



Attacco terroristico nel cuore degli Stati Uniti: kamikaze dirottano aerei di linea e li fanno schiantare sulle torri del "Trade Center" di Manhattan e sul Pentagono

# Atto di guerra



## APOCALISSE A NEW YORK, MIGLIAIA DI MORTI

Le immagini della distruzione delle torri del "World Trade Center" di Manhattan a New York, i bombardamenti sul Pentagono e gli aerei di linea dirottati verso gli edifici. A destra: la folla di soccorritori e soccorsi nei pressi del Pentagono



**1** L'attacco alle due torri gemelle del "World Trade Center" di Manhattan a New York, i bombardamenti sul Pentagono e gli aerei di linea dirottati verso gli edifici. A destra: la folla di soccorritori e soccorsi nei pressi del Pentagono

**2** L'attacco alle due torri gemelle del "World Trade Center" di Manhattan a New York, i bombardamenti sul Pentagono e gli aerei di linea dirottati verso gli edifici. A destra: la folla di soccorritori e soccorsi nei pressi del Pentagono

**IERI E I GIORNI CHE VERRANNO**

Il mondo, travolto dalla sconvolgimento. Un attentato di massa, con l'uso di aerei di linea dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono. Gli aerei sono stati dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono. Gli aerei sono stati dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono.

Il mondo, travolto dalla sconvolgimento. Un attentato di massa, con l'uso di aerei di linea dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono. Gli aerei sono stati dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono. Gli aerei sono stati dirottati verso gli edifici del "World Trade Center" di Manhattan e del Pentagono.

### I SERVIZI

**IN ITALIA AL NUCLEO**  
Il presidente della Repubblica ha nominato il nuovo ministro della Giustizia.

**OLIMPIADI LA FINIRA**  
Mancano alcune settimane alla fine delle Olimpiadi.

**INFRAGITO**  
Il terremoto in Albania ha causato molte vittime.

**LE LEGAZIONI**  
L'attacco al Pentagono ha causato molte vittime.

### I COMMENTI

**PIUGGI E PIUGGI**  
Una giornata di pioggia ha causato molti problemi.

**TERRORE E MORDENTE**  
Il terrore ha causato molti problemi.

**TERRORE E MORDENTE**  
Il terrore ha causato molti problemi.

**TERRORE E MORDENTE**  
Il terrore ha causato molti problemi.

**TARASCIO**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.tarascio.it

**ALDOREO POCCHI**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.aldooreo.it

**FRANCESCO**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.francesco.it

**FRANCESCO**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.francesco.it

**FRANCESCO**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.francesco.it

**FRANCESCO**  
Bianca  
Via...  
Tel. 02...  
www.francesco.it



## *Istantanee da New York*

### *La fotografia come significante della guerra*

*di Domenico Gigante e Francesco Fasiolo*

#### *Introduzione*

Può sembrare solo un problema di termini, un rompicapo per filosofi della politica, eppure sembra che manchino effettivamente le parole per definire ciò che è accaduto l'undici di settembre a New York. Quasi tutti, infatti, avvertiamo una sensazione di crisi quando ci troviamo di fronte al dilemma linguistico tra «atto di guerra» e «attentato terroristico», sapendo che in gioco non c'è solo una differenza di espressioni, ma la scelta di diverse strategie politico-militari.

Il primo a risolvere il problema sembra sia stato Gorge W. Bush, seguito a ruota da molti quotidiani statunitensi e internazionali: «Atto di guerra», ha detto il Presidente. Da quel momento l'idea di un conflitto militare ha cominciato a prendere piede e a divenire sempre più credibile, tanto che la metafora della guerra ha finito per condizionare il racconto stesso dei fatti e la descrizione dei suoi protagonisti.

Ciò che ha caratterizzato questo conflitto è stato il ruolo predominante svolto dall'immagine. La guerra del Golfo ci aveva dimostrato la difficoltà del raccontare "visivamente" la guerra. Quella che venne annunciata come una "guerra in diretta" è stata invece una dimostrazione dei limiti che la cronaca per immagini riscontra in particolari situazioni<sup>1</sup>. Non così per l'undici di settembre. L'attacco alla seconda torre è stato portato in diretta televisiva: le telecamere della Cnn hanno cominciato ad

---

<sup>1</sup> Cfr. Bentivegna, Sara, *La guerra in diretta*, Nuova Eri, Torino 1993.

inquadrare il World Trade Center poco dopo il primo scontro. Una “guerra” in diretta: quello che non era riuscito mai alla televisione. Le immagini della Cnn sono rimbalzate in ogni parte del mondo, e sono state presto integrate con quelle di altre emittenti e di videoamatori, permettendoci di vedere i drammatici momenti dell’impatto e del crollo delle torri da diverse angolazioni. L’undici di settembre abbiamo assistito ad un vero e proprio “eccesso di eventi” – per dirla alla Augé – disorientanti ed apocalittici, in cui il medium televisivo ha riaffermato, quasi inaspettatamente, la propria potenza.

Ad una prima fase caratterizzata dalla forza drammatica e dirompente della cronaca in diretta televisiva è seguito però un periodo in cui la cronaca ha lasciato il posto alla riflessione, alla voglia di capire e collocare gli eventi accaduti. In questo senso vanno lette non solo le tirature record di giornali e riviste, ma anche il ruolo giocato da un genere che sembrava tramontato: il fotogiornalismo. Entrata in crisi dopo la guerra del Vietnam, questa forma di giornalismo è, infatti, rinata dopo l’undici di settembre, passando dai giornali ai libri e dai libri alle mostre, e divenendo oggetto di dibattito. Alcune gallerie newyorkesi – ci rivela Paolo Garimberti su «Il Venerdì di Repubblica» – hanno già allestito mostre fotografiche con immagini che documentano gli avvenimenti e ritraggono i *memorial* sorti in omaggio alle vittime. Il Museum of the City of New York e lo Smithsonian’s National Museum of American History hanno, inoltre, avviato un progetto volto a raccogliere e proteggere le foto che testimoniano i fatti dell’undici di settembre<sup>2</sup>. In Italia già ad ottobre dello stesso anno una mostra al Palazzo delle Esposizioni

---

<sup>2</sup> Cfr. Garimberti, Paolo, *Lo scatto della memoria*, in «Il Venerdì di Repubblica», n. 718, 21 dicembre 2001, p. 20.

di Roma celebrava gli eventi con una serie di fotografie. La fotografia ha dunque assunto un ruolo centrale nella rappresentazione dell'accaduto, e nella creazione dell'"evento guerra". "La storia è impaziente di impadronirsi dell'undici di settembre", scrive ancora Paolo Garimberti, citando un articolo del «New York Times». Lo ha fatto anche, e forse soprattutto, tramite le foto.

Ciò che colpisce maggiormente in tutta la faccenda è la velocità con la quale la «guerra di New York» ha bruciato tutte le tappe, passando dalla fase del conflitto a quella della sua celebrazione. Nel giro di poche settimane, infatti, un fatto di cronaca si è trasformato in un evento storico da ricordare, e la conservazione della sua memoria è diventata un dovere sacro nei confronti dell'umanità. Il fenomeno "guerra" ha così concluso un intero ciclo, preparando gli Americani a quello successivo. Le foto, da parte loro, si sono impegnate a testimoniare anche questa successiva fase, trasformandosi anzi nel principale veicolo di trasmissione di questa memoria. Se la diretta televisiva è stata dirompente e disorientante, le foto hanno svolto un ruolo fondamentale, quello di costruire un universo simbolico attraverso il quale reinterpretare gli eventi.

Fotogiornalismo e guerra sono, allora, i principali elementi di un fenomeno mediatico ancora tutto da indagare. Il problema può essere così formalizzato: in che modo l'idea di guerra si trova trasfigurata simbolicamente, ovvero non al livello referenziale, all'interno delle foto scattate l'undici di settembre e nelle due-tre settimane successive?

In sostanza l'assunto di base è che il concetto di guerra, affermatosi dopo gli attentati, in connessione con il fotogiornalismo abbia generato dei simboli interpretabili come elementi e fasi di una vera e propria guerra. Quindi comprendere il

significato di questi simboli e come essi si leghino tra loro a formare un modello più vasto di guerra è lo scopo di quest'analisi delle immagini.

Ovviamente una ricerca di questo genere che pretenda di essere completa ed esaustiva dovrebbe considerare un numero ampio di foto, confrontando il significato che lo stesso simbolo acquista nelle varie immagini e sottolineando le diversità e gli aspetti che si allontanano dalla tesi proposta. In questo caso, però, si è preferito scegliere un numero ristretto di fotografie (solo sei), estraendole dal catalogo della mostra del Palazzo delle Esposizioni<sup>3</sup>. Ciò significa che il lavoro non pretende di dimostrare la verità dell'assunto, ma di mostrare, al livello teorico e pratico, una via percorribile per studiare le fotografie sull'undici di settembre, lasciando aperta la possibilità di un'analisi comparativa di un gruppo più consistente di immagini.

Chiarito, dunque, il limite principale della ricerca, va precisato il metodo d'indagine. Essendo un'analisi simbolica i segni di base da considerare sono semi iconici che hanno la proprietà di connotare concetti più generali legati, in questo caso, all'idea di guerra attraverso varie figure retoriche (metafora, metonimia e sineddoche). Ritrovare questi simboli all'interno delle foto è, quindi, il primo passo del lavoro. Successivamente sarà necessario dare un'interpretazione di questi simboli, rifacendosi ovviamente al loro significato in rapporto a contesti culturali specifici (ad esempio, i vari elementi di un *memorial* vanno letti alla luce della funzione che tale monumento ha all'interno del problema della memoria della guerra nel mondo occidentale). Oltre al contesto, però, bisogna dare importanza anche al

---

<sup>3</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), 11/09/01. *Palazzo delle Esposizioni. Roma 6 ottobre – 21 ottobre 2001*, Roma, PdE Edizioni, 2001.

modo di rappresentare questi simboli, ovvero alla forma in quanto sposta il significato e assegna connotazioni diverse. Questo ci riporta, poi, al terzo punto fondamentale: la messa in relazione dei diversi simboli, in modo da evidenziare una struttura di significato soggiacente. È a questo punto che i diversi elementi, non più isolati, ma legati dinamicamente, rivelano il loro rapporto diretto con il concetto di guerra. Ciò è possibile, però, solo se si adottano alcuni paradigmi o coordinate, in cui inserire i vari elementi per vedere come interagiscono tra di loro. Alcune di queste coordinate (ordinato/caotico, visibile/invisibile) appaiono generalmente presenti in tutte le immagini analizzate; altre (certezza/possibilità) invece si manifestano più di rado. In ogni caso esse consentono di ricostruire il significato delle varie foto a partire da paradigmi omogenei.

