

ISSN 1826-6118



Elephant Castle

numero lab - dicembre 2011

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

undicisettembre

etica e politiche della rappresentazione

http://cav.unibg.it/elephant_castle

L'immaginario censurato.

Inautenticità, assenze e mediazioni del visibile nelle immagini dell'11 settembre

Riporta Slavoj Žižek, in uno dei suoi celebri saggi sull'undici settembre, che ai primi di ottobre del 2001 si costituì in America, su mandato del Pentagono, un gruppo di sceneggiatori e registi di Hollywood specialisti di film catastrofici, con l'intento di immaginare possibili scenari di attacchi terroristici e i modi per controbatterli (cfr. Žižek 2002: 20). Al di là di quanto Žižek rilevi in termini strettamente politici, arrivando a definire – in maniera tutt'altro che banale – Hollywood stessa come “un apparato ideologico dello stato”, ciò che pare emergere in modo preminente riguardo l'atteggiamento descritto, è quanto gli innumerevoli discorsi intorno all'undici settembre abbiano generato un vasto e articolato complesso di esperienze e comportamenti e conseguentemente di saperi, testimonianze e teorie, aventi il pregio di non misurarsi esclusivamente sui terreni della politica e dell'ideologia, ma capaci di inserirsi su piani culturali molto fertili e arrivando a veicolare strutture di pensiero e discorsi teorici anche del tutto differenti fra loro. E se appare tutto sommato abbastanza ovvio quanto la gran parte delle indagini teoriche relative all'argomento descritto facciano riferimento allo sterminato apparato iconografico che è stato prodotto nei momenti immediatamente successivi (se non contemporanei) al verificarsi dell'evento, non è del tutto chiaro quale tipo di ruolo le immagini rivestano all'interno di tale dibattito, tanto come strumenti d'analisi, quanto come frammenti, testimonianze e ipotesi del reale. Del resto l'immaginario del terrore generatosi in conseguenza degli attacchi, oltre a risultare molto folto, variegato e polisemico, ha ridisegnato categorie, coordinate teoriche e materiali di comprensione del concetto stesso di terrorismo in tutte le sue forme. Un ricco complesso di saperi – che va dai saggi di studiosi eminenti quali Jean Baudrillard, il già citato Žižek o Noam Chomsky, alle opere narrative di autori come Salman Rushdie, Don DeLillo, Orhan Pamuk e John Updike solo per citare i più noti – che ha tuttavia in buona parte trascurato, almeno nel periodo più prossimo agli accadimenti, di considerare le immagini quali elementi rientranti in maniera privilegiata nel novero delle forme significanti della struttura ontologica dell'evento, assumendole perlopiù, al contrario, come strumenti per lo studio o la comprensione critica del fenomeno.

Eppure quanto notava Žižek nel 2002 invita a far riflettere, specialmente a dieci anni di distanza – periodo temporale che acquisendo i contorni della decade, consente di avanzare tentativi di rilettura dell’evento che anche se non soggetti a storicizzazione, possano essere quantomeno mediati da un’intenzione conoscitiva e analitica non per forza filtrata da costruzioni ideologiche o emozionali – sul carattere più peculiare che quelle immagini sono in grado di rivestire. Specialmente nel loro essere immagini che parlano, raccontano e intervengono, divenendone partecipi, di un sistema culturale che nella sua specificità e parzialità pare possa essere in grado di sussumere a un più alto sistema di mediazione. Un sistema che si riflette, giocoforza, tanto su categorie etiche (oltre che politiche) su larga scala quanto su indagini di natura teorica, siano quest’ultime legate alla cultura visuale, all’arte o alle politiche della medialità più in generale. Ciò che vale la pena di domandarsi è quindi non tanto (o non necessariamente) cosa le immagini della tragedia rappresentino o significhino in termini assoluti, ma piuttosto a quale tipo di eredità esse ci pongano di fronte. Capire, cioè, se il loro esistere malgrado l’incessante ricorrenza cui sono soggette, malgrado la violenza intrinseca della loro natura, malgrado il loro riferirsi a un istante temporale cui manca apparentemente il prima e il dopo e malgrado l’inevitabile effetto anestetizzante generantisi dal loro inesausto riapparire, non sia la testimonianza che esse hanno ancora qualcosa di urgente e necessario da dire. Qualcosa che forse ha smesso di riguardarle in quanto illustrazioni del terrore ma che non ha cessato di riguardare ognuno di noi come abitanti della contemporaneità.

