freud, la catarsi è il momento di equilibrio dopo un misto di piacere e dolore, che produce un’espansione delle potenzialità sensoriali del soggetto, qualcosa di simile all’estasi dionisiaca di Nietzsche o anche all’esperienza del sublime, come ha suggerito Jim Porter. Il problema per me sta nell’idea di equilibrio, e nella sua inevitabile dimensione normativa, che cerca di temperare o uccidere la forza “devastante” di cui parla Anne Carson. Più specificamente, l’idea di equilibrio presuppone un *re-* (quello di restaurazione, riparazione, o parole simili), cioè l’idea di una tensione tra un prima e un dopo, e, contestualmente, un desiderio di ritorno a un immaginato senso di stabilità: questo desiderio, che è essenziale per l’idea di catarsi, è anche ciò che la blocca nel suo inevitabile provocare la ricerca impossibile di una perduta origine. Questo è il *mal d’archive* che ho menzionato prima, la cui conseguenza è una specie di circolo vizioso, un futile, ripetitivo auto-avvitamento, una forma di perverso piacere.

Una delle scene più celebri nella storia del cinema, tratta da *Psycho* di Alfred Hitchcock, mi potrà forse aiutare a esemplificare quello che intendo, e il modello teorico che costruisco nel libro. Mi riferisco alla scena della doccia di Marion Crane. Ci troviamo di fronte a un’apparente catarsi prima del disastro.

Come si coglie facilmente dall'espressione sul volto di Marion, c'è qualcosa di fortemente erotico e, più precisamente, orgasmico in questo momento – ed, infatti, nei suoi scritti biologici Aristotele usa il termine *catharsis* per il sollievo eiaculatorio. Ma la rotonda fonte meccanica di questa cascata catartica ha anche qualcosa di ominoso, che annuncia il movimento ripetitivo del coltello omicida. Ancora prima dell'epifania di questo utensile fortemente simbolico il ritmo incessante dell'acqua depurante è anti-catartico. E ancora di più lo è il primo piano del drenaggio, con i suoi cerchi liquidi che appannano la camera. Questa circolarità acquatica assomiglia al circolo vizioso di cui parlavo prima, un principio formale, psicologico, e temporale, che blocca la catarsi, ostacolando l'andamento teleologico, deviando la traiettoria rettilinea dei suoi due significati – depurante ed orgasmico. Tale traiettoria è ridotta a un'insistenza ripetitiva, a un compiaciuto, prolungato indugiare prodotto dal desiderio di purezza assoluta, dall'illusione di poter essere completamente incontaminati, dalla fantasia di raggiungere un piacere fisico che, in realtà, si materializza solo nell'istante della sua dissoluzione. Quello che cerco di fare nel libro non è semplicemente valorizzare apertura e indeterminatezza discorsive, ma è, piuttosto, prestare attenzione a micro e macro elementi della forma tragica che, emergendo oltre il livello rappresentativo, contestano simili figurazioni catartiche, analoghe immagini di riparazione emozionale.

Ho parlato fin qui di un circolo vizioso e di *mal d'archive*, ma non ho chiarito che queste due idee sono interpretazioni del concetto forse più dibattuto, interpretato, e reinterpretato nella filosofia continentale: quello che, in *Al di là del principio del piacere*, Freud chiama *Todestrieb*, “pulsione di morte”. Per Freud, la vita è morte – nel senso che la “pulsione di vita” è l'istinto che riconduce l'organismo verso la sua origine, la non-vita, il primordiale stato inanimato di cui la vita altro non è che una traumatica rottura. La “pulsione di vita” procede lentamente, facendo in modo che questo ritorno avvenga a tempo debito, secondo le leggi dello sviluppo e declino biologico. La “pulsione di morte”, invece, accelera questo movimento, cercando di spingere l'organismo verso il suo passato inorganico prima del tempo, inducendolo ad annientare fin da subito il fatto stesso della sua esistenza. Perché il *Todestrieb* è così importante? Perché cerca di dare una spiegazione dell'attrazione della falena per la lampada; vale a dire, più in generale, cerca di dare una spiegazione della tendenza negli esseri viventi (e soprattutto negli umani) a compiere (coscientemente o meno) azioni che sono autodistruttive, che vanno contro l'istinto di massimizzare il proprio piacere, benessere e utilità. Freud, in altre parole, teorizza la co-implicazione di farsi e disfarsi, di costruzione e distruzione. Per Derrida, *mal d'archive* è un'espressione del *Todestrieb* perché l'idea stessa dell'archivio è fondata su un

