



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

Se il teatro pensa il mondo attraverso il cinema: qualche riflessione su *History of the World Part Eleven* degli Hotel Modern¹

Cristina Addis

L'oggetto su cui vorrei avanzare qualche riflessione è un'animazione firmata dal gruppo teatrale olandese Hotel Modern. Il collettivo, a partire da un'opera di *live animation* sull'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001, ha realizzato un breve video animato, *History of the World Part Eleven*, che a partire dal 2004 inizia a circolare autonomamente sotto forma di video-installazione².

La breve analisi che vorrei proporre prende le mosse da alcune considerazioni avanzate da Marco Dinoi nel suo libro postumo, *Lo sguardo e l'evento* (2008), nel quale l'autore parte proprio dall'attacco alle Twin Towers e dalla copertura mediatica che l'evento ha ricevuto per riflettere sul ruolo dei media nel forgiare e configurare la nostra esperienza del mondo.

In particolare, l'autore ascrive all'attuale panorama mediatico due processi fondamentali responsabili di ciò che lo studioso definisce *annichimento dello sguardo*: la degenerazione del concetto di *realismo* in un'ideologia della *trasparenza* dell'immagine al mondo, con la conseguente riduzione dell'idea di reale al mero dato percettivo offerto dall'immagine stessa, e il ricorso sistematico a costruzioni discorsive stereotipate che, implicando un lavoro cognitivo di fruizione ridotto a mera procedura di riconoscimento, escludono dal proprio orizzonte l'idea stessa di Alterità, sclerotizzandola in immagini neutralizzanti o normalizzanti.

È a partire da tali considerazioni che Dinoi analizza la singolare collisione fra generi finzionali e racconto mediale messa in luce dall'evento 11 settembre: prendendo le distanze da posizioni critiche che vi hanno letto la prova di una graduale perdita del principio di realtà di cui sarebbe affetta la società contemporanea³, l'autore riconduce la lettura "spettacolare" data pressoché univocamente dell'evento a una sorta di *impasse* cognitiva dello spettatore occidentale, determinata anche e soprattutto dal tipo di discorsivizzazione mediatica cui l'evento stesso è stato sottoposto. A fronte dell'effetto di trasparenza pura associato alle sequenze filmate, in un eccesso di prossimità spaziale e temporale fra le immagini e l'evento che ha inibito un'attitudine cognitiva di tipo critico, l'immaginario cinematografico ha funzionato, secondo Dinoi, da risorsa interpretativa per rendere l'evento intelligibile:

¹ Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna, 23-25 ottobre 2009.

² L'installazione generalmente prevede l'iterazione in loop del video, disponibile sul sito degli Hotel Modern all'indirizzo web http://www.hotelmodern.nl/flash_en/x_cinema/cinema.html.

³ Si vedano in particolare le critiche mosse dall'autore a Jean Baudrillard in M. Dinoi, *cit.*, pp. 30-35.

“(...) l’immagine che lo schermo televisivo trasmetteva *sembrava* un film catastrofico, *ma non lo era*. L’ipotesi più semplice al proposito, ma non quella meno gravida di conseguenze, è che la finzione a cui quella risposta rimanda sia stata utilizzata dallo spettatore televisivo come un appiglio, uno strumento per la gestione cognitiva dell’evento stesso: si collegava la percezione di ciò che stava accadendo al repertorio iconico fornito dal cinema catastrofico perché era l’orizzonte cognitivo a cui era più facile appellarsi per tentare di comprendere ciò che lo schermo mostrava.” (Dinoi, *cit.*, p. 34).

La mia ipotesi è che *History of The World Part Eleven*, tra i molteplici livelli di senso alla luce dei quali può essere interpretato, racchiuda una riflessione meta-teorica incentrata sulla complessa dinamica messa in luce da Marco Dinoi. Il lavoro degli Hotel Modern, attraverso un “ragionamento figurativo” che poggia su scelte di figurazione di attori e ambienti apparentemente incongrue o ridondanti, instaura un discorso secondo rispetto a quello che si articola tematicamente lungo la progressione lineare della narrazione, un discorso propriamente teorico che verte sul ruolo assunto dai cliché discorsivi mutuati dal cinema di finzione nell’interpretazione di un evento che nella sua imprevedibilità e nell’immensa portata culturale e politica che ha assunto, ha costituito una forma radicale di Alterità rispetto al mondo di riferimento occidentale.