Infine, analizzate le singole immagini, sarà possibile evidenziare un modello che tenga insieme tutte le fotografie in un discorso unitario. È facile intuire, d'altra parte, che il modello a cui si intende giungere è quello della guerra nelle sue varie fasi. In sostanza il fenomeno "guerra" va considerato come l'aggregato di più elementi (campo di battaglia, soldati, nemico) e di tanti momenti tra loro in sequenza (lo scontro tra contendenti, la celebrazione degli eroi, la sepoltura e la memoria dei caduti), che costituiscono un possibile modello. Dunque nella misura in cui ognuno di questi elementi risulta identificato in un'immagine e, inoltre, le foto nel loro insieme costituiscono una sorta di narrazione, come tante sequenze di un film di guerra, allora il modello fornisce una chiave di lettura degli oggetti analizzati. Le sei foto che saranno esaminate – va dette – sono rappresentazioni di altrettante fasi simboliche dell'"evento guerra": l'individuazione del campo di battaglia, l'immagine dello scontro,

l'identificazione del nemico, la nascita di miti ed eroi, il culto dei caduti e il ruolo dei *memorial*.

Quest'ultimo discorso ovviamente vale per le fotografie qui prese in considerazione, ma deve valere soprattutto per un gruppo più ampio d'immagini, ovvero in una prospettiva di ricerca più completa ed esaustiva. La quantità di foto ad elevato valore simbolico è un fenomeno assolutamente inedito e indicativo della portata dell'evento.

Si deve, inoltre, accennare ad un problema epistemico piuttosto importante ai fini della validità del lavoro proposto. Un'analisi simbolica è, infatti, spesso soggetta al rischio di cercare un senso profondo anche là dove non sia presente o di attribuire il significato errato (quello non previsto dall'autore) ad una configurazione metaforica. L'ambiguità dei simboli, aperti a molteplici connotazioni, rende possibile il delirio interpretativo, mentre i risultati dell'analisi si allontanano, generalmente, dalla decodifica del senso comune apparendo eccessivamente distanti dall'oggetto che intendono rappresentare. Tutto questo, però, può non costituire un limite della ricerca se si tiene conto che una certa libertà interpretativa è sempre sorretta da una disciplina metodologica, da una coerenza interna dei risultati e dalla fedeltà all'oggetto analizzato. In più non bisogna trascurare la rilevanza conoscitiva di un simile lavoro che cerca di "smascherare" i meccanismi di significazione nascosti in certe foto giornalistiche sotto l'apparenza della pura referenzialità. È su questo piano, infatti, che si ritrovano i processi psicologici di condivisione di una determinata idea (in questo caso quella di guerra) tra i vari membri di una comunità mediatica.

L'analisi qui proposta, dunque, cerca di mantenersi entro i limiti di disciplina, coerenza e fedeltà, tentando, però, di dire qualcosa di nuovo e di andare oltre le evidenze. Essa, d'altra

parte, si scontra con difficoltà di ogni tipo, non ultima l'impossibilità di avere a che fare con un unico autore delle varie fotografie identificabile e dotato di un'unità di esperienze e di idee. È possibile, però, far fronte a questa mancanza spostando l'asse interpretativo più verso il rapporto tra immagine e analista, leggendo le foto in termini simbolici senza dover presupporre un'intenzione simbolica nei vari autori. L'unità del discorso e dei risultati nasce, dunque, più dal confronto tra l'oggetto e l'osservatore che da una qualche ricerca di fedeltà filologica ai disegni dell'artefice.

### *Individuazione del campo di battaglia*



Greimas definisce lo spazio topico come “il luogo dove si manifesta sintatticamente la trasformazione”: è, dunque, lo spazio visivo, simbolico, fisico, letterario, in cui si svolge l’azione su cui si basa la narrazione. Questo spazio si divide in spazio utopico, quel luogo “in cui il fare dell’uomo può trionfare sulla permanenza dell’essere”<sup>4</sup> e spazi paratopici, i luoghi delle prove preparatorie.

In questo senso è possibile identificare il campo di battaglia con lo “spazio utopico” greimasiano: è in quest’area che la trasformazione domina sull’essere, e da qui deriva la centralità di questo spazio. La prima fotografia da analizzare (Zuma Press/Red dot-Mishaishat/Gamma/ Contrasto) è un utile punto di partenza in quanto permette di identificare con chiarezza il campo di battaglia, l’area in cui si manifesta la trasformazione<sup>5</sup>. Scattata subito dopo il crollo della seconda torre, mostra in campo lunghissimo lo skyline di Manhattan. I due terzi superiori

---

<sup>4</sup> Greimas, A.Julien, *Maupassant*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995, p. 88.

<sup>5</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, pp. 18-19.

della foto sono occupati dallo sfondo, un cielo senza nuvole. La parte inferiore mostra i classici profili dei grattacieli che si affacciano su una striscia di mare. L'elemento che "disturba" quello che sarebbe un classico panorama è il fumo, una presenza incombente che s'innalza dalla città per allargarsi e sovrastarla. Il profilo frastagliato ma definito dalle linee rette dei grattacieli è bruscamente interrotto da una massa dai confini indefiniti e in divenire. Il contrasto è evidente: è uno scontro tra realtà fisiche, simboliche, visive, diverse. Il fumo è *altro* rispetto all'insieme-città, una presenza estranea.

L'immagine non è solo informativa della tragedia che rappresenta, ma si pone sin dal primo momento su un piano più profondo, quello della rilettura e distruzione di simboli ben radicati. È importante capire perché quello che questa foto mostra, una serie di grattacieli che si affacciano sul fiume Hudson, è *già* simbolo: lo *skyline* connota immediatamente una serie di elementi fondanti dell'immaginario collettivo occidentale.

Il grattacielo è un segno complesso e polisemico ed è stato spesso utilizzato dalla cultura di massa secondo quella modalità di produzione testuale definita da Eco<sup>6</sup> modo simbolico. Il cinema hollywoodiano ma anche i fumetti Marvel e DC ne hanno fatto un tema dominante. La stessa nascita dello *skyscraper* è dettata, come d'altronde quella del cinema, dal bisogno che la metropoli moderna aveva di costruire una propria immagine volta ad attrarre, ad accrescere la propria spettacolarizzazione. Ecco allora, come sottolinea Abruzzese, che attraverso il grattacielo la metropoli crea una "poderosa sintesi e allo stesso

---

<sup>6</sup> Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1994, p.199 e ss.

tempo una visione di sé riproducibile, moltiplicabile, circolabile”<sup>7</sup>.

Questo processo funziona così bene che gli elementi di quella simbologia persistono ancora oggi e l’immagine del grattacielo è diventata un espediente ormai standardizzato per rappresentare la città americana. Una in particolare: “Il grattacielo (...) è New York; basta un’immagine di grattacielo a dirci che lo spazio narrativo sarà costituito dalla grande metropoli americana”<sup>8</sup>.

Non solo cinema e letteratura, ma anche fotografia, fumetti e musica pop hanno fatto di New York il mito urbano moderno per eccellenza attraverso l’utilizzo simbolico delle sue costruzioni più rappresentative: New York è Gotham City, è Metropolis, è Manhattan, è la città che sintetizza la cultura di massa del ventesimo secolo. La parola stessa “*skyline*”, ora applicata per estensione a tutte le metropoli, nasce qui.

Allo stesso tempo però la situazione economico-politica caratteristica della società dell’informazione ha rivivificato il valore polisemico del grattacielo: non è più oggi la risposta ad un bisogno di spettacolarizzazione, o almeno non è solo questo; è un segno di potere ed è per estensione simbolo dell’intero mondo occidentale, che porta in sé la volontà globalizzante di cooptare l’altro da sé, creare una comunità apparentemente polifonica e multietnica. In questo senso si erge a ordinatore del caos urbano, lo codifica, lo rappresenta e ne è una sintesi (si è giustamente insistito spesso sul fatto che all’interno delle Twin

---

<sup>7</sup> Abruzzese, Alberto, *Il grattacielo e lo sguardo*, in Abruzzese A., Buovolo M. L., Pisanti A., Masi S., *Spettacolo e metropoli. Attore, messa in scena, spettatore*, Napoli, Liguori, 1981, p. 133.

<sup>8</sup> Abruzzese, A., *Il grattacielo e lo sguardo*, in Abruzzese A., Buovolo M. L., Pisanti A., Masi S., *op. cit.*, p.131.

Towers lavoravano persone di diverse etnie, culture, religioni). Lo *skyscraper* newyorkese ha assunto già da diverso tempo una connotazione che va molto oltre quella, ormai avvizzita, del suo essere sintesi della metropoli moderna o del solo spazio urbano: è la rappresentazione più efficace della volontà globalizzante e ordinatrice americana e occidentale. La sua forma lineare è stata il trionfo della tecnologia moderna, ed è oggi principio ordinatore della deriva postmoderna.

Contestualizziamo adesso la foto numero uno: la New York del 2001 è città postmoderna, se con questo termine vogliamo indicare il carattere labirintico e dispersivo dell'esperienza urbana, soprattutto americana, contemporanea, in cui segni e simboli si accumulano senza apparente rapporto di causalità. Amendola utilizza le espressioni "città bricolage" o "città debole"<sup>9</sup> per indicare questa condizione porosa e diversificata, caratterizzata dall'estensione degli agglomerati periferici e dalla proliferazione di quelli che Augé definisce "non luoghi"<sup>10</sup>, spazi di transito, che non producono più, secondo l'autore francese, identità, relazione o cultura. La forza con cui questa foto ci mette davanti all'evidenza di un'assenza, quella di un edificio simbolo, ci dimostra però quanto lo *skyscraper* abbia, proprio grazie all'azione di sfruttamento continuo del modo simbolico attuata dalla cultura di massa, mantenuto il suo status di "luogo antropologico", in quanto spazio fisico strettamente legato ad una precisa cultura, sintesi di un contesto socio culturale. Il grattacielo è all'interno del contesto postmoderno la forma compiuta e delimitata che si erge nel mezzo dei flussi apparentemente caotici della città. Può diventare una coordinata

---

<sup>9</sup> Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Bari, Laterza, 1997.

<sup>10</sup> Augé, Marc, *Nonluoghi*, Milano, Edizioni Eleuthera, 1999.

importante nel panorama cittadino: come ricorda Arnheim, non tutti i “profili delle città sullo sfondo del cielo (...) offrono nel medesimo grado l’effetto visivo della casualità”<sup>11</sup>. Nel caso di Manhattan la casualità è in parte annullata dal modo simbolico: quei grattacieli riconoscibilissimi, le Twin Towers in particolare, erano coordinate indispensabili per orientarsi e identificare. Basti immaginare questa foto senza il fumo e con le torri: le Twins facevano immediatamente scattare l’interpretazione simbolica. Un simbolo, va detto, ormai “stanco”, sfruttato e privato di qualsiasi novità o freschezza, e per questo cristallizzato, in qualche modo dunque ordinatore<sup>12</sup>.

