

Stereotipi, pittura e luoghi comuni: forme di adattamento alla cronica incompletezza dell'adattamento

Valeria Dattilo

Ph.D. in Filosofia della Comunicazione

Docente Teoria della Comunicazione nella scuola secondaria di secondo grado,
valeria.dattilo@gmail.com

«Allora il buon Medardo disse: - O Pamela, questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo».

(Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*)

Abstract

In this article I propose to show how stereotypes are the starting point for building our perception of the world through vision. This reflection can easily be inserted into the research carried out by Merleau-Ponty on vision and painting. The idea we propose in this work is that we cannot talk about stereotypes without referring to Walter Benjamin.

Starting from the philosophies of Benjamin and Merleau-Ponty, it will be shown how the contemporary society of the mass media underlies a conception of the world that is stereotyped in itself.

Keywords: stereotypes, common places, painting, perception, Garroni

0. Introduzione

In questo articolo mi propongo di mostrare come gli stereotipi siano il punto di partenza per costruire la nostra percezione del mondo attraverso la visione. Esiste una doppia dimensione della visione: potenziale e in atto; questa doppia dimensione produce l'intersoggettività che definisce il retroterra della nostra percezione del mondo. Si potrebbe dire che la percezione del mondo è l'effetto di uno "stare-insieme", si fa "nel mezzo delle cose" e infatti Merleau-Ponty scrive:

«bisogna che insieme al mio corpo si risvegliano i corpi associati, gli altri, che non sono semplicemente miei congeneri, come dice la zoologia, ma che mi abitano, che io abito, insieme ai quali abito un solo Essere effettuale presente, come mai animale ha abitato gli animali della sua specie, il suo territorio il suo ambiente» (Merleau-Ponty 1964, pag. 15)

Tale riflessione può essere tranquillamente inserita all'interno delle ricerche effettuate da Merleau-Ponty sulla visione e la pittura. Analisi che ci permette di comprendere come la formazione del nostro pensiero-linguaggio sia strettamente legata alla percezione-visione della realtà e viceversa: «il quadro eccita il nostro pensiero a concepire, come fanno i segni e le parole che in nessun modo assomigliano alle cose che significano (..) la visione è un pensiero che decifra rigorosamente i segni dati nel corpo» (ibidem) e attraverso tale analisi cercheremo di capire come la società delle immagini sottenda una concezione del mondo che è di per sé stereotipata.

L'idea che proponiamo in questo lavoro è che non si possa parlare di stereotipo senza fare riferimento a Walter Benjamin a meno che non si voglia parlare di "stereotipi" intendendo per lo più locuzioni prive di qualsiasi significato. Alla luce di quanto appena affermato si mostrerà come il concetto di stereotipo abbia a che fare con quello di visione, di immagine, aspetto rintracciabile già nell'etimologia del termine stesso. Ed è alla luce di questo intreccio di visione e pensiero che tale concetto e tale dialettica, a partire dalle filosofie di Benjamin e Merleau-Ponty, acquisteranno una nuova luce e forse riusciremo anche a guardare allo stereotipo in una prospettiva nuova.

1. Un concetto equivoco: lo stereotipo

Va chiarito innanzitutto cosa si intende indicare qui, in questo lavoro, con il concetto di stereotipo. Senza dubbio si danno varie accezioni della parola stereotipo. Ma l'accezione fondamentale, teoricamente più rilevante, va ricercata, a nostro avviso, nella nozione di "luoghi comuni", ciò che Aristotele chiama *topoi koinoi*, ma in senso nuovo. Per quanto concerne l'espressione *luoghi comuni* è necessario sgombrare subito il campo da alcuni equivoci. Per prima cosa, come lo stesso Virno dice e scrive in *Grammatica della moltitudine*, con questa espressione non intendiamo formule stereotipate o trite convenzioni linguistiche, del tipo "il mattino ha l'oro in bocca", piuttosto intendiamo la risorsa apotropaica della moltitudine contemporanea. La vigorosa polemica di Virno contro l'idea di "luoghi comuni" come trite convenzioni linguistiche si iscrive appunto in quest'ordine di considerazioni; in realtà, sarebbero le uniche che cominciano a dar conto del reale funzionamento del linguaggio verbale, instaurando nello stesso tempo un nuovo approccio al problema dei "luoghi comuni".