All’interno dell’universo derealizzato che *History of The World Part Eleven* ci restituisce, i protagonisti principali del racconto, l’aereo e le torri, sono sottoposti a distinte strategie di figurativizzazione. La prima, che può definirsi *straniante*, determina un’eccesso di *opacità*: le scatole di tetrapak che giocano il ruolo delle Twin Towers grazie all’omologia plastica garantita dalla forma di parallelepipedi orientati verticalmente che accomuna le due figure, rimangono altrettanto riconoscibili come oggetti extradiegetici (contenitori di succhi di frutta), così come l’aereo dagli oblò visibilmente disegnati e le giunture fra lembi di carta ben evidenziate è riconducibile sia a una figura del mondo rappresentato che a un manufatto scenografico (Fig. 1). Una seconda strategia, *iconizzante*, comporta al contrario un’eccesso di *trasparenza*: in questa seconda versione spariscono le tracce della costruzione e si incrementano i tratti semici che consentono di riconoscere inequivocabilmente oggetti appartenenti al mondo rappresentato. Nell’universo posticcio messo in scena dal racconto essi appaiono però altrettanto incongrui che le figure stranianti sopradescritte, tanto più questa stessa strategia iconizzante è utilizzata per figurativizzare il mostro che invade la torre, tematicamente irreali eppure rappresentato attraverso la stessa cura di dettagli con cui vengono presentati la facciata di una delle torri, la chiesa di Saint Paul, gli edifici che circondano il World Trade Center (Fig. 2). Infine, il testo manifesta una terza modalità di figurazione che può definirsi *spoliante*. L’aereo presentato dalla carrellata laterale all’inizio del video presenta il minimo di tratti semici per essere riconosciuto in quanto tale, ma nessuna traccia della mano che l’ha costruito: un corpo affusolato, liscio, in cui una serie di fori rimandano a degli oblò (che nella prima versione appaiono ostentatamente disegnati sull’involucro di carta); ugualmente, la terza versione della torre in fiamme presenta un’informazione minima, ma non incongrua con la figura del mondo cui rimanda: un parallelepipedo grigio in fiamme (Fig. 3).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

L'ipotesi che tenterò di articolare è che le diverse modalità di figurativizzazione, opponibili a partire dall'opposizione tensiva eccesso/difetto (di riconoscibilità), siano omologabili ad altrettante modalità cognitive di ricezione dell'evento: una modalità *spettacolare*, che forgia l'evento rappresentato attraverso cliché cinematografici immediatamente riconoscibili in quanto tali, una modalità *simbolica*, che esplicita altrettanto nitidamente l'immaginario controverso attraverso cui quell'evento è stato recepito e in qualche modo interpretato, e una modalità *percettiva*, relativa a un lavoro di pura registrazione dell'evento stesso consentito dall'immagine che, in quanto tale, resta "muto". A un eccesso di *riconoscimento*, il testo sembra opporre un difetto di *conoscenza*.

A partire da un montaggio che alterna soggettive riprese dall'interno dell'aereo e soggettive riprese a partire da un punto di vista collocato in una delle torri, è riconoscibile l'imbricazione di due racconti diversi, che corrispondono alle due principali derive stereotipanti che hanno accompagnato le chiose all'evento 11 settembre. Un racconto della *sovversione*, che oppone a livello tematico l'eroe individuale alla massa indistinta e a livello valoriale l'eccezionale all'ordinario, e un racconto dell'*invasione*, che oppone a livello tematico vittime e attentatori e a livello valoriale il Bene al Male.

Il primo è il racconto di una *performance* riuscita: l'osservatore, installato all'interno dell'aereo, ne accompagna l'attraversamento e distruzione della torre, e una serie di elementi rinforzano il simulacro con cui lo spettatore è chiamato a identificarsi. In primo luogo, la melodia orecchiabile e immediatamente riconoscibile del brano musicale di David Bowie, *Heroes*, concorre a rincarare l'effetto euforizzante provocato dal montaggio serrato che punteggia la sequenza della collisione, neutralizzando la dimensione disforica associata, a livello tematico, al massacro manifestato visivamente. In secondo luogo, il testo stesso della canzone incassa all'interno della narrazione un racconto di secondo grado che entra in ridondanza con ciò che viene mostrato sullo schermo: alternando un passato e un futuro durativi, in cui l'eroe che intitola il brano occupa una posizione subalterna rispetto a un generico collettivo, e un presente puntuale che lo vede dotato di potere incondizionato, di rottura, momentanea ma gloriosa, dei rapporti di forza consueti, questo secondo racconto costruisce una figura eroica istituendo una struttura temporale e modale altrettanto efficace a definire il ruolo tematico del *terrorista*, del quale la camera installata all'interno dell'aereo consente di assumere il punto di vista.