L’immagine della città assume un’importanza ormai maggiore rispetto alla città stessa. Ed è proprio questa immagine ad essere modificata in questo caso, se è vero che “accanto e a ridosso della città è sempre esistito uno spazio narrato”<sup>13</sup>. La fotografia è straniante perché ci mostra un punto di vista ormai classico di New York in un momento di cambiamento, in una fase liminale in cui l’immagine standardizzata della città è stata infranta e trasformata in future immagini nuove e disorientanti. Ad un insieme di segni densi di valore e di significato si contrappone la presenza, inaspettata e nuova, del fumo. La nube frastagliata, i cui confini sono in continua espansione, la cui grandezza sovrasta la città, è elemento di rottura non solo visiva, ma

---

<sup>11</sup> Arnheim, Rudolf, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l’ordine*, Torino, Einaudi, 1974, p. 35.

<sup>12</sup> Come ricorda Eco (op.cit. p. 228), l’esperienza simbolica è di per sé inizialmente violenta, e per questo che i simboli vengono “addomesticati” e standardizzati, perdendo in questo modo la loro forza iniziale. In qualche modo il simbolo disciplina le associazioni che può far scaturire il sentimento della sovrasignificazione, e aiuta alla comprensione (e ad orientarsi all’interno di un’immagine).

<sup>13</sup> Amendola, Giandomenico, op.cit., p. 37.

anche simbolica. Quello che la foto rappresenta è la rottura della volontà ordinatrice rappresentata dalla creazione, tutta occidentale, dello *skyline* di grattacieli. Il fumo è una presenza che sostituisce un'assenza, è caos, mistero, orrore. Tutto quello che la città non è riuscita a comprendere all'interno dei suoi confini.

Capiamo dunque che è la nube il vero e proprio campo di battaglia. È su questo divario che si svolge lo scontro, su questa faglia di rottura rappresentata dal fumo. La nube sostituisce, s'impone *al posto di*, in vece dei grattacieli, è la nuova immagine perturbante. È lì che ha luogo la trasformazione.

Mary Kaldor, riferendosi a quelle che definisce “nuove guerre” parla di una “nuova linea di demarcazione tra globale e locale”<sup>14</sup>. Questa situazione geopolitica è chiaramente resa sul piano visivo dalla serie di fotografie che andremo ad analizzare, e di cui la numero uno racchiude le caratteristiche basilari: il campo lunghissimo su Manhattan è una drammatica ma a suo modo completa *overview* sulla “nuova guerra” e aiuta a ipotizzare tutta la sua portata dal punto di vista delle modifiche all'immaginario collettivo. Non si può ridurre questa foto, questa rappresentazione della guerra, ad un'opposizione tra ordine e disordine. Gli assi su cui si muove l'immagine sono altri. Abbiamo di fronte a noi due diversi livelli di ordine. La seconda foto che prenderemo in considerazione renderà questo aspetto più evidente.

---

<sup>14</sup> Kaldor, Mary, *Le nuove guerre, La violenza organizzata nell'età globale*, Roma, Carocci, 1999, p. 14.

### *Lo scontro: la rottura della bolla*



La fotografia numero due (Susan Meiselas/Magnum Photos/Contrasto) è un campo lungo che mostra la corsa di un folto gruppo di persone lungo una strada. Sullo sfondo, incombenti, il fumo e una delle due torri<sup>15</sup>.

Le linee di forza che reggono la composizione sono quella orizzontale della fuga della folla dal fumo, dal “fronte”, e quella verticale che si sviluppa per tutta la lunghezza della colonna di fumo. Apparentemente potremmo considerarla una fuga collettiva: non è così. La coppia al centro della foto e diversi gruppi di persone all’estrema destra sono immobili, rivolti verso le torri. Non fuggono ma assistono, sono spettatori. Questo contribuisce a fare del fumo il centro dell’attenzione dell’intera immagine. I comportamenti apparentemente caotici delle persone sono condizionati dalla presenza della massa di fumo.

---

<sup>15</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, pp. 16-17.

Il sentimento che questa fotografia comunica è quello del disordine e l'inclinazione obliqua, forse voluta, aumenta questa sensazione. Questa sensazione è facilmente spiegabile. Ricorda, infatti, Arnheim che il disordine non è assenza di ordine, ma lo scontrarsi di ordini privi di mutuo rapporto<sup>16</sup>.

I due elementi di base che compongono la foto sono il fumo e la metropoli. Il fumo è un elemento ad alto livello di entropia. Le sue parti si dispongono in maniera apparentemente casuale, il suo movimento, che nella foto sembra diretto sia verso l'alto che verso il basso, non mira a nessuna struttura. La tendenza al disordine della metropoli postmoderna è minore. Anche se le definizioni di non lineare, labirintico, caotico, e, appunto, disordinato, sono assolutamente rappresentative dell'aggregato urbano contemporaneo, è innegabile la persistenza in questo di una struttura. Struttura debole, spesso invisibile, ma presente. Non così potente da essere principio ordinatore del "sistema anarchico di segni e simboli"<sup>17</sup> ma tale da poter fornire dei modelli di interpretazione delle dinamiche urbane (quando si parla di *edge cities*, o di città debole, cos'altro si fa se non cercare di catalogare dei fenomeni secondo modelli interpretativi?)

Nella metropoli le due forze anabolica (principio della costruzione della forma) e catabolica (principio della riduzione di tensione, della distruzione della forma) si scontrano continuamente nella ricerca di uno stato di quiete. Nella nube l'unico principio ordinatore consiste nell'insieme di elementi omogenei che la compongono, seppure indipendenti tra loro. Osserviamo la foto: due tipi di ordine, caratterizzati da diversi livelli di entropia, si stanno scontrando. La rottura di determinati

---

<sup>16</sup> Arnheim, R., *op.cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> Amendola, A. *op. cit.*, p.47

equilibri è in atto ed è da qui che nasce il vero “sentimento del disordine”.

Di nuovo, passiamo da una fase di analisi più generica ad una contestualizzazione. Il secondo tema forte che emerge dalla fotografia è quello dello scontro con l’ignoto. Se da un lato New York è la città dove “tutto può accadere e può accadere proprio adesso”<sup>18</sup>, è anche vero che prima dell’undici di settembre persisteva un certo senso di invincibilità ben espresso da Jean Baudrillard in *America*: “La sua densità, la sua elettricità superficiale allontanano l’idea della guerra. (...) Il suo voltaggio la protegge, come una calotta voltaica, da tutte le distruzioni esterne”<sup>19</sup>. L’immagine della calotta voltaica richiama quella della “bolla” a cui fa riferimento Amendola. All’interno della realtà multiforme della città la tendenza all’ordine e alla sicurezza è rappresentata da “bolle protette” quali, ad esempio, le automobili o gli hotel. Mezzi che distaccano dal mondo esterno, che allontanano l’ignoto e l’estraneo. La città stessa può essere vista come una grande bolla collettiva: “la lotta contro l’ignoto e il pericolo è continua per l’uomo metropolitano contemporaneo”<sup>20</sup>. Vengono in mente progetti come il Climatron di Richard Buckminster Fuller<sup>21</sup> che prevedeva la copertura di una parte dell’isola di Manhattan con un’enorme cupola geodetica trasparente. La paura è che la bolla si rompa, che la nostra protezione dall’imprevisto venga improvvisamente meno, e che i meccanismi (la bolla, il grattacielo, la metropoli stessa) per esorcizzare il non addomesticato si rivelino vulnerabili. In questo modo il

---

<sup>18</sup> Berger, P. *In praise of New York*, citato in Amendola, Giandomenico, *op.cit.*, p. 34.

<sup>19</sup> Baudrillard, Jean, *America*, Milano, SE, 1986.

<sup>20</sup> Amendola, Giandomenico, *op.cit.*, p. 69.

<sup>21</sup> Cfr. «Teléma», n.15, inverno 98/99, p. 7.

“nemico” si rende presente, si infila negli interstizi del quotidiano: è la presa di coscienza della potenza del “*fuali*” (“il fuali è per i gourmentché dell’Alto Volta ciò che è lontano, l’ignoto, il non abitato dagli uomini: è uno spazio – fisico e virtuale insieme – che si espande continuamente erodendo il mondo delle sicurezze e della prevedibilità controllata”<sup>22</sup>).

La potenza della seconda fotografia sta nel mostrare un momento liminale, in cui la tendenza al disordine è massima: la bolla si è rotta. Aumenta il livello di entropia, del disordine “controllato” della metropoli. Non solo la città si ricorda del *fuali*, ma ne viene sconfitta e sovrastata, non può più esorcizzarlo.

La guerra contro “un’alterità perturbante che sconfina nella mostruosità”<sup>23</sup> è da sempre presente nell’immaginario gotico americano che il cinema ha alimentato spesso e volentieri, mostrando città assediate da pericoli misteriosi ed “esterni” siano questi scimmioni, tarantole<sup>24</sup> o alieni ripugnanti. Capiamo meglio ora perché quello che è accaduto in poche ore ha la stessa valenza simbolica di una guerra. Una presenza-assenza temuta, un nemico tenuto ai margini della quotidianità proprio perché ignoto, diventa reale, rompe la bolla, sconfigge la metropoli, infrange la regolarità, la sacralità del simbolo, del punto di riferimento.

---

<sup>22</sup> Amendola, Giandomenico, *op.cit.*, p. 70.

<sup>23</sup> Antonelli, Sara, *Dai Sixties a Bush Jr. La cultura Usa contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, p. 114.

<sup>24</sup> L’incontro con l’altro mostruoso è stato spesso esplicitamente scontro militare: basti pensare a un classico come *Tarantola* (1955) di Jack Arnolds, in cui l’essere ripugnante che assedia la comunità urbana è abbattuto grazie all’intervento dell’esercito, con bombe al napalm.

Torniamo a Kaldor: siamo qui di fronte proprio a quel “nuovo tipo di violenza organizzata che costituisce un aspetto importante dell’attuale fase di globalizzazione”. Le “nuove guerre” infrangono le tradizionali distinzioni tra guerra, crimine organizzato e violazione su larga scala dei diritti umani<sup>25</sup>. Nel conflitto postmoderno si perdono molti di quei punti di riferimento che caratterizzavano le guerre come erano state codificate nel diciottesimo secolo: non c’è distinzione tra coloro che possono portare legittimamente le armi e i criminali, non c’è differenza tra civile e militare, la città diventa teatro delle azioni belliche.

---

<sup>25</sup> Kaldor, Mary, *op.cit.*, p. 13.

*Lo sguardo e la frontiera: alla ricerca del nemico*



Il 9 novembre 1989, mentre crollava il muro di Berlino, non furono in pochi a pensare che la fine del comunismo significava per gli Stati Uniti l'abbattimento dell'«ultima Frontiera», la caduta dell'ultimo ostacolo simbolico al prevalere dell'ideologia democratico-capitalistica sul mondo intero. Inoltre, dopo quarant'anni di conflitto nucleare e mediatico tra le due superpotenze, apparve a tutti chiaro che l'ultima guerra moderna, la Guerra fredda, stava terminando. Il filosofo conservatore Francis Fukuyama celebrò l'evento con un saggio significativamente

ispirato a queste sensazioni comuni, *Fine della storia*<sup>26</sup>. Ma era veramente la «fine della storia»? Non stavamo forse semplicemente attraversando una di quelle fasi intermedie, euforiche, tra un conflitto e un altro che hanno caratterizzato questo «secolo breve», i cui problemi non sembrano volerci abbandonare?