Clément Chéroux, nel saggio in cui ha analizzato le immagini fotografiche relative all’undici settembre e il rapporto che queste intrattengono con i media, ha messo in luce la profonda sperequazione che esiste tra lo sterminato numero di obiettivi fotografici presenti a Manhattan quella mattina di fine estate di dieci anni fa e l’esigua quantità di immagini che hanno poi campeggiato sui principali quotidiani americani – e non solo – nei giorni successivi. Chéroux, alla stregua di accurati calcoli statistici, rileva che fra le migliaia e migliaia di immagini fotografiche raccolte negli istanti fatidici, non più di una trentina sono quelle poi finite sui giornali di tutto il mondo (cfr. Chéroux 2009: 32) [Fig. 1]. Tale singolarità consente di ragionare, anche senza necessariamente entrare nel dettaglio delle informazioni riportate dallo studioso francese, su quello che pare essere stato un atteggiamento diffuso tanto dei media quanto dell’opinione pubblica americani. Ovvero l’aver operato una possente quanto inconscia (almeno a prima vista) censura sul materiale fotografico tale, da un lato, da negare la possibilità di leggere la tragedia se non in tutte, quantomeno in una varietà più estesa di forme, dall’altro da generare la perdurante insistenza su un unico (o alquanto ridotto) canone rappresentativo. Un canone, cioè, al quale si è imposto, sin da subito, il ruolo di mediatore più adeguato e conciliante della brutalità dell’evento. Facendo sì che quello che veniva (e viene tuttora) mostrato, assumesse i contorni dell’accettabile, del politicamente corretto ma anche di qualcosa che permettesse di “mettere in scena”, ci torneremo, ciò che non



Fig. 1: Raccolta delle prime pagine 12 settembre 2001 prese dai quotidiani di tutto il mondo in un'esposizione del Newmuseum di New York del 2008.

si poteva nemmeno immaginare. È sempre Chéroux a far notare che sia le immagini televisive – che tanto quanto quelle dei giornali si sono instancabilmente ripetute – che hanno insistito sugli schianti degli aerei contro le torri gemelle [Fig. 2], sia le fotografie riproposte dalla carta stampata che hanno invece privilegiato le nuvole di fumo grigio che salivano dal WTC [Fig. 3], hanno inteso sposare una sorta di tematica visiva unidirezionale. Entrambi i media, per di più, hanno evitato di scendere nei dettagli più scabrosi e si sono disinteressati del particolare, aderendo, al contrario, a una visione globale e distante. Un tipo di osservazione, quindi, che al vantaggio di abbracciare il fenomeno nella sua totalità, unisce la convenienza di porre al quadro visivo dei limiti percettivi utili, appunto, a



Fig. 2: Particolare di alcune prime pagine di quotidiani statunitensi del 12 settembre 2001.



Fig. 3: Screenshots di alcuni dei principali canali televisivi statunitensi realizzati durante le dirette dell'11 settembre 2001.