La nostra idea è che il concetto di stereotipo non tocca soltanto questo aspetto dei "luoghi comuni", ma anche il rapporto fra linguaggio verbale e visione del mondo, ciò che Vygotskij definirà "pensiero verbale" (Vygotskij 1934).

Noi lo intendiamo, cioè, come la base obbligata del nostro pensiero-linguaggio legata alla percezione-visione del mondo. Una base determinata storicamente, culturalmente e socialmente in modo diffuso e stabile, una sorta di riassetto globale del corpo socioculturale di fronte a certi mutamenti dell'esperienza. Si tratta, a nostro avviso, di una considerazione importante perché volta alla considerazione dei rapporti tra linguaggio e visione, tra "ciò che si dice" e "ciò che si vede", che ha già avuto a suo tempo una formulazione assai fine e completa da parte di Merleau-Ponty, nel suo saggio *L'occhio e lo spirito* (1964).

Ma prima di analizzare il saggio sopraccitato, è forse il caso di rimarcare l'etimologia di un concetto alquanto ambiguo e complesso. Sfogliando un qualsiasi dizionario della lingua italiana emerge che il termine "stereotipo" deriva dal greco *strereos* che ha il significato di "duro, solido, rigido", e *typos* che ha il significato di impronta, immagine, gruppo. Lo stereotipo sarebbe allora, un'immagine rigida.

Il problema dello stereotipo in *full sense of this term* è legato al problema dell'immagine, della visione, problema che è stato affrontato da Merleau-Ponty nell'importante saggio *L'occhio e lo spirito* del 1964, nel quale reinterroga la visione e al tempo stesso la pittura.

2. Stereotipo, arte ed enigma della visione

Il principio che regna la nostra rappresentazione della realtà è l'occhio e, infatti, Merleau-Ponty scrive:

«Se i nostri occhi fossero fatti in modo che nessuna parte del nostro corpo potesse cadere sotto il nostro sguardo, o se un maligno meccanismo, pur lasciandoci liberi di muovere le mani sulle cose, ci impedisse di toccare il nostro corpo – o semplicemente se, come certi animali, avessimo occhi laterali, senza intersezione dei campi visivi – allora questo corpo che non si rifletterebbe,

che non si sentirebbe, questo corpo quasi adamantino, che non sarebbe completamente carne, non sarebbe neppure un corpo d'uomo, e non esisterebbe umanità» (Merleau-Ponty 1964, p. 19).

È ben vero che può esservi visione solo a partire dall'impianto dei nostri occhi, ma è pur vero che la visione per Merleau-Ponty ha un'origine intersoggettiva. E intersoggettivo per Merleau-Ponty vuol dire *reincrociarsi*: «Siamo in presenza di un corpo umano quando, fra vedente e visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e un'altra mano, avviene una sorta di reincrociarsi» (ivi, p. 20).

Nulla a che vedere con un piccolo mondo privato. La visione, piuttosto, “si fa nel mezzo delle cose”:

«L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che allora vede l'altra faccia della sua potenza visiva. Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso» (ivi, p. 18).

Solo alla luce di quanto appena detto possiamo comprendere perché la pittura sia considerata da Merleau-Ponty di per sé un delirio, un mondo quasi folle, proprio perché si tratta di un mondo completo e parziale allo stesso tempo:

«La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è avere a distanza, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei» (ivi, p. 23).