La risposta a queste domande venne da alcuni esperti di politica internazionale più attenti a cogliere i nuovi equilibri sulla bilancia dei poteri. Nel 1993, ad esempio, Samuel Huntington divenne “il pupillo intellettuale dei media” con la sua teoria geopolitica dello «scontro delle civiltà», che preannunciava una nuova forma di “guerra di faglia” sul confine tra mondo occidentale e islamico<sup>27</sup>. La profezia di Huntington riapriva, di fatto, il dibattito sul «nuovo ordine mondiale», la cui ridefinizione, apparentemente, doveva essere un problema esclusivamente statunitense. In realtà il crollo dei regimi socialisti e comunisti che sembrava semplificare notevolmente il quadro ideologico nell’ambito della «politica delle idee» (ovvero, secondo Mary Kaldor, la rivendicazione del potere sulla base della presunta superiorità del proprio regime politico, economico e sociale) non aveva generato altro che una nuova «politica dell’identità» intesa come “la rivendicazione del potere sulla base di una particolare identità, sia essa nazionale, religiosa, linguistica o di clan”<sup>28</sup>. Si profilava, dunque, uno nuovo conflitto tra una tendenza egemonica sovranazionale, universalistica, progressista e

---

<sup>26</sup> Fukuyama, Francis, *The End of the History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

<sup>27</sup> Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations?*, in «Foreign Affairs», estate 1993. E poi con maggior ampiezza di considerazioni in Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Schuster, 1996.

<sup>28</sup> Kaldor, Mary, *op. cit.*, p. 16.

globale rappresentata dagli Stati Uniti e il riaffiorare di sentimenti nazionalisti, particolaristici, reazionari e locali (quest'ultime aree destinate a trasformarsi in un perenne campo di battaglia per la conquista della supremazia di un'etnia sull'altra).

Le immagini provenienti da New York l'undici di settembre ci hanno trasmesso in parte il senso di questo nuovo confine tra un mondo che si considera cosmopolita, pacifico, progredito e globalizzato e i «campi di battaglia» dove dominano il disordine e la divisione. Caduto il muro di Berlino nuovi steccati sono stati eretti a New York, all'interno del simbolo stesso dell'Occidente. Una foto tra tutte quelle messe a disposizione dai media stimola la riflessione proprio su questa tematica, aprendosi a una ricchezza simbolica insospettata. Scattata da Jonathan De Marco (Gamma/Contrasto), la fotografia ci mostra, sulla sinistra, la finestra d'angolo di un ufficio in un grattacielo sulla Broadway<sup>29</sup>. L'elemento architettonico è ripreso di scorcio (forse da un'altra finestra dello stesso palazzo) in modo da esaltarne il carattere prospettico con gli infissi neri, racchiudenti gli ampi vetri, che fuggono verso un punto lontano dell'orizzonte. Un impiegato dell'ufficio, ritratto di spalle, sbircia attraverso delle tende a losanghe e il suo sguardo è chiaramente rivolto verso il punto di fuga della prospettiva. Ma il suo sguardo, invece di incontrare il paesaggio urbano si scontra con una densa nube grigia di fumo e polvere (ciò che rimane del World Trade Center) che avanza ad avvolgere l'edificio ed occupa interamente la parte destra dell'immagine.

Sostiene McLuhan che la creazione del cannone non sarebbe stata possibile senza "lo stress lineare della *prospettiva*"<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>30</sup> McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 363.

Questa intuizione non appare priva di fondamento considerando la minacciosità con la quale l'elemento architettonico della finestra si protende verso la nube di fumo e polvere quasi a volerla respingere con la forza. È, però, sul significato più generale della prospettiva lineare e sul suo rapporto con lo sguardo che bisogna soffermare l'attenzione. Panofsky, infatti, la definiva "un'arma a doppio taglio": da una parte offre ai corpi uno spazio razionale, unitario, continuo, omogeneo e infinito in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente, creando una distanza tra l'uomo e le cose e d'altra parte "elimina questa distanza, assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui"<sup>31</sup>. Questa ambiguità tra distanziamento oggettivante e «punto di vista» soggettivo appare presente anche nel modo di concepire «il nuovo ordine mondiale» da parte degli Stati Uniti. La democrazia capitalistica, infatti, è l'unica dottrina ad offrirsi come universale ed unificante: uno spazio oggettivo in cui ogni individuo della società globale può conservare la propria indipendenza e identità e, d'altra parte, convivere in modo ordinato ed armonico con il diverso da sé. Specularmente, però, tale ordine esprime il «punto di vista» di una particolare cultura, che appare imporsi in modo autoritario in contesti nazionali resistenti alla colonizzazione culturale e all'«americanizzazione». Quest'ultimo fenomeno, considerato spesso con superficialità ed esaltato o demonizzato a seconda dei casi, rappresenta in realtà il sogno statunitense – mai realizzato, anche all'interno dei propri confini nazionali – di un'unità totale al di là (e nel rispetto) delle diversità culturali e dei conflitti etnici che

---

<sup>31</sup> Panofsky, Erwin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 72.

frammentano lo spazio globale; una sorta di esportazione dell'idea di *melting pot*.

Questo duplice carattere democratico-autoritario è, del resto, ben presente anche nella «verticalità politica del grattacielo» (luogo di potere, centro nevralgico che organizza il flusso degli abitanti della metropoli) che si fa simbolo di un ordine gerarchico (pensate solo alla funzione dello *skyscraper* in un film come *Mister Hula Hoop* dei fratelli Coen) e s'impone sulla disomogeneità sociale e sulla pluralità dei linguaggi che caratterizzano l'universo newyorkese. Il grattacielo – invisibile nella foto, ma facilmente identificabile con la finestra dell'ufficio – ha, però, soprattutto un profondo legame con lo sguardo. Assimilabile ad una torre, il palazzo a più piani offre, infatti, «visioni totalizzanti della città»; permette di riassumere nell'unità coerente del «punto di vista» (la mappa) ciò che per sua natura è caotico e conflittuale, vivo e cangiante (il territorio). “Il desiderio di vedere unitariamente la città – scrive, infatti, Giandomenico Amendola – molto spesso prevale, o quantomeno precede, quello di viverla”<sup>32</sup>. Questa considerazione viene, inoltre, rafforzata dalla presenza nella foto dell'uomo che guarda al di là della finestra, quasi a volersi impadronire concettualmente della città.

Questo elemento dello sguardo – che ci riconduce all'idea panofskiana dell'assorbimento del mondo nel soggetto – è,

---

<sup>32</sup> Amendola, Giandomenico, *op. cit.*, p. 23. Molto significativo è anche il paragone cinematografico utilizzato da Alberto Abruzzese: “Il grattacielo concede lo sguardo di un gigantesco *dolly* sulla città: somma nella sua verticalità e stabilità ambienti, situazioni e storie accostabili e intrecciabili, standardizzate nel loro vissuto, caratterizzate dal loro habitat”. Abruzzese, Alberto, *Il grattacielo e lo sguardo*, in Abruzzese A., Buovolo M. L., Pisanti A., Masi S., *op. cit.*, p. 134.

però, caratterizzato, in modo ambivalente, dall'oggettività, ovvero dall'astrattezza e sinteticità degli schemi rappresentativi unificanti. Lo sguardo occidentale, inquadrato – come nella fotografia – dalla prospettiva lineare, è, infatti, sorretto kantianamente da una razionalità matematica astratta e sintetica che dona al mondo una forma spaziale universale. L'occhio statunitense è, dunque, pronto ad offrire una coerenza e un ordine totale a tutto ciò su cui si posa, facendolo uscire dal caos, ma è frustrato in questa sua missione dallo stesso elemento caotico: la nube.

L'uomo della foto cerca affannosamente il panorama della metropoli fuori della finestra, ma non lo trova; la città è irrimediabilmente resa invisibile da un muro di fumo e polvere. Un nuovo confine si erge ad escludere quello sguardo unificante e rassicurante dal «campo di battaglia»; una nuova «frontiera» – simbolo americano per eccellenza – si è materializzata “sulla linea che divide la civiltà dalla barbarie”<sup>33</sup>. Il velo grigio si pone, allora, come nemico dello sguardo per più motivi. In primo luogo la nuvola di polvere è – come è stato già sottolineato – un sistema ad elevata entropia, in cui ogni elemento è indipendente dall'altro ed in continuo urto con i suoi simili. Il suo stato di disordine, quindi, corrisponde per molti versi allo «stato di natura» hobbesiano, alla guerra di tutti contro tutti, e sfugge alla comprensione dello sguardo del Leviatano che tenta di smorzare ogni conflitto attraverso il suo progetto totalizzante. Una nube, però, non può semplicemente essere considerata al livello dei suoi singoli elementi. Nel suo complesso, infatti, essa presenta un ordine, anche se del livello più basso: l'omogeneità

---

<sup>33</sup> Vedi sul significato simbolico della «frontiera americana» il libro di Antonelli, Sara, *op. cit.*

naturale. Tale omogeneità può essere comparata con un sistema privo di struttura, ovvero di ogni condizione delimitante. Lo stato di ordine statistico e casuale che ne consegue è, dunque, fortemente in conflitto con il determinismo matematico: l'omogeneo si oppone allo strutturato come il concreto si oppone all'astratto. Lo sguardo razionale si scontra, quindi, con una complessità che non si lascia imbrigliare in schemi rappresentativi unificanti. Infine l'ambigua condizione di ordine-disordine della nuvola di polvere, perennemente uguale e, allo stesso tempo, perennemente cangiante mette in crisi lo sguardo, privato di un punto di vista dal quale ordinare il tutto.

Ma se la nube è tutto questo in rapporto allo sguardo, essa è anche altro ancora. È, ad esempio, il dissolversi della struttura architettonica modernista del World Trade Center nella complessità contraddittoria dello stile postmoderno (*All that is solid melts into air*<sup>34</sup> scriveva profeticamente l'urbanista Marshall Berman, citando Marx). Segno, dunque, di una crisi dei valori universalistici. Ma è anche – come già accennato in precedenza – il *Fuali*, ovvero l'ignoto, il possibile in quanto minaccia la «bolla protetta» – lo spazio chiuso dell'ufficio – mondo della sicurezza e della prevedibilità.