Prima della collisione, e a collisione avvenuta, la torre presa di mira dall'aereo (la seconda, inferiamo dal fatto che una prima è già in fiamme) ha le sembianze di un contenitore di tetrapak, e la visione degli attentatori è congruente con quella del testimone che assiste alla scena (testimone assente nella sequenza, ma evincibile dall'inquadratura a distanza che riprende iconograficamente una delle riprese in tempo reale dell'evento emesse all'epoca dai principali canali televisivi occidentali). Nella prima le

torri appaiono opposte alla chiesa di Saint Paul, dettagliatamente riprodotta, nella seconda inscritte in uno scenario altrettanto coerente con quello che conosciamo di Manhattan che permette di riconoscere dei veri e propri toponimi: il ponte di Brooklyn, il Building Empire, il Flat Iron Building (Fig. 4). Lo scarto percettivo provocato dall'accostamento della torre-contenitore a edifici in entrambi i casi realistici suggerisce una lettura in termini di visione *spettacolare* che accomuna i due osservatori: terroristi e osservatore esterno, sembra suggerire il testo attraverso l'evidente incongruità figurativa, *guardano* la Manhattan "reale" ma *vedono* uno spettacolo di finzione, i primi in qualità di protagonisti e il secondo di testimone.

Diversa è la torre che chiude il primo racconto, che riproduce realisticamente la facciata del grattacielo (Fig. 5). L'edificio compare accanto a un *jumper* inscritto in uno scenario che sembra riprendere iconograficamente la foto in cui Richard Drew immortalava un uomo che si lancia da una delle torri per sfuggire alle fiamme. Individuo singolo che sceglie intenzionalmente la propria morte, stagliandosi rispetto agli altri occupanti dell'edificio attraverso un'azione di ribellione contro un destino annunciato, il *jumper* presenta da questo punto di vista tratti speculari a quelli del terrorista, analogia possibile già rilevata dai numerosissimi detrattori del fotografo. Diventato celebre per le dodici foto pubblicate il giorno dopo l'attacco dal "New York Times", Drew ha subito centinaia di querele e minacce di parenti e cittadini scandalizzati che lamentavano, oltre alla violazione del dolore individuale a fini sensazionalistici, come fosse insostenibile associare vittime dell'attacco a una forma di suicidio, anche se per sfuggire alle fiamme, atto che le avvicinava alla figura degli attentatori stessi. Possibile lettura latente dell'immagine di Drew che il testo sfrutta per condurre la propria operazione di esplicitazione dell'immaginario soggiacente alle letture stereotipanti dell'evento. La ripresa di un'immagine documentale divenuta nota proprio per il suo carattere estetizzante e per il carattere gratuito e anti-informativo che le è stato imputato, in cui viene iscritta la raffigurazione al contempo euforizzante e parodica del *jumper* che si lancia nel vuoto con espressione trionfale e pollice alzato, produce una nuova incongruità che nega una lettura "referenziale" della scena: la scelta di rappresentare la torre realisticamente accanto allo stereotipo dell'eroe forgiato da tanto cinema catastrofista, più che situare l'azione nel luogo fisico di Manhattan, concorre a re-inquadrare l'eroismo nero costruito attorno agli attentatori all'interno di un immaginario tutto occidentale, che in quell'atto ha letto, fra le altre cose, uno dei propri miti.

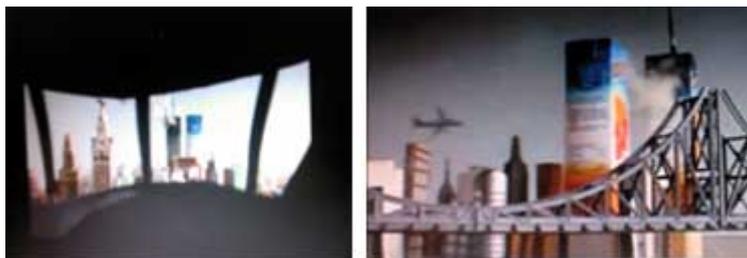


Fig. 4



Fig. 5

Qualcosa di simile accade per quanto riguarda il secondo racconto, quello dell'*invasione*, scandito in particolare attraverso tre sequenze accomunate dal tratto semantico "sovranaturale" – assente nel resto del racconto – che suggerisce la loro messa in relazione e invita a cogliere come significanti le relazioni semantiche che vengono così a costituirsi (Fig. 6).