Se consideriamo la pittura e, in generale, l'arte come una forma di adattamento all'ambiente da parte dell'animale umano, e non come un uso creativo tipico di un modo di vivere non stereotipato, e se consideriamo gli stereotipi aristotelicamente, ossia, come “luoghi comuni” e non come locuzioni prive di qualsiasi significato, si comprende bene come il punto che collega stereotipo e pittura potrebbe essere proprio l'adattamento all'ambiente. Entrambi esprimono, a nostro avviso, le caratteristiche specifiche dell'adattamento umano. Un adattamento che, come osserva Garroni in *Creatività* (2010), non è mai un adattamento totale, piuttosto si tratterebbe di un adattamento sempre parziale e provvisorio, in quanto in entrambi i casi si tenta di dominare, attraverso il movimento del nostro corpo, l'ambiente che ci circonda, o meglio, il mondo, l'esperienza, l'*Erlebenis* demartiniana¹, per cui l'esperienza diviene soltanto qualcosa che si ripete senza sosta, senza requie. O, con le parole di Garroni, si tratterebbe di un adattamento di secondo grado: «l'adattamento alla cronica incompletezza dell'adattamento» (Garroni, 2010 p. 33).

Questo rendere sicura la stessa “insicurezza” significa sviluppare quella paradossale abitudine alla mancanza di solide abitudini nei termini di Walter Benjamin.

3. Stereotipi e luoghi comuni come abitudine alla mancanza di solide abitudini

In questo paragrafo riprenderemo esplicitamente gli studi di Walter Benjamin sull'incertezza e l'indecisione tipica dell'animale umano, ormai abituato a non avere più solidi abitudini, descritta nel saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, uno dei massimi esempi di comunicazione dell'esperienza nell'epoca della distruzione dell'esperienza. Saggio con il quale Benjamin apre ufficialmente la questione ponendo al centro del proprio lavoro l'esperienza della *ripetizione* come forma alternativa di riparo al rischio di “non poterci essere in nessun mondo

¹ Questo termine compare spesso nel testo demartiniano *La fine del mondo*. In questo testo De Martino parla di “apocalisse senza éschaton”. A tale riguardo gli ultimi paragrafi rivestono un'importanza che va ben al di là delle testimonianze che Vattimo ci offre nel testo *La fine della modernità*.

culturale possibile²”; ripetizione che si manifesta attraverso il ricorso ai *luoghi comuni* o anche, stereotipi, nella nostra accezione, connessa alla questione inerente alla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte.

Per comprendere meglio che cosa intendiamo per “luoghi comuni” è necessario soffermarsi brevemente sulla distinzione aristotelica tra i *luoghi comuni* e i *luoghi speciali* del discorso³, compiuta nel secondo capitolo del primo libro della *Retorica*, al fine di cogliere la corrispondenza tra queste categorie aristoteliche e quelle che contraddistinguono la nostra epoca come la perdita dell’*ethos*, dell’esperienza tradizionale, o la mutevolezza delle forme di vita contemporanee di cui parla Benjamin.

Nel secondo capitolo del primo libro della *Retorica*, Aristotele menziona due tipi di *luoghi*: i luoghi comuni e i luoghi speciali, osservando che i *topoi* retorici sono veri e propri schemi argomentativi, sono la condizione, la prerogativa basilare di ogni discorso che permettono la costruzione dell’entimema o del sillogismo retorico «e questo, per esprimerci brevemente, è il più importante tra le persuasioni» (*Rh* 1355a 5).