Avevamo parlato all'inizio di un nuovo confine, di un muro eretto al centro della città di New York per dividere due distinte concezioni del mondo. Ora questo confine si è trasformato nel vero e proprio campo di battaglia, dove due nemici si scontrano per affermare, da una parte, la «politica delle idee» e, dall'altra, la «politica dell'identità». La «frontiera», dunque, più che un confine è un limite da superare. Scrive, infatti, McLuhan che la

---

<sup>34</sup> Berman, Marshall, *All that is solid melts into air: the experience of modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.

sola presenza di uno steccato che divide due civiltà basta a generare una tensione notevole. Ed è proprio questa tensione strutturale, derivante dalla rottura di un equilibrio e dall'eliminazione di certi condizionamenti che congelavano la costellazione delle forze in campo e la mantenevano stabile, a manifestarsi nella fotografia come disordine e conflitto: da una parte lo sguardo-prospettiva minaccia come un cannone la nube che avanza e, dall'altra, la nube stessa sembra sfidare lo spazio sicuro del grattacielo, portando la sua presenza quasi fin dentro l'ufficio (il fumo e la polvere vengono sinistramente riflessi dai vetri opachi della finestra, dando la sensazione che anche la stanza ne sia invasa). La guerra che non c'è, che non si vede, è diventata, dunque, una guerra di simboli e d'icona, generando l'illusione di avere a che fare con un vero nemico. Colui che osserva l'immagine, del resto, è esplicitamente schierato con uno dei contendenti: è al di qua della nube e si trova a condividere lo sguardo dell'uomo nella foto. In questo modo la fotografia soddisfa il nostro desiderio, tutto occidentale, di dare un senso agli avvenimenti, di interpretarli in rapporto ad una visione generale del mondo. Il campo di battaglia resta reale e non metaforico, ma la carica informativa cede a favore di un'accresciuta valenza simbolica e l'immagine si assume il compito, persino incongruo, di rappresentare una «verità» di cui avevamo bisogno.

*Combattere per la “Infinite Justice”: i vigili del fuoco arruolati*



Così come è vero che non ci può essere guerra se non si distingue tra un “noi” e un “avversario”, è altrettanto vero che ogni guerra presuppone qualcuno che sia disposto a combatterla. Questo può apparire un luogo comune, ma non lo è in questo caso perché la realtà degli avvenimenti non si lascia facilmente imbrigliare dagli schemi di rappresentazione codificati in secoli di guerra moderna. Chiarendo meglio: i conflitti nel mondo occidentale presuppongono alcune regole e alcune distinzioni, precisate quasi due secoli fa da Clausewitz. In primo luogo ogni guerra – ossia non un semplice crimine o atto di terrorismo – è guerra tra Stati. In quanto lo Stato detiene il «monopolio della violenza legittima», la guerra diviene un’attività peculiare ed esclusiva dello Stato. Essa, dunque, presuppone un’organizzazione moderna, “centralizzata, razionalizzata,

territorializzata, gerarchicamente ordinata”<sup>35</sup> ed implica alcune distinzioni fondamentali come quella tra interesse pubblico e privato, tra leggi interne e leggi di guerra, tra civile e militare, tra coloro che portano legittimamente le armi e i non combattenti o i criminali. Soprattutto quest’ultima distinzione è cruciale: solo il soldato registrato, contrassegnato e controllato, ha “la licenza di impegnarsi nella violenza armata per conto dello Stato”<sup>36</sup>. L’autorità statale crea, dunque, delle forze militari specializzate e professionali e fa loro indossare l’uniforme e portare le armi apertamente per differenziarle dai civili.

Dopo l’undici di settembre la necessità di parlare di guerra ha fatto sì che si moltiplicassero le immagini di figure in divisa, ben distinte, anche da un punto di vista del comportamento (i vigili del fuoco sono mostrati mentre si dirigono verso il «campo di battaglia», al contrario i civili sembrano allontanarsi di corsa da tale luogo) dal resto della popolazione newyorkese. I vigili del fuoco del FDNY (Fire Department of New York), accorsi al WTC immediatamente dopo l’attentato, sono stati i primi uomini in «uniforme» ad essere immortalati dai fotografi. Primi anche al momento di issare la bandiera degli Stati Uniti – simbolo consolatorio dell’unità nazionale – sulle macerie dei due grattacieli, i *fire fighters* sono stati anche inequivocabilmente comparati ai *marines* che alzarono la *star-spangled banner* sul Monte Suribachi in Giappone. Così come nel 1945 la foto scattata da Joe Rosenthal fece il giro del mondo, diventando l’icona di una vittoria imminente e meritata, nuovamente oggi la sua variante newyorkese – opera di Thomas E. Franklin – è apparsa sulle prime pagine di molti giornali (compresa la copertina del

---

<sup>35</sup> Kaldor, Mary, *op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> Kaldor, Mary, *op. cit.*, p. 29.

«Newsweek» del 14 settembre) a testimoniare l'orgogliosa reazione degli Stati Uniti contro l'«atto di guerra» dei terroristi. Le uniformi degli uomini FDNY hanno finito, dunque, per rappresentare il baluardo coraggioso e rassicurante di una nazione contro un nemico non meglio identificato.

Le foto scattate tra l'undici di settembre e il sette di ottobre (dopo questa data i veri soldati hanno decisamente preso il posto dei *fire fighters*) ci hanno tutte restituito un'immagine più o meno unitaria di questi autentici *working class heroes*, alacrememente indaffarati nella difesa delle poche certezze rimaste agli americani: composto e silenzioso spirito di sacrificio, unità d'intenti e d'azione, salda fiducia nella patria, in Dio e nello Stato. Ad eccezione forse dell'immagine di un vigile del fuoco inebebito e sporco, seduto su un mucchio di calcinacci con un cestino di macedonia mestamente adagiato sulle ginocchia, tutte le altre foto presenti nel catalogo della mostra 11/09/01 ispirano una quieta e rassicurante fiducia nell'opera di soccorso di questi "nuovi soldati". È il caso, ad esempio, di una fotografia, opera di Steve McCurry (Magnum Photos/Contrasto), che riprende un vigile del fuoco intento ad arrampicarsi su una scala per raggiungere la sommità delle macerie<sup>37</sup>. La cosa più singolare in questa immagine è il suo carattere fortemente strutturato, in quanto l'autore ha scelto di applicare alla scena una sorta di cornice. In primo piano abbiamo, infatti, uno scuro e frammentato pannello (o vetro), perforato nel crollo delle Torri gemelle, che funge da contorno alla figura del vigile, in secondo piano. Questa improvvisata cornice ha, all'incirca, la forma di un quadrato, diviso diagonalmente a metà dalla scala. Nella

---

<sup>37</sup> Cfr. Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, pp. 36-37.

parte bassa si intravedono le contorte macerie, mentre nella parte alta spicca il cielo, ancora in parte oscurato dalla polvere.

Si tratta, evidentemente, di una fotografia dallo scarso valore informativo e referenziale (Chi è il vigile? Dove va? Che cosa deve fare?), ma che non appare metaforicamente ingenua. Ad un'accorta analisi ogni elemento sembra concordare in un significato unitario. Il vigile del fuoco, al centro della foto, è contraddistinto dall'uniforme. Egli rappresenta apertamente lo Stato perché ne indossa la divisa ed è per questo distinto dalla popolazione civile. Inoltre il «militare» è mostrato in azione. Chiaramente l'immagine fotografica è fissa, ma, da subito, (forse per un qualche fenomeno psicologico) abbiamo la sensazione che l'uomo stia salendo e non scendendo, avanzando e non indietreggiando. Assume, dunque, alcune caratteristiche di un soldato in guerra che sta efficientemente portando a termine la sua missione. Ma qual è il nemico contro cui combatte? Ovviamente tale avversario è occultato. La sua assenza fisica non è solo giustificata dagli eventi (l'immagine del nemico manca spesso anche nel cinema hollywoodiano, dove non vi sarebbe nessun intralcio alla sua rappresentazione), ma anche dal carattere simbolico della foto. Rappresentare l'"avversario" significa, infatti, in qualche modo umanizzarlo, portandolo sullo stesso piano del "noi". Il nemico deve essere, invece, una presenza astratta e minacciosa, per poter rimanere emotivamente controllabile. È per questo che esso è presente solo attraverso un suo surrogato formale: la cornice.

Addensandosi intorno al vigile-soldato che avanza coraggiosamente verso di essa, la cornice sembra accerchiarlo sinistramente. Essa nasconde la cima della scala alla vista, rendendo la missione un viaggio verso l'ignoto e la morte (di nuovo il «campo di battaglia» o il *Fuoli*). Inoltre i frammenti del pannello

si protendono minacciosi verso l'interno, quasi ad aggredire l'uomo in uniforme. Si ha praticamente la certezza che il pericolo possa spuntare da un momento all'altro da questi nascosti recessi. Nel suo complesso, quindi, l'immagine richiama alla memoria certa pittura romantica (si può pensare all'opera *Scoogliere di gesso di Rügen* di Kaspar David Friedrich come al più prossimo referente iconografico della foto) e il concetto di sublime, inteso come consapevolezza dell'inferiorità fisica dell'essere umano di fronte ad una minaccia sovrabbondante e, d'altra parte, della superiorità morale di quest'essere che mostra il suo coraggio nell'affrontare un tale «nemico». La foto, dunque, ha sicuramente lo scopo di celebrare l'eroismo dei vigili del fuoco e con essi il dominante valore etico della guerra condotta dagli Stati Uniti.

Quest'ultima conclusione può apparire, invero, un po' forzata, ma non lo è se teniamo conto di altri elementi presenti nella fotografia. Come si è già detto, infatti, la cornice e la scala disegnano una sorta di quadrato tagliato a metà da una diagonale, la quale separa la parte caotica delle macerie dal cielo. Questa componente geometrica – fortemente ricercata dal fotografo – oltre a ridurre la tensione tra i pattern di forze (lo scontro tra il soldato e il suo nemico virtuale) all'interno dell'immagine, si configura come l'elemento equilibrante. La scala non solo separa nettamente ordine e disordine, macerie e cielo, inferno e paradiso, ma oppone al caos un limite invalicabile, costringendolo in un ordine geometrico. Inoltre il vigile del fuoco, sorreggendosi alla scala, fa tutt'uno con quest'ordine; anzi sembra addirittura imporlo fisicamente.

Tali elementi acquistano senso solo se posti in relazione con quella che è la «missione» principale del soldato americano. Infatti il suo ruolo di braccio armato di uno Stato può trovare

giustificazione solo se si accorda con scopi ed ideali universali. Chiamato ad uccidere e a morire, il *marines* deve essere sorretto dall'idea di «guerra legittima» – giustificata dal diritto internazionale e dal consenso delle altre nazioni – e non si deve sentire un criminale. Colui che combatte per gli Stati Uniti ha, quindi, l'obbligo di considerarsi come un apportatore di giustizia, ovvero, in senso platonico, di ordine, armonia, pace e concordia, e non un dispensatore di violenza (elemento caotico ed irrazionale per eccellenza). Per similitudine, allora, anche il *fire fighter*, «soldato» di un impero che sogna platonicamente la «giustizia infinita»<sup>38</sup>, si fa strumento di questo «nuovo ordine mondiale», la cui universalità è garantita dal suo carattere «geometrico». In virtù di questo suo carattere universale, dunque, l'azione armata dei militari americani si giustifica; anzi diviene ammirevole e degna di approvazione.