escludere tutto ciò che è difficile, se non intollerabile, guardare. La motivazione di tali atteggiamenti, cui si è cercato di dare atto, pare non risolversi nelle spiegazioni di chi ha voluto leggere il modo d'agire di giornali e televisioni quale conseguenza inesorabile della serie di problematiche di natura ambientale in cui gli stessi media sono stati costretti a operare. Vale a dire agli impedimenti oggettivi nel reperimento del materiale da parte dei reporter e alle derivanti difficoltà nel far giungere le immagini alle redazioni di televisioni e giornali. Senza dimenticare il sistema pressoché egemonico delle agenzie di stampa le quali, specialmente negli Usa, condizionano le scelte della carta stampata in maniera tutt'altro che irrilevante. Tutto ciò non pare sufficiente a spiegare il fenomeno, si diceva, sia perché le "altre" immagini esistono, ne abbiamo ampio riscontro, ed esistono sin dai primi momenti, dato che le si poteva osservare tanto sulle pagine interne dei quotidiani (quelle meno visibili), quanto nei centri di identificazione delle vittime, sorti in fretta e furia in alcuni edifici di Manhattan subito dopo gli attacchi [Fig. 4]. Sia perché molte di quelle immagini che "non erano da mostrare" sono state celate con cognizione di causa e precisa



Fig. 4: Raccolta di alcune fotografie scattate a Manhattan nei momenti successivi agli attacchi.

intenzionalità. Un esempio per tutti, in tal proposito, è quello riguardante la vicenda, abbastanza nota, che ha visto protagonista un piccolo giornale della Pennsylvania, l'*Herald*. Il quotidiano, caso più unico che raro, ha coraggiosamente scelto di presentare nella prima pagina del 12 settembre 2001, una fotografia scattata da Richard Drew, poi divenuta celebre, ritraente uno dei cosiddetti *jumpers* (coloro i quali decisero, piuttosto che morire schiacciati o carbonizzati, di gettarsi dalle torri ancora in piedi, verso una morte certa) nell'atto di precipitare nel vuoto [Fig. 5]. Tale scelta, coscientemente controcorrente, generò un numero di proteste tali, da parte dei lettori, da costringere la redazione del giornale a presentare pubbliche scuse. Quest'esempio,



Fig. 5: Richard Drew, *The Falling Man*, 2001.

oltre ad aprire a considerazioni sulle quali non abbiamo il tempo di soffermarci, illustra molto chiaramente, dunque, come la decisione di adottare solo un certo tipo di rappresentazione dell'evento (almeno su larga scala) sia stata dettata da motivazioni che, più o meno consapevoli, abbracciano questioni ben più complesse di quelle di natura prettamente incidentale. Come si spiega dunque, questa sorta di censura senza mandanti? Chéroux tenta di rispondere al quesito (pur limitandosi all'analisi delle immagini fotografiche) citando Orwell (cfr. Chéroux 2009: 41). Quest'ultimo in *La libertà di stampa* sosteneva come il pericolo che minaccia la libertà di stampa nelle società democratiche non sia la censura imposta dal potere costituito, quanto, piuttosto, l'autocensura che i media si impongono da soli, arrivando, senza rendersene conto, ad assecondare la ragion di Stato (cfr. George Orwell 1945). Così, per Chéroux, negli Stati Uniti, in quelle cruciali giornate di settembre, il sentimento patriottico, il dolore collettivo, il forte nazionalismo post-traumatico e il rispetto per le vittime e i loro familiari, avrebbero operato come strumenti di limitazione e controllo sostituendosi, di fatto, al potere politico e di governo. Eppure le varie forme di patriottismo, anche se filtrate da ideologismi inconsci, non paiono essere gli unici elementi (seppure vicini all'atteggiamento dei lettori dell'*Herald*) capaci di fornire esaustività al problema. Sembra del tutto lecito ritenere, infatti, che alla base di imprese collettive di tale portata abbiano agito componenti di natura estrinseca da quelle più tipicamente ascrivibili all'universo della politica, delle dottrine ideologiche, dei credo culturali e delle strutture di stampo nazionalistico. Sempre Žižek, a proposito delle immagini censurate rileva – riferendo il discorso alla propria concezione dell'America come paradiso “ir-reale” del tardo capitalismo consumista – l'evidente singolarità del “processo di “de-realizzazione” dell'orrore che ha preso piede dopo l'assalto al World Trade Center: mentre la cifra di seimila vittime veniva ripetuta di continuo, è impressionante quanto poco si sia visto del massacro vero e proprio: niente corpi smembrati, niente sangue, niente facce disperate della gente che sta per morire... – e aggiunge – È evidente il contrasto con i servizi che riguardano le catastrofi del Terzo Mondo, dove l'effetto da ottenere è proprio la messa in mostra di qualche dettaglio raccapricciante [...] Non è questa un'ulteriore prova della distanza che – anche in quei momenti – ha continuato a separare Noi da Loro e quella loro realtà? Il vero orrore accade lì, non qui” (Žižek 2002: 17-18).