È in questa prospettiva che Aristotele utilizza un termine spaziale come *topos* per indicare qualcosa di più originario dello spazio, ossia, per rappresentare le condizioni di possibilità di ogni discorso. Secondo Aristotele, nella categorizzazione dell’eloquio umano, i *topoi* retorici permettono di differenziare i *luoghi comuni* da quelli *speciali*:

«Affermo, infatti, che sono sillogismi dialettici e retorici quelli a proposito dei quali esponiamo i luoghi. Questi sono i <luoghi> comuni, che concernono argomenti di giustizia, di fisica, di politica e molti argomenti che differiscono per specie, come il luogo del più e del meno. [...]. Invece, sono propri tutti i luoghi che fanno muovere dalle proposizioni concernenti ciascuna specie e <ciascun> genere». (*Rhet.* I, 2, 1358a 10)

Ma vediamo com’è intesa la definizione aristotelica di *luoghi comuni* discussa nella *Retorica* da Paolo Virno, riprendendo esplicitamente gli studi di Walter Benjamin sull’incertezza e l’indecisione tipica dell’abitante della metropoli, ormai abituato a non avere più solidi abitudini.

In *Grammatica della moltitudine*, Paolo Virno ritiene che il concetto di *luoghi comuni*, in greco i *topoi koinoi*, sia un concetto decisivo per comprendere le condizioni in cui versano le forme di vita contemporanee; un concetto aristotelico, squisitamente linguistico, relativo all’arte della retorica, considerato come una forma alternativa di protezione, un modo utilizzato dai soggetti per orientarsi e per difendersi alla meglio dai pericoli provenienti dal mondo, come la controparte dell’angoscia, nei termini dell’Heidegger di *Essere e Tempo*.

Scriva Virno:

«È stato Walter Benjamin a cogliere il punto. Egli ha dedicato una grande attenzione all’infanzia, al gioco infantile, all’amore che il bambino nutre per la ripetizione; e, insieme, ha colto nella riproducibilità tecnica dell’opera d’arte l’ambito in cui si forgiavano nuove forme di percezione (Benjamin 1936)» (Virno 2002, p. 29).

² Rischio che in Ernesto de Martino si estenda alla più generale *Weltuntergangserlebnis*, ossia all’esperienza di fine del mondo: «Nel WUE appare il momento dell’annientamento terrificante e quello del passaggio ad un nuovo mondo, migliore, assoluto, ecc. ma l’annichilazione costituisce il momento fondamentale, esclusivo, attuale, e il passaggio al nuovo mondo assume il carattere improprio di una esaltazione del vuoto privatissimo io, magari prendendo a prestito dalla tradizione determinate figurazioni mitiche verbalmente asserite e depauperate di tutto il loro reale valore storico e culturale. Se nel momento dell’annichilazione ciò che sta per accadere viene spesso esperito come in atto di venire incontro “privo di contenuto” e con sentimento di angoscia e di inquietudine, nel momento della pseudoreintegrazione il contenuto è fittizio proprio perché ciò che viene assolutizzato è l’io che si svuota di rapporti con la società e con la storia, e che si esaurisce nel vano conato di questa assolutizzazione del proprio vuoto» (De Martino, p. 635-636).

³ A questo proposito si confronti Dattilo, *I luoghi del soggetto: Aristotele e Benjamin* (Vol. 4, N. 1, *Filosofiesemiotiche*, 2017).

Ebbene, secondo Virno, dopo l'avvento della riproducibilità tecnica, e quindi dopo Chaplin, dopo la catena di montaggio, sembra proprio che si abbia a che fare con la categoria affrontata precedentemente da Aristotele: i *luoghi comuni*. Ad acquistare grande risalto oggi sembra, dunque, non siano più i *luoghi speciali* di cui parla Aristotele, ma proprio quei *luoghi comuni* considerati tanto scarni e generici da andar bene per ogni tipo di argomentazioni. Nell'epoca della riproducibilità tecnica si assiste cioè ad un capovolgimento del rapporto tra *luoghi comuni* e *luoghi speciali*, riflessione che nel suo insieme dovrebbe rendere ragione del cruciale rapporto tra quelle che sono le strutture basilari del pensiero verbale o proposizionale che non concernono, cioè, nessun argomento specifico ed enunciati, modi di dire e di pensare, che risultano appropriati alla situazione e che riguardano argomenti ben specifici, fungendo da tramite apotropaico per chi, come l'abitante della metropoli, non è mai davvero "a-casa-propria". Sentimento messo in relazione alla tematica dell'angoscia, come specificato sopra, da Heidegger in *Sein und Zeit* (1927):