La qualifica di soldato – come si è detto – non spetta a tutti. I terroristi kamikaze che si sono schiantati contro le Torri gemelle difficilmente verranno considerati tali, anche se agli occhi del fondamentalismo islamico sono certamente degli eroi di guerra caduti in nome di un ideale di santità. E questo non tanto perché non indossavano una divisa – comunque simbolo importante di riconoscimento – quanto per il fatto che essi non hanno combattuto in nome di una nazione o, ancora meglio, di un ideale universale. Invece i vigili del fuoco del FDNY hanno assunto agli occhi dell'intero mondo occidentale il valore di soldati proprio in virtù della loro distinguibilità dai semplici criminali; perché per un certo periodo hanno rappresentato la «civiltà» che si oppone alla «barbarie». Certo i *fire fighters* non

---

<sup>38</sup> Inizialmente l'operazione militare diretta contro l'Afghanistan doveva chiamarsi *Infinite Justice*, successivamente ribattezzata *Enduring Freedom*.

sono affatto dei militari di professione; non sono neanche, in senso stretto, i rappresentanti di una nazione, anche se “combattono” sotto gli auspici di una bandiera. In quest’accezione, dunque, il paragone vigili-soldati regge fino ad un certo punto. L’ambiguità degli eventi e il modo di presentarli hanno, però, finito per rendere questi uomini degli «eroi di guerra» – forse proprio per preparare l’opinione pubblica alla vera guerra che sarebbe dovuta scoppiare di lì a poco. Il «racconto mediatico» (o la metanarrazione degli eventi) ha fatto sì che il corpo dei vigili del fuoco di New York mutasse il suo significato originario, assumendo alcune caratteristiche di un vero e proprio esercito. La foto qui analizzata mostra solo un aspetto – anche se tra i più importanti (la legittimazione, in base agli scopi della guerra, di colui che combatte) – di quest’assimilazione. Infine il sacrificio di centinaia di vigili del fuoco, morti nell’opera di soccorso ha certamente contribuito al radicarsi di questo fenomeno. L’esperienza traumatica della morte di tanti *fire fighters* – una vera ecatombe per un corpo di vigilanza metropolitano – ha evidentemente accresciuto l’illusione di una guerra in corso. Ma è proprio nel momento in cui l’opinione pubblica sposta la sua attenzione sui «caduti», che la guerra, seguendo il suo corso, passa ad una nuova fase: quella della memoria.

### *La memoria e il mito dell'esperienza della guerra*



L'incontro con la morte di massa è forse la più importante esperienza della guerra moderna. Tanto fondamentale da non costituire più una semplice tragedia isolata e privata, ma un lutto generale e pubblico tale da condizionare fortemente il ricordo della guerra e l'immagine stessa della nazione nel cui nome si è combattuto. Dopo le grandi guerre del XX° secolo è divenuto, quindi, necessario per gli Stati belligeranti mascherare e trascendere la nuova dimensione della morte in guerra attraverso celebrazioni pubbliche e l'elevazione delle vittime ad eroi e martiri sacrificatisi per un ideale più grande. "La realtà dell'esperienza della guerra – scrive Mosse – giunse, allora, a trasformarsi in quello che potremmo chiamare il Mito dell'Esperienza della Guerra, che guarda al conflitto come ad un evento carico di senso positivo, anzi sacro"<sup>39</sup>. Il «Mito dell'Esperienza della Guerra» è volto, infatti, ad occultare la guerra e le

---

<sup>39</sup> Mosse, George L., *Le guerre mondiali: Dalla tragedia al Mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 7.

sue vittime; serve a rimodellare la memoria della guerra in un'esperienza sacra, mettendo pubblicamente a disposizione della nazione cerimonie, luoghi della memoria ed un retaggio da emulare. Il «Mito dell'Esperienza della Guerra» ha lo scopo razionale di evitare il dissolvimento di una nazione, e lo persegue attraverso l'appello calcolato alle emozioni dei cittadini. Trovato un significato positivo alla tragedia collettiva e reso accettabile un evento intrinsecamente sgradevole, è possibile, allora, saldare il fronte interno e restituire un'unità d'intenti ad un paese altrimenti vinto dalla paura e dalla tristezza.

Anche gli statunitensi, dopo gli avvenimenti dell'undici di settembre, sono stati coinvolti in un lutto generale. Nel giro di pochi giorni sono state scattate decine di foto di *memorial* più o meno improvvisati, celebranti le vittime delle Torri gemelle. Manhattan è divenuta una nuova Spoon River tappezzata da migliaia di scritte e di fotografie. I rituali commemorativi si sono succeduti l'uno dopo l'altro nello spazio di appena due settimane. Il dramma dei parenti degli scomparsi (*missing*) e dei superstiti è divenuto pubblico. L'intera America si è ritrovata, grazie ai mass media, a celebrare la tragedia in una grande cerimonia consolatoria di massa. L'evento si è così trasformato velocemente da cronaca in storia e da storia in Mito, ovvero evento astratto e paradigmatico, veicolo di significato morale e confortante, e i morti (avvocati, brokers, segretarie e vigili del fuoco) sono diventati, in molti articoli e libri usciti dopo l'attentato, «caduti», cioè «soldati morti in battaglia»<sup>40</sup>. In questo modo il racconto della guerra «che ha la sua prima linea a Manhattan»

---

<sup>40</sup> Il termine «caduti» è, ad esempio, usato spessissimo da Gianni Riotta nel suo recente libro *N. Y. Diario di una guerra* per riferirsi alle vittime dell'attentato terroristico. Cfr. Riotta, Gianni, *N.Y. Undici settembre. Diario di una guerra*, Torino, Einaudi, 2001.

è divenuto sempre più credibile e il «Mito dell'Esperienza della Guerra» ha scoperto un nuovo modo d'esprimersi.

A New York, dunque, le cerimonie per celebrare il «culto del soldato caduto» sono diventate l'esempio – ma non è il primo caso – per il più generale modo di onorare le vittime. I sacrari improvvisati sparsi per Manhattan sono una prova di quest'atteggiamento consolatorio. E tale fenomeno dei *memorial* ha trovato il suo culmine proprio nel luogo della tragedia (luogo della memoria per eccellenza): le rovine del WTC. Un muro esterno di venti piani di uno dei grattacieli era, infatti, rimasto miracolosamente in piedi. Alla vista di quest'«ultimo relitto del World Trade Center», il direttore del Metropolitan Museum, Philippe de Montebello, propose di lasciarlo al suo posto come memoriale ai «caduti». Per motivi di sicurezza, però, il frammento di grattacielo è stato abbattuto e di esso oggi rimangono solo numerose foto (anche se qualcuno ha proposto di ricostruirlo). Tutte queste immagini, comunque, sono servite a rendere intrinsecamente bello, ordinato e significativo ciò che apparentemente nasce dal caos e, quindi, costituiscono una testimonianza di indubbio valore di questo culto comune delle vittime. Prendiamo, ad esempio, una delle foto scattate da Chris Korder (UPI/Gamma/Contrasto)<sup>41</sup>. Essa ci mostra lo scheletro delle due torri che si eleva stabile sulle macerie. Il suo aspetto – anche approfittando dei «goticismi» dell'opera dell'architetto Minoru Yamasaki – evoca quello delle verticalità delle cattedrali gotiche (del resto New York è la capitale del neo-gotico). Una luce innaturale esalta sia l'apicalità delle forme gotiche, sia l'aspetto contorto delle macerie (Riotta ha comparato quest'ultime a delle trincee). Inoltre tutt'intorno al

---

<sup>41</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, p. 46.

frammento dovrebbero risultare visibili gli altri grattacieli che circondano il WTC, ma grazie alla sovraesposizione e ad una colonna di fumo nero che fuoriesce da un serbatoio in fiamme quest'ultimi rimangono nascosti e lo sfondo appare di un grigio luminoso e irreale.

Questa immagine del «monumento ai caduti» suggerisce alcune considerazioni interessanti. Infatti il primo stadio nella creazione del «Mito dell'Esperienza della Guerra» è la sacralizzazione di questa stessa esperienza. In questo senso la tradizione occidentale cristiana ha servito spesso da base e da dispensatore di simboli consolatori. Nella foto in esame tale sacralizzazione è immediata e raggiunta attraverso artifici retorici semplici. La stessa assimilazione del frammento di muro ad una cattedrale sembra riportare l'evento drammatico del crollo delle due torri nella dimensione del sacro. In più lo sfondo grigio, oltre ad appiattire lo spazio come in un'icona, conduce la scena su un piano atemporale ed astratto. Privando, infatti, l'immagine di ogni riferimento spaziale e temporale, l'evento rappresentato perde anche ogni radicamento nella storia. In questo modo la scena trascende il suo significato profano ed entra nella sfera del sacro, dell'emblematico, di ciò che è degno di rispetto e venerazione. Il luogo dell'attentato diviene, dunque, luogo di culto, altare elevato a perenne memoria di un avvenimento ormai perso nel tempo.

La memoria, allora, non è più memoria storica in senso stretto, ma è celebrazione di un mito; un mito che ha ormai perso ogni legame con la realtà che intendeva rappresentare. Eretto in memoria delle vittime, esso non fa altro che nascondere la morte; il suo scopo è trascenderla. Non che essa venga dimenticata, semplicemente assume un valore positivo attraverso l'idea del sacrificio rigenerativo. Lo svettare della

«cattedrale gotica» tra macerie illuminate da una luce intensa e densa suggerisce, infatti, il dogma cristiano della resurrezione: il giusto, caduto per un ideale universale, avrà in premio la vita eterna. I simboli ci sono tutti: la luce rappresenta la divinità che agisce sulla disgregazione delle macerie (il peccato), mentre l'innalzarsi del muro segna la via del ricongiungimento con Dio. Questo significato, comune a molti monumenti ai caduti sparsi per il mondo, appare dunque giustificare la morte, tributandole un valore di redenzione.

Alla resurrezione delle vittime è, però, legata anche la rigenerazione della nazione. In quest'ultimo stadio del «Mito dell'Esperienza della Guerra» la patria ritrova, di fronte alla morte, l'unità. Ancora una volta è la stessa forma ascendente del relitto del WTC, culminante in una sorta di triangolo con la punta rivolta verso il cielo, ad indicarci questo significato. Il triangolo, infatti, simboleggia nell'arte gotica – profondamente legata a certe correnti del razionalismo platonico medievale – la divinità da cui tutto procede e a cui tutto ritorna per ricongiungersi nella perfezione. Ed è proprio quest'ultimo movimento che ci viene suggerito dall'immagine. Del resto gli Stati Uniti, paese che per sua natura riunisce molteplici diversità (ritrovandosi, però, profondamente diviso durante la guerra del Vietnam), ha la necessità, in questo momento, di trovarsi di nuovo unito contro il nemico comune. Tale bisogno scopre una sua incosciente espressione proprio in questo scheletro che si arrampica sulle macerie, quasi cercando di restituire unità e ordine a ciò che è stato frantumato e polverizzato.