La prima delle tre scene installa la camera alle spalle di una generica vittima, posta di fronte alle vetrate di una sala della torre. A differenza degli ambienti interni visti dal punto di vista dell'aereo che attraversa i corridoi, in cui si ostentano le tracce della costruzione scenografica, la sala è spoglia ma realistica. Poltrone bianche, tavoli, una valigia, e soprattutto una vetrata trasparente che consente di vedere l'aereo avvicinarsi e di assumere, appena prima di collidere contro il vetro, le sembianze di una creatura mostruosa. L'aereo-mostro figurativizza esplicitamente l'attacco di una forza maligna e irrazionale a una società pacifica e ordinata, evocata dal sobrio arredamento della sala che rimanda genericamente ad attività lavorative pacifiche e produttrici di valore. Una seconda creatura sovranaturale compare poco dopo all'interno di una sala della torre, sottoforma di un feticcio che evoca una religiosità genericamente esotica. Figura della superstizione e del fanatismo, l'oggetto è accostato a una pila di cubi riconoscibili come dadi. L'accostamento delle due figure produce uno schema topologico che consente di riconoscerle come metafora della coppia di torri, permettendo di ricondurre i contrasti semantici e valoriali che scaturiscono dalla loro messa in relazione all'opposizione attoriale vittime/terroristi. La colonna verticale di dadi giustapposti, sulle cui facce sono marcate posizioni numeriche, manifesta una struttura plastica che consente di riconoscerla come la schematizzazione della strutturazione della torre in piani successivi con i loro rispettivi occupanti. Il tratto di "fatalità" associato alla figura del dado consente una nuova lettura della torre in termini di combinazione fatale che accomuna una moltitudine di soggetti anonimi: figura dell'innocenza e della non responsabilità, si oppone all'idolo intarsiato che, se conserviamo la lettura metaforica della coppia di oggetti, occupa il posto di una delle torri. Nell'evolversi della sequenza, la pila si scompagina sotto l'urto della collisione e, qualche secondo dopo, il feticcio cade al suolo. Una forza malvagia e irrazionale, che uccide uccidendosi, si è inserita e impossessata dello spazio proprio di una comunità inerme: altra figura del terrorista, che sposta l'isotopia dall'eroismo individuale al fanatismo religioso e radicalizza le opposizioni valoriali innocenza/colpevolezza e razionalità/irrazionalità, mettendo in scena l'assiologia che ha nutrito – dallo "scontro di civiltà" prefigurato da Samuel Huntington in poi – la versione mediatica e politica dell'attentato più pervasiva e carica di conseguenze. Storia dell'invasione anch'essa a lieto fine: la scena finale, che riprende il punto di vista che all'inizio era dell'aereo e che diventa adesso di un testimone generico, vede la torre della chiesa di Saint Paul, intatta, uscire illesa dall'attacco, con a fianco i resti di un processo conclusosi, un sacrificio consumato che non ha intaccato una religiosità razionale e illuminata, che non distrugge e non si autodistrugge, ma resiste e si difende, se è lecito leggere la chiusa dell'animazione, una lunga parata aerea, come una reazione all'attacco.



Fig. 6

In entrambi i racconti, finzione spettacolare e immaginario non coincidono: attraverso un gioco di scarti e opposizioni affidato principalmente a distinte strategie di figurativizzazione, il testo sembra conservare come distinte una dimensione propriamente finzionale, che mutua dal cinema di genere una serie di accorgimenti – montaggio sincopato, utilizzo esasperato della soggettiva, traccia sonora euforizzante – solo per sottolinearne il carattere fittizio, e una dimensione simbolica, dove l'iperrealismo delle figure rimanda alla possibilità di una cognizione nitida e dettagliata non dei fatti ma

dell'immaginario, tutto occidentale, che li ha recepiti e interpretati, e delle controverse assiologie con cui li ha valorizzati.

L'idea che l'irruzione all'interno di una cultura di eventi "esplosivi", che esulano dal sistema corrente di previsioni e aspettative, sia un momento privilegiato per indagare i sistemi categoriali attraverso cui quella cultura codifica se stessa e il mondo che la circonda, è una delle tesi fondanti della semiotica lotmaniana. Proprio sul tema della paura collettiva il semiologo russo osserva:

"Il problema della paura mette lo studioso davanti a questioni di carattere non soltanto psicologico, ma anche semiotico. In questa circostanza vengono svelati meccanismi culturali che, in altri contesti socio-culturali, rimangono celati allo sguardo e non si appalesano con tale evidenza. È notorio che lo studio del *socium* nei suoi momenti di crisi è uno dei metodi più adatti per far emergere l'invariante 'normale' (ossia esistente in situazioni non di crisi) della struttura del *socium* stesso. Lo studio dei meccanismi semiotici che si attivano in una società in preda alla paura, ci interessa non solo in sé e per sé, ma anche come strumento per rappresentare a noi stessi il meccanismo semiotico della cultura in quanto tale." (Lotman 1998, p. 3 trad. it.)

In particolare, secondo Lotman è attraverso le forme stereotipate della rappresentazione dell'*Altro* durante momenti di crisi che si possono evincere le ideologie della cultura che le produce, ideologie spesso contraddittorie e irrazionali che "lavorano" indipendentemente dal grado di "razionalità" che quella cultura si riconosce (nell'articolo citato il semiologo osserva come gli effetti più cruenti della cosiddetta "Caccia alle streghe" si siano dati in pieno Illuminismo). In questo senso, il repertorio iconografico evocato dal testo, mutuato dal cinema catastrofista come dal cinema horror, sembrerebbe offrire stereotipi discorsivi a strutture narrative e assiologiche più profonde, su cui certo Hollywood fonda i suoi accorgimenti più sperimentati di efficacia passionale, ma che corrispondono a meccanismi profondamente radicati nell'immaginario occidentale, meccanismi che la crisi di senso cui ha dato origine l'evento 11 settembre sembra aver messo a nudo.

Del resto l'ibridazione fra cinema finzionale e informazione mediatica rispetto a temi o eventi a forte impatto emotivo non è un caso isolato. Tarcisio Lancioni, nelle riflessioni dedicate alle immagini che hanno accompagnato le notizie televisive e a stampa sul virus dell'Ebola, osserva:

"(...) si tratta spesso di immagini già consumate e ben digerite in quanto tratte da prodotti mediatici di successo. Immagini destinate non ad arricchire l'informazione ma solo a convocare in blocco quelle emozioni, in questo caso fobiche, che le dette immagini avevano già contribuito a produrre al momento della fruizione del testo da cui sono tratte. Immagini che hanno già provato la propria efficacia nel generare gli effetti patetici desiderati, e che pertanto possono essere usate come forme codificate di determinate passioni immediatamente riconoscibili e riattivabili a piacere. (...) Le notizie quotidiane pare dunque che abbiano poco da aggiungere al nostro immaginario, al nostro modo di cogliere e leggere il mondo: Hollywood aveva già provveduto a dire tutto ciò che era necessario dire e, soprattutto, a suscitare le emozioni che era necessario suscitare." (Lancioni 2009, p. 107)

Il punto cruciale, nell'analisi del semiologo, non è la "scomparsa del reale" nell'universo finzionale⁴, ma l'incapacità del panorama mediatico di costruire il reale in oggetto cognitivo, di produrre discorsi che incrementino l'intelligibilità di fenomeni controversi e in quanto tali potenzialmente inquietanti. L'imbricazione fra cliché hollywoodiani e ripresa iconografica di immagini documentali che *History of the World Part Eleven* mette in scena sembra riflettere esattamente sulla non-informatività di quelle stesse immagini, sulla loro incapacità di produrre un'immagine dell'Altro – ovvero di un'evento che

⁴ Del resto l'idea stessa di un "reale" puro indipendente dai discorsi che lo costituiscono in quanto tale è incompatibile con la prospettiva semiotica. Sull'argomento è intervenuto lo stesso Lancioni in occasione del ciclo di seminari "Lo sguardo e l'evento. Letture incrociate", in *La produzione del reale nel cinema italiano contemporaneo*. La giusta distanza di Carlo Mazzacurati. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, 17 marzo 2009. La registrazione audio dell'intervento è consultabile all'indirizzo web <http://www.associazioneelevel5.com>.

costituisce una forma radicale di Alterità – se non facendo riferimento a un “già noto” che di fatto lo cancella riconducendolo a formule stereotipate.