«Nell'angoscia ci si sente "spaesati". Qui trova espressione innanzi tutto la indeterminatezza tipica di ciò dinanzi a cui l'Esserci si sente nell'angoscia: il nulla e l'in-nessun-luogo. Ma sentirsi spaesato significa, nel contempo, non-sentirsi-a-casa-propria» (Heidegger, 1927, trad. it 1971, § 40).

Questa analisi è resa necessaria perché come si è detto, gli stereotipi entrano nella nostra vita, hanno cioè a che fare con l'adattamento di secondo grado, ossia, l'adattamento alla cronica incompletezza dell'adattamento.

Noi crediamo che la nozione di stereotipo, così come quella di luoghi comuni, possa essere utilizzata per rileggere i modi contemporanei di fare esperienza, evidente nell'indagine condotta da Benjamin, individuando nella *ripetizione* una forma alternativa di riparo al rischio di "non poterci essere in nessun mondo culturale possibile", che si manifesta, a nostro avviso, attraverso gli stereotipi.

Il concetto di stereotipo è, infatti, collegato a quello di usi e costumi condivisi, che raccoglie in sé i modi di comportarsi abituarini, che a poco a poco sono eseguiti dall'individuo in modo automatico, generando uno stereotipo:

«Bisogna intendere l'abitudine, cioè l'*ethos*, come ciò che sta agli antipodi delle "radici", ossia, degli pseudo ambienti; anzi, come ciò che si lascia intravedere soltanto quando delle "radici", finalmente è scomparsa ogni traccia» (Virno, 2002, p. 42).

Si tratterebbe, cioè, dell'esigenza da parte dell'animale umano di un "luogo abituale"⁴.

Nel campo della produzione e della fruizione artistica emerge, infatti, una nuova dimensione dell'esperienza mediante la *riproducibilità tecnica*, in cui, come osserva Benjamin, la distinzione tra originale e copia, tra l'originale e la sua replica, il suo simulacro, perde progressivamente significato:

«Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera» (Benjamin, 1936, trad. it. 2000, p. 22-23).

Ciò che viene meno, dunque, è l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua *aura*, per indicare il fascino, l'incanto, la sensazione di sacralità che essa suscita, comunica e soprattutto per indicare la sua

⁴ A questo proposito vale la pena ricordare un testo di Jean Améry: *Di quanta patria ha bisogno l'uomo?*, compreso nel libro *Intellettuale ad Auschwitz*.

esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova: «Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» (ivi, p. 25).

Questa possibilità di riprodurre l'opera d'arte quante volte si vuole, in maniera virtualmente illimitata e infinita, ne modifica di fatto il modo di percepire la realtà che ci circonda, l'esperienza.

In *Angelus Novus*, Benjamin riprende il tema dello *shock* affrontato da Freud nel saggio neurofilosofico *Al di là del principio di piacere* (1920), individuando proprio nell'esperienza metropolitana contemporanea una caratteristica principale: l'assuefazione, l'abitudine agli *shock*. Per spiegare questo concetto è utile dunque fare riferimento al saggio contenuto nella raccolta *Angelus Novus*, dal titolo *Di alcuni motivi in Baudelaire*. È proprio in questo saggio che Benjamin postula l'evoluzione degli abitanti delle metropoli. Nel considerare l'esperienza tipica dei soggetti metropolitani Benjamin parte da alcuni testi letterari per mostrare il passaggio di un'epoca in cui gli *shock* erano un'eccezione o riguardavano soltanto le nevrosi traumatiche e gli atteggiamenti ossessivi dei nevrotici ad un'epoca in cui «si affaccia il problema del modo in cui la poesia lirica potrebbe essere fondata su un'esperienza in cui la ricezione degli *shocks* è divenuta la regola⁵» quasi a sancire un cambiamento delle modalità percettive umane; tesi che Benjamin sosterrà facendo riferimento ad un'analisi della folla o della massa della metropoli, intendendo questi due termini come sinonimi spogliati di ogni significato politico, dal momento che possono essere intesi nello stesso significato in cui questi termini venivano utilizzati da Hugo, citato a sua volta da Benjamin: «Folla era per lui, quasi in senso antico, la folla dei clienti, del pubblico⁶».