Ma non è solo un bisogno di sangue non soddisfatto – che pure è un tassello che si allaccia a possibili valutazioni di natura sociale e politica tutt'altro che banali – a mancare allo spettatore, il contributo citato rimanda, del resto, a più profonde considerazioni sulla natura non tanto della rappresentabilità dell'evento quanto, piuttosto, della sua rappresentazione. Tenendo presente anche l'assunto di Žižek con cui abbiamo aperto, pare indovinato domandarsi, infatti, se il tipo di censura di cui si è dato conto, non sia in realtà il paradigma più facilmente interpretabile – proprio perché rivela e pone sotto i riflettori un tentativo di occultamento – di un'altra e ben più problematica mancanza. Quella, cioè, di una figurazione concreta, compiuta e analitica della tragedia. Del resto è già stato fatto ampiamente notare quanto il verificarsi stesso degli attacchi fosse stato in qualche modo precedentemente “immaginato” dagli

stessi soggetti che ne sono poi divenuti gli spettatori. A tal proposito, Jean Baudrillard, nella sua nota analisi dell'undici settembre quale accadimento simbolico assoluto, "madre" di tutti gli eventi, sostiene: "che l'abbiamo sognato quell'evento, che tutti senza eccezioni l'abbiano sognato – perché nessuno può non sognare la distruzione di una potenza, una qualsiasi, che sia divenuta tanto egemonica – è cosa inaccettabile per la coscienza morale dell'Occidente, eppure è un fatto, e un fatto che si misura appunto attraverso la violenza patetica di tutti i discorsi che vorrebbero cancellarlo" (Baudrillard 2002: 9). Interpretazione questa, alla quale aderisce, in parte, anche lo stesso Žižek sostenendo, tra le proprie argomentazioni, come alcune pellicole hollywoodiane di successo (che lo studioso individua soprattutto in *The Truman Show* e in *Matrix*) contribuiscano a costruire una sorta di immaginario in conseguenza del quale ogni statunitense – abitante delle idilliache cittadine tipiche di un'America da sogno – nella propria "fantasia paranoide", non possa che trovarsi a credere, a un certo momento della propria vita, che la realtà nella quale vive sia in qualche modo fasulla, che tutte le persone che lo circondano recitino una parte e che egli non attenda altro che di risvegliarsi da un momento all'altro in un mondo annientato, post-apocalittico e irriconoscibile. Esattamente quello che è successo agli abitanti di New York il 12 settembre 2001. Secondo Žižek dunque "l'impensabile che è accaduto, era già un oggetto di fantasia, così che in un certo senso l'America ha ottenuto proprio quello su cui aveva elaborato le sue fantasie, e questa è stata la sorpresa maggiore" (Žižek 2002: 20).