A questo proposito le osservazioni che Jean Baudrillard (2001) dedica all’attacco possono essere lette sotto nuova luce:

“(...) il fascino dell’attentato è innanzitutto quello dell’immagine – le conseguenze a un tempo giubilatorie e catastrofiche sono anch’esse ampiamente immaginarie. (...) in quest’evento singolare, in questo film catastrofico su Manhattan, si uniscono nel punto più alto i due elementi di fascinazione di massa del XX secolo: la magia bianca del cinema e la magia nera del terrorismo.”

(Baudrillard 2001, pp. 39-40 trad. it.)

Mentre il sociologo francese ne individua le cause in un consumato processo di indiscernibilità fra realtà e finzione, il lavoro degli Hotel Modern sembra conservare come distinte, anche se inconciliabili, una dimensione immaginaria e una dimensione propriamente evenemenziale, che, suggerita ma preclusa alla cognizione, nega una lettura univoca, e quindi in definitiva pacificante, in termini di “perdita del principio di realtà”. Piuttosto, sembra negare, opponendo modalità di cognizione *spettacolare* e *simbolica* a una terza che ho in precedenza definito *percettiva*, il potere informativo dell’immagine “trasparente”, che registra dell’evento un dato di per sé insignificante, incapace di costituirsi in oggetto cognitivo. Dall’esterno – il punto di vista che riprende le immagini che riconosciamo come sottoposte a *spoliazione* è quello di un generico testimone – tutto ciò che possiamo sapere sui “fatti” è che un aereo si è scontrato con una torre, e che la torre è esplosa. Aldilà del racconto finzionale – illusorio – che mima la dinamica dell’evento, e aldiqua dell’immaginario attraverso cui è stato recepito, rimane il nudo fatto, che, in quanto tale, non dice niente.

Tale lettura è rafforzata dal trattamento figurativo cui sono sottoposti i corpi umani nell’animazione: nudi, interscambiabili, distinti unicamente per genere e colore della pelle, spoliati di qualunque tratto identitario che consenta di ricondurli a veri e propri individui (Fig. 7). La serializzazione delle vittime non rimanda unicamente alla violenza del massacro indiscriminato che viola l’integrità del singolo: il tratto di “imperfettività” mostrato dalle sagome in creta appena abbozzate assume il senso di un intervento meta-discorsivo circa l’impossibilità di *raccontare* le vittime effettive, di fornirne un’immagine, mettendo in scena un racconto che rimane incompiuto, ai limiti dell’indifferenziazione, e che paradossalmente nega qualunque meccanismo di identificazione proprio con gli attori umani direttamente coinvolti nell’attacco. Significativamente, l’unico essere umano restituito con cura di dettagli è riprodotto da un manifesto apposto alla parete di una delle sale della torre (Fig. 8): mentre gli occupanti della sala vengono spazzati via, il viso di quello che sembrerebbe un idolo pop permane diversi secondi nell’inquadratura, in posizione frontale. Sembra riproporsi l’opposizione fra *iconizzazione* e *spoliazione* individuata a proposito dell’aereo e delle torri: ciò che è conoscibile, in quanto *ri*-conoscibile, è l’immaginario di riferimento di una comunità – in questo caso l’universo pop richiamato dal poster – mentre l’avvenimento in sé si sottrae alla cognizione.



Fig. 7



Fig. 8

La “Storia del mondo” cui rimanda il titolo dell’opera sembra dunque riferirsi a una sorta di storia di secondo grado: se l’evento in sé, nella sua singolarità, resta inconoscibile, si può fare una storia degli immaginari attraverso cui è stato recepito e interpretato. Una storia che dice poco o nulla sull’Altro, eroe o mostro, ma dice molto sulla cultura che ne produce l’interpretazione, sulle categorie attraverso cui interpreta il mondo e sui sistemi di valori, controversi, con cui lo dota di senso.

pubblicato in rete il 29 marzo 2010

**Bibliografia**

- Baudrillard, J., 2001, *L'Esprit du terrorisme*, "Le Monde", 3 novembre 2001; trad. it. di A. Serra, *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, pp. 41-42.
- Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento*, Firenze, Le Lettere.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate*, Milano, Mondadori.
- Lotman, J., 1998, "Ochota za ved'mami. Semiotika stracha", in *Trudy po znakovym sistemam*, vol. 26, pp. 61-81; trad. it. di S. Burini e A. Nieto "La caccia alle streghe. Semiotica della paura", in *E/C*, rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, www.ec-aiss.it.