Ciò che Benjamin sembra esprimere nel suo testo è l'esperienza tipica della metropoli, ossia la perdita di ogni *luogo*, di ogni *topos*. Condizione che testimonierebbe come la metropoli contemporanea sia il cuore dei *luoghi comuni*, ossia di quell'indole indefinita dell'animale umano, di quella sua infanzia senza fine che va sotto il nome di *neotenia* e che ricorda per certi versi l'antropologia di Herder e quella di Gehlen, importante e valida per capire il modo in cui l'animale umano si adatta al contesto vitale, per capire gli stereotipi.

4. Conclusioni

Il concetto di stereotipo, quale ha potuto articolarsi in questo lavoro, mostra dunque almeno alcuni elementi comuni e determinanti con la nozione aristotelica chiamata *topoi koinoi* e ripresa esplicitamente da Paolo Virno per spiegare l'incertezza e l'indecisione tipica dell'animale umano, ormai abituato a non avere più solidi abitudini, sulla scia di quanto sostenuto da Walter Benjamin, il primo ad aver colto il punto della questione: è proprio nell'ambito della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte che si formano nuove forme di percezione (Benjamin 1936).

Pertanto, rifacendoci agli autori citati, la nostra idea è che esista un nesso fra stereotipi e percezione, fra questi due aspetti che rivivono nella riproducibilità tecnica di cui parla Benjamin, cercando una forma di riparo, una forma di assicurazione, individuata da Paolo Virno nel *General Intellect*.

L'avvicinamento di cui parla Benjamin a proposito della perdita dell'aura, dilaterebbe e arricchirebbe le nostre capacità percettive. In questo senso la società delle immagini, caratterizzata dai mass media, sottende, a nostro avviso, una concezione del mondo che è di per sé stereotipata, in quanto con i mass media l'animale umano allena i propri sensi a percepire l'ignoto *come se* fosse noto, acquisendo domestichezza con l'imprevisto, l'inaspettato, abituandoci alla mancanza di solide abitudini.

⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, (ed. originale 1955), p. 96.

⁶ Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, (ed. originale 1955), p. 100.

Bibliografia

- AMÉRY, Jean (1966), *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*; trad. it. *Intellettuale ad Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1987.
- ARISTOTELE, (2004), [a cura di Marcello Zanatta], *Retorica e Poetica*, Torino, Utet.
- BENJAMIN, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter (1955), *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- DATTILO, Valeria (2017), *I luoghi del soggetto: Aristotele e Benjamin* (Vol. 4, N. 1, *Filosofiesemiotiche*).
- DE MARTINO, Ernesto (1977 post.), *La fine del mondo. Contributo allo studio delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002.
- FREUD, Sigmund, 1920, *Jenseit des Lustprinzips* (trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975).
- GARRONI, Emilio (2010), *Creatività*, Quodlibet, Macerata.
- HEIDEGGER, Martin (1927), *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *L'Œil et l'Esprit*; trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- VYGOTSKIJ, Lev Semënovič (1934 post.), *Myšleniei rec'*; trad.it. *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Bari, 1990.
- VIRNO, Paolo (2002), *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, Derive Approdi.
- VIRNO, Paolo (2002), *Scienze sociali e natura umana. Facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2003.