Da quanto detto, allora, il *memorial* sembra svolgere al meglio la sua funzione di sacralizzare l'esperienza della guerra, trascendere la morte in battaglia e restituire l'unità alla nazione. Ma vi è ancora qualcosa che sfugge all'analisi. Infatti servirci

delle forme gotiche del frammento di muro per attribuire certi significati all'immagine finisce per far perdere di vista il valore negativo che il gotico ha assunto nell'immaginario moderno. È Sara Antonelli a rammentarci l'importanza del «gotico americano» nella cultura statunitense<sup>42</sup>. È quest'elemento a costringerci a coniugare l'apparente bellezza e ordine del monumento ai caduti con il suo carattere spaventoso e sconcertante. Vale la pena, allora, chiamare in causa la categoria estetica del perturbante, ovvero la paura indotta da ciò che si nasconde nel quotidiano e nell'ambiente domestico. Sono fattori perturbanti la sensazione che i morti possano continuare a manifestare la loro presenza e il loro potere sui vivi, il senso d'impotenza di fronte ad una minaccia oscura, l'incertezza sulla propria identità; tutti elementi ben presenti nei tragici avvenimenti dell'undici di settembre. In fondo gli americani sono stati colpiti proprio nella loro quotidianità da un nemico senza nome che ha infranto ogni sicurezza e il sentimento di onnipotenza di cui le due torri erano una manifestazione. L'identità degli Stati Uniti, fatta di diversità che convivono, dialogano e collaborano tra di loro, è divenuta la fonte stessa della paura. Migliaia di persone (tra cui anche gli attentatori) sono morte senza un motivo e senza alcun eroismo – anche se c'è chi cerca di attribuire un senso positivo alla vicenda – e giacciono insepolti sotto le macerie continuando a comunicare con i vivi attraverso ogni immagine del disastro, ogni foto delle vittime. Il monumento ai caduti, quindi, non raggiunge a pieno il suo intento consolatorio, perché l'equilibrio è rotto da questa soggiacente tensione indotta dalla paura. Il perturbante sembra ricondurre l'immagine alla realtà dei fatti, mascherati dal mito della guerra, ma alla fine l'elemento emotivo,

---

<sup>42</sup> Antonelli, Sara, *op. cit.*, p. 97 e ss.

sopraffatto dal mito, serve solo a rendere più forte il desiderio di rivalsa.

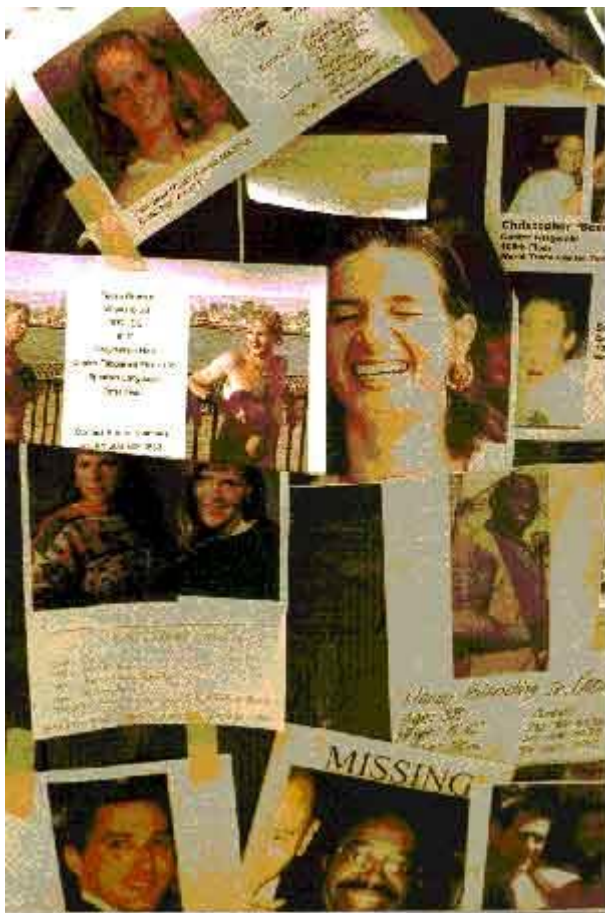
Il percorso che ha condotto dalla guerra alla memoria è, dunque, destinato ad alimentare i propositi di revanscismo: gli Stati Uniti, sconfitti in una guerra illusoria, cercano riscatto in una vera guerra. Il «Mito dell'Esperienza della Guerra» si adopera, in questo caso, a tenere viva questa prima illusione attraverso un uso accorto dei mezzi di comunicazione, che tendono a creare una sorta di comunità virtuale radunata nella celebrazione del lutto collettivo. I *memorial*, la cui presenza è moltiplicata attraverso le immagini fotografiche, sono parte di questo rituale che, presupponendo una guerra, la rende più vera. Ma come il Mito crea l'idea di una guerra – sostiene Mosse – così ne distrugge i valori attraverso la loro banalizzazione consumistica<sup>43</sup>. Questo fenomeno, sempre più comune al giorno d'oggi, si manifesta soprattutto nell'abbondante produzione giornalistica (letteraria e non) fatta di «testimonianze» dei superstiti o di ricostruzioni della vita e degli ultimi istanti delle vittime, nella vendita di *gadget* come bandierine americane *made in China*, il proliferare di reliquie tratte dalla vita quotidiana come i vestiti o le scarpe delle vittime ritrovate sotto le macerie o, perché no, attraverso il «turismo dei campi di battaglia» con visite guidate alle rovine del WTC. Gli effetti di questa banalizzazione sul pubblico non sono prevedibili. È possibile che questo coinvolgimento così ampio favorisca i fautori della guerra, rinforzando l'opinione favorevole all'uso dell'esercito in Afghanistan. Può, però, anche darsi il caso che lo sfruttamento eccessivo dell'emozione collettiva prodotta dalla tragedia impoverisca l'evento stesso del suo ruolo di coinvolgimento in una missione

---

<sup>43</sup> Mosse, George L., *op. cit.*, p. 8.

comune, soddisfacendo un bisogno indotto di sollievo e sicurezza. Comunque, qualunque sia il risultato di quest'ultimo fenomeno, appare manifesto anche in questo caso il legame tra i mass media, antichi e recenti, e la diffusione del «Mito dell'Esperienza della Guerra».

### *I “memorial” o del culto dei caduti*



La sesta e ultima foto (Gilles Peress/Magnum/Photos/Contrasto) rappresenta in dettaglio uno dei tanti *memorial* improvvisati sia intorno al *Ground Zero* immediatamente dopo la tragedia, che all'interno di bar, ristoranti e locali di tutta la città<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *op. cit.*, p. 59.

La nascita di questi punti d'incontro è stata spontanea: i parenti dei dispersi portavano fotografie, frasi, nomi, per appenderli sui muri e sui cartelloni intorno ai quali spesso si radunavano in preghiera. Portare la foto di un parente, accompagnata dalle sue generalità era probabilmente un gesto mosso dalla speranza di ritrovare il disperso, cercare aiuto negli altri. Ma sin dall'inizio è apparso evidente che non era quella la funzione primaria dei pannelli. Si stavano costruendo dei veri e propri sacrali, dei templi in onore ai dispersi, che riprendevano direttamente la tradizione moderna del mito dei caduti. La foto ce lo mostra in maniera inconfutabile. Alcuni dei ritratti che vediamo hanno una particolarità: non sono assolutamente identificativi. Quello centrale, la donna con i capelli bagnati ne è l'esempio più toccante: la persona è irriconoscibile, colta com'è in una smorfia di felicità. Quale lo scopo dunque se non quello di onorare, rendere omaggio alla vita di queste persone, piuttosto che aiutare delle ricerche che sin dal principio si annunciavano, purtroppo, disperate? È evidente come i *memorial* siano tesi, anche involontariamente, a suscitare sentimenti molto legati a quello che Mosse<sup>45</sup> chiama il «Mito dell'Esperienza della Guerra».

Il periodo delle guerre napoleoniche segnò la nascita dei monumenti ai caduti in cui non si onorava solo il singolo generale o re, ma anche la massa dei soldati semplici, anch'essi elevati ad "oggetti" di culto. Già la Rivoluzione Francese celebrava i suoi miti come autorappresentazioni della nazione, facendo dei caduti dei simboli con cui il popolo potesse identificarsi in quanto comunità nazionale. La celebrazione della dimensione collettiva della morte, tipica della simbologia giacobina,

---

<sup>45</sup> Mosse, George L., *op.cit.*

anticipava le file di tombe identiche dei cimiteri militari statunitensi. Lo status religioso del caduto, visto come martire e come crociato, ha invece le sue radici nelle celebrazioni tedesche delle vittime delle guerre napoleoniche.

Nello stesso periodo lo spostamento dei cimiteri dal centro città alle periferie segnava, a cavallo tra '700 e '800, anche una nuova concezione della morte: il cimitero cristiano diventava un pacifico paesaggio con alberi e prati. È molto interessante ricordare che dagli anni '30 del diciannovesimo secolo si sviluppa negli Usa il movimento dei cimiteri-parchi. Detti anche cimiteri rurali, erano situati in boschi non curati dall'uomo, in quanto parte di un movimento di protesta contro le città. I cimiteri parchi erano disadorni e informali, e miravano a far incontrare l'uomo con una natura incontaminata, il cui ciclo di creazione e distruzione poteva avere una funzione morale.

“Essi avrebbero inoltre innalzato e rafforzato il patriottismo, perché l'incanto del paesaggio in cui i propri cari erano sepolti e il suo appello alle emozioni avrebbero condotto gli uomini ad amare la terra stessa”<sup>46</sup>. I cimiteri militari statunitensi riprenderanno i due elementi del potere morale della natura e del sentimento patriottico<sup>47</sup>.

La concezione della morte per i caduti di guerra era dunque quella di un destino collettivo che veniva rappresentato, grazie all'aiuto della forza vitale della natura e dei sentimenti patriottici e religiosi, come un culto teso a valorizzare gli aspetti eroici dell'esperienza bellica.

Un grande punto di svolta è rappresentato dalla Prima Guerra Mondiale, che vide una diffusa evoluzione di simboli

---

<sup>46</sup> Mosse, George L., op.cit., p. 45.

<sup>47</sup> Anche l'Europa verrà influenzata dal movimento dei cimiteri parchi, soprattutto durante le guerre mondiali, con la nascita dei boschi degli eroi.

tangibili quali cimiteri militari, sacrari, monumenti ai caduti, cerimonie commemorative, ma anche oggettistica quotidiana, come le cartoline che ritraevano i soldati caduti nelle braccia di Cristo. Il sacrificio della guerra veniva così sacralizzato ma allo stesso tempo assorbito nella vita di tutti i giorni attraverso “gli oggetti della vita quotidiana o mediante il teatro popolare e il turismo dei campi di battaglia”<sup>48</sup>. Erano i primi esempi di quel fenomeno che sarebbe esploso con la seconda guerra mondiale: l’industria culturale si stava appropriando del mito della guerra.

Anche nel caso dei *memorial* e del *patchwork* di fotografie e scritte rappresentato nella sesta foto ci troviamo di fronte a un’operazione di mitizzazione dei dispersi e allo stesso tempo di banalizzazione del mito. L’ esporre al pubblico le foto fa sì che i caduti siano celebrati in quanto rappresentativi della collettività tutta. In questo senso la quotidianizzazione del mito della guerra avviene nel momento stesso in cui si crea il *memorial*: la singola foto esce dalla sfera domestica, per essere esposta a fini culturali. Si supera il dolore singolo per ergerlo a dolore comune, di un’intera comunità colpita a morte. L’insieme delle foto diventa un potentissimo veicolo di autoidentificazione collettiva ed estensione del lutto nazionale anche oltre i confini Usa.