febbrile desiderio per l'*archê*, ma l'ultima, assoluta *archê* è precisamente la non esistenza. Ricostruire, riparare una perdita materiale attraverso l'archivio significa, quindi, in un certo qual modo, stabilire un orientamento asintotico verso la fondamentale perdita, il vuoto della non esistenza che è la prima o primaria *archê*. Non a caso archiviare significa preservare, salvare, mantenere, riparare – quello che la catarsi farebbe con un corpo turbato, gravato, contaminato – ma significa anche dimenticare, rimuovere, nascondere, seppellire (e, quindi, perdere). Per Lacan e Žižek il *Todestrieb* è precisamente il circolo vizioso – una spirale di vertiginosa insoddisfazione messa in moto dal vivere in quanto tale. Il *mal d'archive* mette assieme le concezioni della pulsione di morte alla Freud e alla Lacan, una più concreta, materialista, e post-umanista *avant la lettre*, l'altra più astratta, e anti-umanista. Perché mi soffermo su tutto questo? Perché il libro vuole anche essere un intervento metodologico, dunque non soltanto una teorizzazione di un'estetica anti-catartica attraverso varie interpretazioni contemporanee del *Todestrieb*, ma anche un tentativo di usare una lettura radicalmente formalistica della poeticità tragica come occasione per stabilire un dialogo anche tra tradizioni teoriche che sembrano diverse l'una dall'altra. Per esempio, cerco di stabilire un ponte comunicativo tra la psicoanalisi, da un parte, e una filosofia apparentemente anti-psicoanalitica come quella di Deleuze e Guattari, che è stata essenziale per recenti, vitalistiche e post-umaniste letture del *Todestrieb* (ne parlo soprattutto nel terzo capitolo, in relazione al desiderio di Filottete ed Ecuba di “diventare acqua”).

In altre parole, il mio obiettivo è di orchestrare un incontro insistente, una giustapposizione continua ed eclettica, attraverso cui la teoria critica contemporanea, nei suoi vari orientamenti, e la tragedia si possono complicare e trasformare a vicenda. Perché questa decisione? Perché volevo parlare a un pubblico più ampio di quello dei classicisti – a tutti gli accademici (e non) che amano e sono ispirati dalla tragedia greca, che non smettono di interrogarla, ma pongono domande di solito molto diverse da quelle dei classicisti. Ma anche perché volevo dimostrare come la tragedia si nutre di dinamiche che ci possono forse far riflettere sulla situazione di crisi globale – politica ed ecologica – che stiamo vivendo, e sulla centralità del *Todestrieb* nei violenti meccanismi immunitari e auto-immunitari di molti stati (degli Stati Uniti come dell'Italia). Soprattutto, volevo stimolare una riflessione sulle possibilità anti-normative (cioè, emancipatorie) di questo principio psichico. Proprio perché il mio è un intervento critico che si propone di spiegare come e perché la tragedia ci parla *oggi*, come entra nel dibattito corrente su estetica e politica, il mio approccio alla lettura dei testi è programmaticamente anti-contestualista e non-storicista. Il contestualismo storicista o neo-storicista che ha dominato e continua a per-

meare lo studio della tragedia ha prodotto importantissimi contributi, ma la mia insoddisfazione con questo approccio è che stabilisce una dicotomia e una gerarchia tra, da una parte, lettori/spettatori del quinto secolo o comunque antichi e, dall'altra, "noi", i moderni, considerando i primi i privilegiati (o esclusivi) oggetti di attenzione e liquidando di fatto i secondi per paura del "mostro" dell'anacronismo o relegandoli nell'ambito della "ricezione", come se lo studio critico di ogni testo (anche e soprattutto antico) non fosse esso stesso una forma di ricezione. Per me, il ricostruttivismo storicista – che inevitabilmente genera il proprio *mal d'archive* – è in un rapporto di omologia con la riparazione catartica. L'anticontestualismo è, per me, l'orientamento metodologico necessario per portare alla luce, ma anche per abbracciare e, in qualche modo, ricreare nel processo stesso della mia scrittura la ricalcitranza estetica della forma tragica.