Ciò di cui tali considerazioni ci avvertono, dunque, al di là delle implicazioni politiche, è il forte legame che l'evento, proprio per via della spettacolarità e della mediatizzazione di cui è stato fatto oggetto, intrattiene con le dinamiche concernenti il campo della rappresentazione. E lo fanno, in maniera specifica, perché mettono in mostra proficuamente, pur aggirandosi in territori estranei agli studi prettamente riferiti alla patria del visuale, come il concetto di immaginazione si connetta con quello di immaginario. Quanto emerge da un'analisi teorica delle immagini di cui ci siamo occupati – e che abbiamo individuato come sopravvivenze di una censura più o meno volontaria – infatti, è la grande importanza che in tale contesto si trova ad assumere il destinatario delle immagini stesse, un fruitore, cioè, che nell'atto del guardare, assume inconsciamente al ruolo contemplativo di spettatore. Aspetto, questo, che dà origine ad almeno due diversi tipi di atteggiamento legati tanto alla comprensione, quanto alla (ri)costruzione del fenomeno. Due strategie interpretative, per così dire, che pur apparendo in parte antitetiche, finiscono per portare, come vedremo, al medesimo interrogativo di natura ermeneutica. L'esiguità del materiale a cui si è avuto accesso, del resto, ha permesso che si sviluppassero valutazioni e codificazioni del fenomeno giocoforza filtrate dalla limitatezza delle immagini mostrate. E da un lato questo ha fatto sì che nella mente di chi si è trovato a divenirne spettatore, la tragedia, complice la ripetitività di cui si è detto, smettesse in qualche modo di attestarsi come evento esiziale e sconvolgente, e iniziasse invece a emergere (e a trasformarsi) come momento di inautenticità e deviazione sia del dato reale (quindi oggettivo), sia dell'orrore ad esso legato. Un discorso che si associa a quanto afferma Baudrillard proprio

in relazione all'evento terroristico considerato come azione legata non solo all'immediatezza visiva e sensoriale dell'immagine, ma anche all'immediatezza temporale cui pertiene: "il ruolo dell'immagine è fortemente ambiguo. Perché, nell'atto stesso in cui lo esalta, prende l'evento in ostaggio. L'immagine gioca come una moltiplicazione all'infinito e, simultaneamente, come diversione e neutralizzazione. [...] L'immagine consuma l'evento, nel senso che lo assorbe e lo dà da consumare" (Baudrillard 2002: 36). La censura dunque si pone in quest'ottica come soglia (e limite) fra ciò sul quale è possibile (consentito) costruire una sorta di "film" della tragedia, e ciò da cui l'occhio dello spettatore è invece escluso dal divenire partecipe. E questo ci porta direttamente all'altro punto della questione. Ovvero ci permette di analizzare come l'incompletezza di informazioni visive abbia fatto sì, come abbiamo avuto modo di riscontrare, che si generassero (e continuino a generarsi) un'infinità di fantasie e di ipotesi soggettive su quanto successo l'11 settembre 2001. Costruzioni astratte, cioè, tramite le quali si è cercato, in una certa misura, di traslare la violenza e la brutalità dell'evento verso la patria del sogno, dell'immaginazione e, appunto, dell'irrealtà. Tanto, da una parte, perché si è avvertita la necessità di colmare, proprio con l'immaginazione, i vuoti che si sono creati dalla mancanza di riscontri visivi esaurienti, tanto, dall'altra perché non si è voluto credere, in larga misura, che quanto visto (fatto vedere) rispondesse alla realtà in modo totale. Comportamenti, questi ultimi, che hanno condotto direttamente alla formazione di alcuni tipi di atteggiamento, piuttosto diffusi, volti a individuare dentro l'evento stesso elementi di contraddittorietà rispetto a quanto comunemente descritto o di incongruenza col dato di più generale diffusione. Visioni dissenzienti che hanno alimentato dottrine specificatamente inclini ad adottare proprio le immagini – nella loro natura di segmenti di realtà in grado di nascondere oltre che di rivelare – al centro dei loro dibattiti. Esercizi speculativi noti come teorie del complotto o della cospirazione che al di là del loro carattere dietrologico, morboso e vagamente paranoico, aiutano a farci capire, una volta in più, a quali profonde implicazioni appartenga il multifaccettato universo entro il quale le immagini sono iscritte. Tornando al nostro discorso, dovrebbe apparire evidente, dunque, quanto le modalità interpretative che si sono venute a creare in conseguenza degli atteggiamenti censori dei media e degli organi governativi americani collimino in quella che potremmo definire un'attitudine a metaforizzare, tramite rappresentazione, la brutalità dell'evento. Rappresentare diviene in tal senso necessità ontologica, diviene cioè – sia che la costruzione ideale di quanto accaduto coincida con le immagini cui si è avuto accesso o che inizi proprio laddove le immagini finiscono – un filtro al quale affidare la comprensione del fenomeno. Allora le immagini diventano per davvero tasselli di un puzzle, frammenti, o rovine per dirla con Benjamin, che vanno messi insieme per ottenere una costruzione narrativa – un montaggio se si preferisce – a cui affidare interamente il ruolo catartico e ermeneutico della comprensione della catastrofe. Il racconto, dinamica atavica di agnizione e confessione, diviene (come per Ulisse di fronte ai Feaci), una volta in più lo strumento per dare un senso alla tragedia, per ripercorrere meno traumaticamente l'evento, per soggettivizzare l'accaduto e dare al dolore non solo una plausibilità ma soprattutto una memoria. È