Morte collettiva dunque, ma assolutamente senza annullare le individualità. In questo il *memorial* differisce dalle file di croci bianche dei cimiteri militari. Ogni disperso non solo ha una faccia, ma ha anche una storia: è stato ripreso il più delle volte in un atteggiamento particolare. Abbiamo visto foto di matrimoni, di feste, in questo caso vediamo immagini di persone in vacanza, in costume da bagno (l’uomo al centro sulla sinistra),

---

<sup>48</sup> Mosse, George L., *op.cit.*, p. 8.

insieme a degli amici (le due foto in basso a destra). Quella spontaneità e naturalezza che i teorici dei cimiteri parchi trovavano nella natura incontaminata qui emerge nella quotidianità, ugualmente incontaminata, delle vittime. È un'esaltazione della loro vitalità, della loro allegria, della loro gioia di vivere. Non si spiega altrimenti l'utilizzo di immagini così particolari. Come il Vietnam Veterans Memorial di Washington riflette sulla sua superficie di granito nero le immagini dei visitatori sui nomi dei caduti, unendo simbolicamente i vivi e i morti, così chi guarda le foto delle vittime dei *memorial* ritrova se stesso in quei ritratti di momenti intimi, felici, significativi, o semplicemente, banalmente, quotidiani. È anche questo un modo per esorcizzare il dolore e l'ignoto.

L'altro elemento fondamentale che ritroviamo nei *memorial* è quello della nazionalizzazione della morte: viene spontaneo pensare all'immagine del *melting pot*. Come ricorda Sara Antonnelli il *melting pot*, contenitore in cui un dato elemento viene riscaldato fino a raggiungere il punto di fusione, viene comunemente indicato come metafora della multiculturalità della nazione americana, luogo in cui diverse realtà si incontrano, per fondersi e dare luogo ad una nuova. L'unione di diverse individualità intesa come amalgama di diversità culturali è da sempre uno dei caratteri fondanti dell'idea stessa di Stati Uniti. Il reverendo Jesse Jackson disse nel 1984 alla convenzione democratica di San Francisco di sentirsi a capo di una "Rainbow Coalition": "L'America non è come un lenzuolo – un unico pezzo di stoffa, lo stesso colore, la stessa tessitura, la stessa dimensione (...) L'America è più come un *quilt* – molte pezze, molti colori, molte dimensioni, tutte cucite e tenute tra loro da un unico filo. Il bianco, l'ispanico, il nero, l'arabo, l'ebreo, la donna, l'indigeno, l'americano, il piccolo contadino, l'uomo d'affari,

l'ambientalista, il pacifista, il giovane, l'anziano, l'omosessuale maschio e femmina e il disabile compongono il quilt americano"<sup>49</sup>. L'immagine del *quilt*, la coperta tradizionale americana, è una figura che ben interpreta foto come quella in analisi. Il *quilt* è diventato ormai anche un forte simbolo di unità e solidarietà nazionale grazie al progetto NAMES. Nel 1987, infatti, l'attivista gay Cleve Jones, ispirandosi alla tradizione del *quilt* funerario, ha proposto di comporne uno, enorme, per tutte le vittime dell'AIDS. Bastava mandare un brandello di stoffa presso un negozio del quartiere gay di San Francisco e questo sarebbe stato cucito insieme a tutti gli altri. Ogni frammento era un segno mandato in memoria di un amico o un parente ucciso dalla malattia. Il risultato fu una coperta infinita, fatta di milioni di pezzi di stoffa di colore, tessuto e forma differenti, ognuno dei quali collegato ad un nome, ad una storia, ad una delle tante facce del prisma statunitense. Il *quilt* AIDS diventò dunque un vero e proprio sacrario: dopo essere stato portato in varie città americane è adesso talmente lungo e pesante da non poter più essere esposto.

Quello che la sesta foto rappresenta è un *quilt* di immagini diverse, che ognuno ha portato per creare un'immagine più grande, generale, che rappresenti il lutto di una nazione intera. Il *melting pot* è l'America, quei caduti sono eroi di un'intera nazione. All'elemento patriottico è affiancato, proprio come nei sacrari della Prima Guerra Mondiale, l'elemento religioso. Compongono il *quilt* anche croci e simboli legati a diversi culti (anche qui è bene ricordare che si è insistito molto sul fatto che all'interno delle Twins lavoravano persone di diverse religioni, a partire da quelle cattolica, ebraica e musulmana). Lo stesso atto

---

<sup>49</sup> Antonelli, Sara, *op.cit.*, p. 91.

della veglia vicino alle foto dei propri cari è atto profondamente religioso.

Il ricordo delle vittime diventa simbolo di un dolore e di una voglia di vita che, moltiplicati e rilanciati dai mass media in tutte le case americane, assumono una potenza nemmeno paragonabile a quella della cartolina del soldato caduto della Prima Guerra Mondiale. L'uso che un network come la Cnn ha fatto delle immagini dei *memorial* è una conferma di quanto detto: il riproporre continuamente le immagini (e i fermo immagine in dissolvenza incrociata, creando un effetto molto particolare) delle veglie e delle foto delle vittime accompagnate da una colonna sonora adeguata ha rappresentato uno dei momenti più toccanti delle edizioni straordinarie sull'*America under attack*, ed era mirato ad alimentare proprio i sentimenti alla base del Mito dell'Esperienza della Guerra: la ricerca di un senso profondo per la morte che possa giustificare le atrocità. Se questo senso è rappresentato dal sacrificio per la patria attaccata, appare chiara anche la formula con cui lo stesso network ha presentato la reazione americana: *America strikes back*. Questo è un linguaggio e un utilizzo dell'immagine che ha indubbiamente contribuito alla percezione dell'evento come "bellico" da parte del pubblico americano.

Le foto delle vittime diventano così il simbolo di una perdita che deve essere in qualche modo vendicata. Il «Mito dell'Esperienza della Guerra» trova una nuova interpretazione in questi collages: sono questi i sacrari contemporanei. L'assurdità di quelle morti viene ancorata al culto dell'eroe caduto per la sua nazione: ancora una volta la metropoli cerca di esorcizzare, e allo stesso tempo interpretare, l'ignoto.

## *Conclusioni*

Le foto legate all'attacco al World Trade Center sono un utile punto di partenza per chi voglia affrontare il problema della costruzione simbolica dell'evento guerra all'interno del contesto occidentale contemporaneo. La quantità di rappresentazioni visive dense di significato che questo evento ha prodotto, sono un dato impossibile da ignorare.

La breve analisi riportata in questo saggio ha cercato di mostrare che il ruolo svolto dal fotogiornalismo in questa occasione è stato più simbolico che informativo/cronachistico. Le singole foto hanno formato, nel loro insieme, un vero e proprio modello interpretativo degli eventi, facendo leva su elementi fondanti della cultura, della storia e del "comune sentire" statunitense ed occidentale.

Il tempo, ed ulteriori e più complete analisi, ci diranno quali saranno le conseguenze da un punto di vista politico, socioeconomico e culturale di questo tipo di copertura mediale, e quanto queste rappresentazioni influenzeranno non solo l'immaginario collettivo, ma anche la produzione futura dell'industria culturale.

## Bibliografia

### Testi citati

Abruzzese A., Buovolo M. L., Pisanti A., Masi S., *Spettacolo e metropoli. Attore, messa in scena, spettatore*, Napoli, Liguori, 1981

Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1997

Antonelli, Sara, *Dai Sixties a Bush jr.: La cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci, 2001

Arnheim, Rudolf, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Torino, Einaudi, 1974

Augé, Marc, *Nonluoghi*, Milano, Edizioni Elèuthera, 1999

Bentivegna, Sara, *La guerra in diretta*, Nuova Eri, Torino 1993

Baudrillard, J. *America*, SE, Milano, 1986

Eco, Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968

Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1994

Garimberti, Paolo, *Lo scatto della memoria*, in «Il Venerdì di Repubblica», n. 718, 21 Dicembre 2001

Greimas, A.J., *Maupassant*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995

Kaldor, Mary, *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell'età globale*, Roma, Carocci, 1999

Mauro, Alessandra e Purgatori, Andrea (a cura di), *11/09/01. Palazzo delle Esposizioni. Roma 6 ottobre – 21 ottobre 2001*, Roma, PdE Edizioni, 2001

McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1999

Mosse, George L., *Le guerre mondiali: Dalla tragedia al Mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990

Pozzato, Maria Pia (a cura di), *Linea a Belgrado*, Torino, ERI, 2000

Riotta, Gianni, *N.Y. Undici settembre. Diario di una guerra*, Torino, Einaudi, 2001

Walzer, Michael, *Che cosa significa essere americani*, Venezia, Marsilio, 1992

«Teléma», N. 15, inverno 1998/99

### *Testi di riferimento*

Abruzzese, Alberto, *Forme estetiche e società di massa*, Padova-Venezia, Marsilio, 1992

Arnheim, Rudolf, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Feltrinelli, 1985

Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966

Barthes, Roland, *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991

Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980

Bazin, André, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966

Berman, Marshall, *All that is solid melts into air: the experience of modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982

Caldarelli, Fulvio, *La città senza nome. Segni e segnali della metropoli moderna*, Roma, Edizioni De Luca, 1995

Casetti F., di Chio F., *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990

Castelnovi, Paolo, *La città: istruzioni per l'uso. Semiotica della comunicazione nel progetto e nello spazio urbano*, Torino, Einaudi, 1980

Cigognetti L., Servetti L., Sorlin P. (a cura di), *La storia in televisione. Storici e registi a confronto*, Padova-Venezia, Marsilio, 2001

Clausewitz, Carl von, *De la guerre*, Parigi, Editions de Minuit, 1955

Dorfles, Gillo, *Il feticcio quotidiano*, Milano, Feltrinelli, 1988

Eco, Umberto, *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1976

Fukuyama, Francis, *The End of the History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992

Gombrich, Ernest H., *Arte e Illusione*, Torino, Einaudi, 1983

Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 2000

Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Schuster, 1996

Isnenghi, Mario (a cura di), *I luoghi della memoria*, 3 vol., Roma-Bari, Laterza, 1996-1997

Mela, Alfredo, *Sociologia della città*, Roma, Carocci, 1998

Mosse, Gorge L., *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1975

Mumford, Lewis, *La cultura della città*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999

Panofsky, Erwin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1984

Rametto U. e Di Nunzio R., *Le nuove guerre. Dalla Cyberwar ai Black Bloc, dal sabotaggio mediatico a Bin Laden*, Milano, Rizzoli, 2001

Sollors, Werner, *Alchimie d'America. Identità etnica e cultura nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1990

Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978

Sorlin, Pierre, *I figli di Nadar: il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001

Sorlin, Pierre, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999

Sorlin, Pierre, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979