Quest'ultimo punto mi porta a definire qualche caratteristica del mio formalismo e a inquadrarlo nel corrente dibattito su critica e post-critica. Questo è un dibattito che concerne lo stato della pratica di lettura (o *close reading*) negli studi letterari. Con *post-critica* intendo un orientamento teorico (esemplificato per esempio dal libro del 2015 di Rita Felski, *The Limits of Critique*) che reagisce contro una certa tendenza negli studi letterari strutturalisti e post-strutturalisti a tenere gli umori, le emozioni, ed impressioni dell'interprete al di fuori dell'atto interpretativo. La post-critica dice, in sostanza, che non solo non è possibile ma in un certo senso non è raccomandabile escludere le disposizioni affettive dell'interprete dalla lettura. Pensare che l'interprete sia un agente asettico, imparziale presuppone un rapporto gerarchico tra soggetto attivo e passivo oggetto testuale che semplifica la complessità del processo interpretativo. Tale processo è, invece, proprio come ogni emozione, uno scambio, un passaggio quasi insondabile di energie o intensità materiali, una destabilizzazione della distinzione tra soggetto e oggetto. Strutturalismo e post-strutturalismo sono anche stati accusati di avere un atteggiamento paranoico, di cercare verità nascoste sotto la superficie testuale e, di conseguenza, di porsi in una posizione antagonista rispetto al testo. L'alternativa a questo tipo apparentemente "paranoico" di lettura è stata chiamata *reparative reading* o *surface reading* – una lettura vale a dire che adotta un rapporto pacificatore, collaborativo con il testo, limitandosi a prendere atto di ciò che il testo sceglie di dirci ed evitando di spingersi al di là (o al di sotto) della superficie.

Il formalismo che pratico in questo libro si posiziona sulla soglia tra critica e post-critica, tentando, in realtà, di superare l'opposizione tra *paranoid* e *reparative reading*, e il suo corollario, vale a dire, quella tra superficie e profondità. Per questo faccio mia l'idea di filologia di Werner Hamacher come «un rappor-

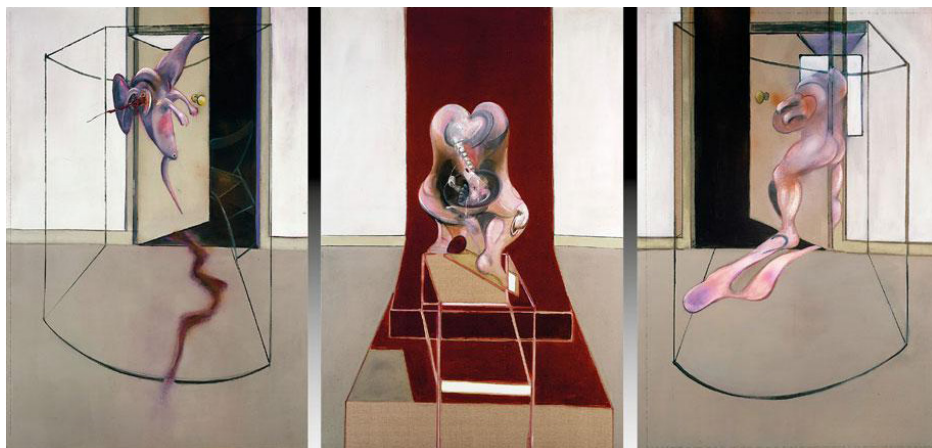
to affettivo (o anche erotico) con la tessitura della lingua poetica». Mettendo in atto la connessione paronomastica tra *philia* in filologia e *feeling*, cerco di valorizzare elementi formali minuti o “minori” come isometrie, ripetizioni, composti, prefissi, suffissi, chiasmi, *enjambment*, l’aspetto verbale, elisioni e persino fenomeni fonetici di aspirazione. Tratto questi elementi non solo come indizi per stabilire inaspettate connessioni rizomatiche all’interno dei testi, ma anche e soprattutto come potenziali vettori di resistenza estetica contro strutture della catarsi. In questo modo, spero di modellare un tipo di formalismo che interiorizza il *mal d’archive* come un’intensità interpretativa, nello stesso tempo ermeneutica e anti-ermeneutica, che drammatizza, nel suo rapporto con il testo, l’estetica tragica anti-catartica di cui va alla ricerca.

Ora voglio darvi un esempio delle mie letture anticatartiche, di come tentino di portare alla luce un livello anti-rappresentativo con forza estetico-politica sovversiva. Mi concentrerò sulla *Medea* e sul formalismo visivo dell’ultima scena della tragedia, che il famoso vaso di Cleveland ci aiuta a immaginare. Indipendentemente da questioni di messa in scena, questa epifania aerea di Medea su un carro attraverso la *mêchanê* – un espediente scenico tipicamente riservato agli dei – è un momento iconico, che è sempre stato difficile da interpretare. Ci immaginiamo Medea in volo verso l’Attica, e ci viene data garanzia che, dopo l’infanticidio, si salverà ad Atene protetta da Egeo, accolta (o archiviata) nella nuova comunità per guarirlo dalla sua sterilità. Ma la forma visiva che emerge da questo momento è quella di una sospensione a mezz’aria, con tutte le sue implicazioni, incluso un possibile disastro, una caduta (ricordiamo che Medea non è una dea *stricto sensu*). Quello che voglio dire è che la rappresentazione qui si apre simultaneamente a un altro scenario, non rappresentato, ma impossibile da rimuovere interamente dalla nostra vista, o dalla nostra vista mentale. Questa sospensione – un lessinghiano momento pregnante – rende il futuro di Medea incerto (andrà ad Atene o no?), e interrompe la struttura catartica intrinseca alla prospettiva della sua trasferta e salvezza (o archiviazione) ateniese. L’interruzione coincide, per il personaggio quanto per noi, con un moto di *mal d’archive*. Tale moto è generato proprio dal contatto – a livello di possibilità o fantasia – con l’*archê* della non-esistenza, ma anche dal circolo vizioso, l’autoavvitamento masochistico della sospensione in quanto tale. L’oscillazione tra due scenari ferma o rallenta la linearità del *mythos* – da Corinto ad Atene – proprio come il vortice acqueo di *Psycho* rivela il carattere falsamente o illusoriamente catartico dell’indugio di Marion Crane sotto la doccia di Hitchcock. Ma il termine di paragone più appropriato credo sia con il finale del film di Ridley Scott, *Thelma and Louise*, dove una sospensione sopra l’abisso del Grand Canyon configura una fuga dall’oppressione patriarcale.

È qui che possiamo cogliere il potenziale estetico-politico della forma tragica (in questo caso visiva), la sua resistenza contro la catarsi rappresentativa. La salvezza di Medea ad Atene coincide, infatti, con una sua rinnovata strumentalizzazione, con la sua assimilazione nel sistema del futurismo riproduttivo, che ha la stessa aspirazione omogenizzante dell'archivio. La sospensione di Medea – un'elettrizzante vicinanza alla morte ma anche un suo sprezzante, ostinato differimento – apre una possibilità di fuga da questo sistema, che ci limita e imprigiona mentre apparentemente ci salva e riscatta, proprio come la catarsi.

In questo esempio, come in altri che discuto nel libro, gli effetti di disorientamento percettivo ed emozionale generati da fenomeni formali dimostrano la co-implicazione di estetica e politica. Le implicazioni politiche che emergono dalle mie letture sono anti-riparatrici, ma non nichiliste. Valorizzano la negatività prodotta da una mancata, sempre posposta attualizzazione come virtualità liberatoria, come potenziale emancipatorio. In altre parole, questa emancipazione non è qualcosa che si può tradurre facilmente in termini politici esistenti, già familiari, e questo è proprio il punto. La sospensione di risoluzione è ciò che minaccia l'apparente attualizzazione catartica, ma in questo momento negativo c'è la possibilità di alterare il sociale, di espanderne i limiti in direzioni imprevedibili. La mia posizione è diversa da (ma non incompatibile con) quella di Bonnie Honig in *Antigone Interrupted*, da quello che lei chiama "umanismo agonistico", un umanismo che contesta la centralità del soggetto individuale tradizionalmente inteso attraverso l'azione collettiva femminile, il raggiungimento di un certo obiettivo grazie a un'alleanza sororale (quella, emblematica, di Antigone e Ismene). La mia enfasi sulla negatività vertiginosa di un formalismo anti-catartico cerca di rispondere al rischio che l'insistenza su un fine, su un obiettivo si possa risolvere in meccanismi (anche involontari) di chiusura teleologica, in un compiacimento nell'efficacia delle proprie azioni (individuali o collettive) e delle proprie capacità. La conseguenza di ciò potrebbe essere un'esclusione della forza anarchica offerta da insoddisfazione, anti-direzionalità, sospensione; una forza anarchica, in altre parole, associata alla possibilità di torcere (o contorcere) l'intrinseca normatività della linearità temporale. Potrei anche dire che il mio è un tentativo di riconciliare relazionalità e antirelazionalità in chiave psicologica ed estetico-politica.

Torsioni e contorsioni sono parole che non ho scelto a caso. Evocano infatti l'etimologia della parola inglese *queer*, che è connessa al verbo latino *torqueo*. Il libro, infatti, crea un dialogo tra la tragedia e *queer theory*, che ha elaborato metodi interpretativi per teorizzare non soltanto soggettività non etero-normative, ma per immaginare, più in generale, possibilità di torsione del sociale, delle strutture sociali (coppia, famiglia, riproduzione), che tendia-



Francis Bacon, *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981). Olio su tela, 218 x 168 x 8 cm. Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway. Photograph by Thomas Widerberg (da Telò 2020, p. 232, fig. 6).

mo a prendere per scontato. Si potrebbe dire che nel libro vado alla ricerca di contorsioni estetiche e politiche suggerite da vere e proprie torsioni formali (come chiasmi, *enjambments*), che sono anche torsioni fisiche, come quella del pannello centrale del quadro di Francis Bacon – la sua versione dell'*Oresteia* che discuto nel libro.

In questo pannello, per come lo vedo io, il corpo di Oreste si mostra nello sforzo impossibile di entrare nell'archivio interiore del corpo, che possiamo interpretare come la cripta melancolica in cui è contenuto (sepolto o archiviato) il vuoto che è Agamennone. Questo è Oreste, ma, come suggerisco nella mia lettura delle *Coefore*, lo spasimo dipinto da Bacon, che si sentiva spesso perseguitato dalle Erinni, è proprio il movimento formale di questa tragedia a vari livelli. Ma è anche il movimento dei nostri sensi e dei nostri corpi quando vediamo o semplicemente leggiamo questa tragedia.

Nel libro, il concetto di archivio è usato nel modo più onnicomprensivo. Come un edificio – il Metroon dell'Atene antica o il Museo Ebraico di Daniel Libeskind a Berlino – che manifesta l'intento precario di consolidare il passato e fissarlo. Ma anche come corpo: un assemblaggio di tracce e impressioni di esperienze passate. Similmente, gli *archive feelings* che considero nel libro sono vari: oltre alla spasmodica auto-penetrazione delle *Coefore*, l'accelerazione frenetica dell'*Edipo a Colono*, la noia dell'accumulazione materiale nelle *Fenicie*, la vertiginosa sospensione della *Medea*, il senso di un continuo vortice senza respiro dell'*Eracle*, la bulimia o indigestione affettiva di *Filottete* e di *Ecuba*, il ritmo seriale (etero- ed auto-diretto) di un coltello nell'*Ifigenia in Tauride*, l'infiammazione autoimmunitaria delle *Eumenidi*, la sensazione di orgasmica

incompletezza in *Edipo re*, o di tristezza post-coitale nelle *Baccanti*. Sia che venga concettualizzato come un futile movimento circolare intorno a un passato perduto, a un'inaccessibile interiorità, all'immaginata finalit  del piacere sessuale, alla fantasia di un'impossibile intensit  emozionale, alla materialit  della morte stessa, il mal d'archivio che permea la tragedia ci fa rabbrivire e insieme ci infiamma, ci immobilizza e insieme scuote, ci lega e insieme dissolve – il tutto simultaneamente e senza mai una fine in vista. La tragedia, in altre parole, ci invita, in un momento di crisi, a prestare attenzione a un'estetica della crisi, ad esperienze affettive e sensoriali la cui negativit  parossistica apre intervalli di dissenso nell'apparente solida unit  della rappresentazione. Rileggere la tragedia in questa prospettiva potrebbe persino farci desiderare di diventare un oggetto dell'archivio – un oggetto, in altre parole, la cui mutilazione si pu  interpretare come una possibilit  di perenne divenire, di resistenza contro l'oggettificazione che la catarsi (al pari di imperativi sociali come produzione e riproduzione) ci impone. La tragedia greca ci impone di ripensare il soggetto umano, di rivedere la dicotomia di vita e morte, d'immaginare regimi temporali non lineari attraverso il nesso di forma, estetica, e politica. Questo, di questi tempi, non   poco. E per questo, come *Archive Feelings* cerca di suggerire, vale la pena di esporsi alla vertigine della tragedia – di visitare e rivisitare l'archivio dei suoi contagiosi piaceri anticatartici.

Bibliografia

- BERNAYS J. 2020, *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, in G. UGOLINI, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Napoli.
- DELEUZE G., GUATTARI F. 2017, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Nocera Inferiore.
- DERRIDA J. 1996, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Napoli.
- FELSKI R. 2016, *The Limits of Critique*, Chicago.
- FREUD S. 1977, *Al di l  del principio di piacere*, Torino.
- HAMACHER, W. 2010, *Minima Philologica*, New York.
- LACAN J. 2003, *Il seminario, Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* (1964), Torino.
- LACAN J. 2008, *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), Torino.
- TEL  M. 2020, *Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy*, Columbus.
- ŽIŽEK S. 2013, *La visione di parallaxe*, Genova.