alla luce di tali riflessioni che dovrebbe apparire chiaro, quindi, quanto il materiale censurato rivesta un ruolo di primaria importanza nella definizione di un immaginario che si è esercitata su larga scala. In fondo le poche immagini di cui i media si sono serviti e di cui hanno reiterato la diffusione, restano i principali (forse gli unici) documenti (frammenti) dei quali lo “spettatore” ha potuto servirsi per dare corpo a una versione dell’evento che, nella maggior parte dei casi, ha finito per coincidere con l’esposizione dei fatti più ordinaria, ufficiale se si vuole, canonica certamente. Dopotutto tale atteggiamento risulta molto facilmente assimilabile a quello che potremmo chiamare un tentativo di abreazione, di liberazione, cioè, oltre che di presa di coscienza, di un rimosso traumatico. E il trauma, in ultima analisi, è probabilmente il più adatto fra i costrutti psicoanalitici a spiegare in quale modo le immagini nel loro eterno riapparire diventino formule dell’immaginario, icone e insieme schemi della rappresentazione dalla profonda natura catartica. Del resto, come nota Giovanna Borradori parafrasando alcune riflessioni di Derrida sugli attacchi dell’undici settembre – per la verità il filosofo prende in esame comportamenti sociali riferiti al linguaggio, ma il discorso è ben assimilabile anche al campo delle immagini – “per Freud il trauma è l’effetto di un’esperienza la cui intensità non è tollerabile per l’usuale meccanismo di risposta individuale. Un’esperienza traumatica comporta terrore poiché designa un pericolo imprevedibile e incontrollabile. La ripetizione è una reazione comune al trauma: ripetendo un frammento dell’evento traumatico la vittima cerca di dominarlo retrospettivamente” (Borradori 2003: 158). E anche Lacan, nel suo seminario su “I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi”, mette in evidenza le relazioni fra transfert e ripetizione introducendo la funzione di quest’ultima quale quella di un automatismo che si connette in maniera privilegiata proprio con il trauma (cfr. Lacan 2003). In fondo tale concetto preso a prestito dalla psicoanalisi è stato adottato, da parte di numerosi studiosi ed esperti di comunicazione, come il principale motivo per spiegare la reazione degli organi di informazione dopo i fatti dell’undici settembre. Gli stessi hanno individuato, per di più, proprio nella ripetizione cui le immagini sono soggette, il mezzo tramite il quale i media avrebbero cercato di “riparare” allo shock traumatico. È interessante come Chéroux, che si trova sostanzialmente d’accordo con tale modello interpretativo, ne rifiuti, in ogni caso, l’applicabilità alle immagini fotografiche in quanto queste, secondo lui, non possono reiterarsi tanto quanto quelle televisive. Avvertendo del fatto, in sostanza, che se il video può riproporre sino alla nausea sempre lo stesso filmato, il giornale ha una sola prima pagina e un lettore è solito comprare soltanto un quotidiano al giorno (e comunque mai più di due o tre) ragion per cui, osservando la prima pagina, questi non sarebbe soggetto alla visione ripetuta della stessa immagine come se guardasse un video in televisione (cfr. Chéroux 2009: 33-34). Ciò che lo studioso dimentica, in questa singolare distinzione, tuttavia, è quanto il tentativo di fornire quel canone egemonico di rappresentazione di cui si è detto – così come l’intenzione di influenzare, se non addirittura di allestire, un immaginario su larga scala – trovi rispondenza nella messa in campo di strumenti (nel nostro caso le immagini) che, sia che formino loop visivi incessanti o che si ripetano senza una solida programmaticità, rimangono elementi che

aprono porte e che creano accessi spaziali (e temporali) utili a trasportare i propri fruitori direttamente, e in prima persona, dentro lo stesso trauma dal quale vorrebbero sollevarli. E semmai ci sarebbe da ragionare, a tal proposito, proprio sulla natura intrinseca dell'esperienza traumatica quale espressione, in quest'ambito, di una singolarità che vuole che tanto la scaturigine quanto l'esorcizzazione del trauma stesso, nascano e si producano per via delle medesime ragioni. Dando origine al sospetto, inoltre, che non solo le immagini generino un trauma del quale esistono folle di spettatori ma quasi alcun protagonista (a differenza per esempio della Shoah, altro grande evento-shock ove il trauma è stato impiegato quale modello interpretativo, che fonda la propria sopravvivenza sulla testimonianza), ma soprattutto che la sovrapposizione tra reale e immaginario, più che un superamento dello shock, produca una sua assimilazione – quasi indolore – messa in evidenza proprio dall'incessante ricomparsa delle stesse immagini (con tutto ciò che questo comporta). Un sorta di cortocircuito interpretativo, oltre che sensoriale che, come dice Daniele Giglioli nel suo saggio in cui il trauma è analizzato quale necessità, riflesso e requisito ontologico del sentire e del ragionare odierni, avverte come “solo attraverso lo splendore straniato di un'assenza – il trauma che non subiamo, le vittime che non siamo – sembra offrirsi la possibilità di conferire senso e forma alla nostra esperienza impoverita” (Giglioli 2011: 10-11).

La spinta alla quale ci troviamo soggetti, dunque, è quella che indirizza ognuno di noi a riappropriarsi e a fondersi in maniera totale con il ruolo di spettatore lasciando per strada – man mano che le immagini si mescolano nel quadro d'insieme attraverso il quale l'affresco della tragedia ci viene restituito – la veste di referente della comunicazione. Proprio perché, come l'episodio che si citava in apertura suggerisce, le formule della rappresentazione – in questo caso il cinema inteso come il tentativo più attuale e istintivo di dominare e guidare per mezzo della messinscena, i dispositivi sensoriali di chi accede alla visione – divengono gli strumenti attraverso i quali le immagini possono trovare una completa e totale ridefinizione. E benché, come nota Dinoi “[sia] l'immagine che guarda noi, senza che possiamo restituirle lo sguardo” nel medesimo istante lo spettatore riesce, in questo universo di senso, ad “installarsi nell'evento in quanto immagine, [a] lavorare l'immagine stessa per conferire un senso possibile anche all'insensato” (Dinoi 2008: 124).

BIBLIOGRAFIA

- BORRADORI G. (2003), *Filosofia del terrore, dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Bari.
- BAUDRILLARD J. (2002a), *Lo spirito del terrorismo*, Cortina, Milano.
- BAUDRILLARD J. (2002b), *Power Inferno. Requiem per le Twin Towers. Ipotesi sul terrorismo. la violenza globale*, Cortina, Milano.
- CHÉROUX C. (2009), *Diploia – L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino.
- DANIELE D. (2003), *Trauma e terrore. Scrivere in America dopo l'11 settembre*, in *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi.
- DELEUZE G. (1989), *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano.
- DINOI M. (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze.
- GIGLIOLI D. (2011), *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata.
- LACAN J. (2003), *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino.
- ORWELL G. (1945), *La libertà di stampa*, consultabile alla pagina <http://pdfcast.org/pdf/george-orwell-la-libert-di-stampa>.
- ŽIŽEK S. (2002), *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma.