

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

Frammenti di immagini, frammenti di ricordi.

Un viaggio nelle risposte artistiche all'11 settembre 2001

Il giudizio forse più lapidario e sintomatico circa l'evento dell'11 settembre 2001 e le possibilità di rappresentazione artistica è stato espresso da Baudrillard: “Dopo un evento del genere, è troppo tardi per l'arte, troppo tardi per la rappresentazione” (Baudrillard 2003: 16). Nessuna speranza quindi per la pratica artistica che voglia rappresentare. Eppure l'arte non è rimasta muta di fronte a un simile evento, perché, si sa, proprio là dove percepisce un'impossibilità, essa lancia la sua sfida, non per dare risposte, ma per porci quesiti, interrogativi, dubbi che oltrepassano la tragedia e investono l'intera sfera dei sentimenti umani. L'arte non intende sostituire alla realtà delle immagini rappresentative che risulterebbero in questo modo eccedenti, eccessive come le immagini passate dai mezzi di comunicazione in una sorta d'incessante coazione a ripetere forzata. Se queste ultime, nella loro ripetizione, hanno una pretesa referenziale tanto da voler sostituire l'evento in una funzione di inglobamento totalizzante, le immagini artistiche aiutano ad uscire da questa logica ciclica e ripetitiva sempre nella consapevolezza di porci a confronto con l'evento nella sua impossibilità.

Su questo si spiega perfettamente Marco Dinoi affermando che l'evento rimane inassimilabile e ci sarà sempre uno scarto tra l'immagine e la cosa, poiché l'immagine implica una *messa a distanza* (Dinoi 2008: 54-56). In questo scarto ineliminabile si colloca una facoltà fondamentale da cui l'arte – lontana dalla mera rappresentazione – parte e stimola: quella dell'immaginazione. È ancora Dinoi a sottolinearlo richiamandosi esplicitamente all'affermazione di Didi-Huberman secondo la quale *per ricordare bisogna immaginare* “soprattutto laddove le immagini che ci sono state lasciate in eredità sono residui frammentari di ciò che da più parti è stato pensato e descritto come 'inimmaginabile', 'indicibile' o 'impensabile” (Dinoi 2008: 150; Didi-Huberman 2005: 49 e 59-60). L'arte è, da questo punto di vista, *facoltà immaginativa in atto*, poiché in lei l'immagine non si sostituisce all'evento, ma si fa essa stessa evento. L'immagine artistica si fa evento passando dall'immaginazione. Immagine-immaginazione-ricordo dell'evento: su

questa terna si basano le opere di quegli artisti che superano la ripetizione e qualunque intento a scopo puramente celebrativo, commemorativo o estetizzante. Baudrillard non esita a criticare aspramente proprio questi ultimi intenti: “Il recupero estetico non è meno odioso del recupero morale o politico – soprattutto quando l'evento trae la sua singolarità dal fatto di essere appunto al di là dell'estetica e della morale” (Baudrillard 2003: 16).

Se l'evento, inassimilabile, è oltre l'estetica e la morale, l'operazione artistica, salvaguardando lo scarto tra immagine ed evento, può proporre un punto di congiunzione tra estetica ed etica.

Questa è, in ultimo, la finalità dell'arte dopo l'11 settembre individuata anche dal critico d'arte Paolo Manazza che a questo dedica un suo breve lavoro teso a dimostrare che “per i possibili orizzonti di senso, estetici o inestetici, dell'umanità dopo la coscienza acquisita con la tragedia dell'11 settembre 2001 [...] la disciplina dell'estetica ha – crediamo – un ruolo fondamentale, nella misura in cui essa riesca a ricollocarsi in un nuovo orizzonte intrecciato e contaminato con l'etica” (Manazza 2006: 44-45).

Proprio questa contaminazione dell'estetica con l'etica, continua poco oltre il critico, contiene la facoltà di *stimolare la ricerca e l'autocoscienza delle nuove capacità percettive e pensanti della specie umana* e in tale contaminazione si rende palese la funzione dell'immaginazione che già Kant aveva individuato come fondamentale tanto per l'estetica quanto per la conoscenza e l'agire politico: “Il campo e l'applicazione dell'immaginazione si sveleranno come fondamentali non soltanto per la conoscenza estetica del Giudizio, ma anche per quella pratica della Ragione e soprattutto per quella teoretica e naturale dell'Intelletto” (Manazza 2006: 57).

L'immagine artistica, pertanto, non può essere considerata senza la funzione dell'immaginazione perché se ne possano cogliere le potenzialità conoscitive sia estetiche che etiche. Ogni immagine, del resto, vive in un rapporto stretto con l'immaginazione. Su questo ha insistito particolarmente Didi-Huberman nella sua ferrea opposizione a qualsiasi teoria dell'inimmaginabile (Didi-Huberman 2005: in particolare 117-151). Se certamente l'oggetto non sta nell'immagine, l'immagine però non è un oggetto sminuito, come già sottolineato da Sartre. L'immagine diventa tale, una “cosa da meno” se si rifiuta di accordare a essa la nostra immaginazione storica finendo così coll'essere divisa dalla sua attività, dalla sua dinamica. L'immagine è quindi atto, evento non cessa di insistere Didi-Huberman analizzando le quattro fotografie scattate dai membri di un Sonderkommando di Auschwitz. Perché sorgano da esse, forzatamente a posteriori, una conoscenza e memoria storiche, le immagini devono essere considerate nella loro fenomenologia, quali atti che, implicando l'immaginazione, non possono dire tutto né però vanno ridotte a “cose da meno”. Certo, queste quattro immagini sono prese – per utilizzare sempre la terminologia cara al filosofo – nell'*occhio del ciclone* ovvero dall'interno di un progetto di distruzione totale perpetrato per anni che, però, Didi-Huberman non assimila al Male Assoluto che preclude ogni possibilità di immaginazione. Sulla linea diametralmente opposta si colloca il filosofo sloveno Slavoj Žižek rimarcando una differenza fondamentale rispetto al disastro delle Torri Gemelle: “La cosa peggiore che si potrebbe fare a

proposito degli eventi dell'11 settembre sarebbe quello di innalzarli a livello del Male Assoluto, un vuoto che non può essere spiegato e/o espresso dialetticamente. Collocarli sullo stesso piano della Shoah sarebbe una bestemmia [...]” (Žižek 2002: 140). Žižek giustifica questa distinzione sulla base di palesi differenze tra i due eventi: la Shoah fu compiuta in modo sistematico secondo un progetto perpetrato nel tempo da aguzzini che non avevano alcuna intenzione suicida e che tennero il tutto nella più assoluta segretezza, mentre gli attentatori suicidi dell'11 settembre misero pubblicamente in mostra la loro azione, cercando lo choc mediatico (e quindi immaginario), mossi dall'estremismo religioso. Sebbene queste differenze siano incontestabili, non giustificano l'associazione di Auschwitz con il Male Assoluto, inspiegabile e non dialettico che Didi-Huberman smantella con la sua dimostrazione. Il punto che qui interessa – su cui, credo Didi-Huberman sarebbe d'accordo con Žižek – è che neppure l'11 settembre è il Male Assoluto: esso è pensabile e immaginabile. E soprattutto esistono immagini, per quanto parziali e lacunose, che lo possono raccontare e ricordare attivando la nostra immaginazione. Sono fotografie, fotogrammi strappati all'evento, ma ancor più creazioni di artisti che, confrontandosi con i brandelli del reale, circoscrivono l'evento e lo raccontano con il proprio linguaggio, attraverso appunto l'immaginazione. Si tratta, in primo luogo, di fare i conti con il ricordo di ciò che era e ora non è più, impresso nella nostra memoria collettiva e veicolato da certe immagini che, per la loro stessa natura, sono frammenti di un archivio mnestico collettivo. Questo archivio, come ci ricorda sempre M. Dinoi, non è “un *unicum*, da cui i deve semplicemente sollevare la polvere che il tempo ha accumulato allo scopo di spingere il discorso verso la chiarezza del senso, che monumenti e documenti del passato avrebbero agli occhi del contemporaneo” (Dinoi 2008: 152), ma una sorta di organismo in costante movimento, le cui parti - le immagini - godono di una vita postuma, come già voleva Warburg, fatta di tante relazioni possibili che non si esauriscono mai in una ermeneutica definitiva.



Fig. 1: Moreno Gentili, mostra *Cities of New York*, Centrale Montemartini, Roma, 11 settembre-9 ottobre 2011.

Ci sono così fotografie scattate prima dell'evento che acquisiscono, a posteriori, una significazione nuova contenente quasi un presagio funesto. La fotografia di Moreno Gentili [Fig. 1], esposta alla mostra *Cities of New York* alla Centrale Montemartini di Roma (11 settembre-9 ottobre 2011) in occasione del decennale dell'attentato, è sicuramente tra queste: non vediamo le due Torri direttamente, ma nella loro proiezione, nella loro ombra che si allunga inquietante sulla città sottostante. Questo in una moltiplicazione del doppio - l'ombra,

ci sono così fotografie scattate prima dell'evento che acquisiscono, a posteriori, una significazione nuova contenente quasi un presagio funesto. La fotografia di Moreno Gentili [Fig. 1], esposta alla mostra *Cities of New York* alla Centrale Montemartini di Roma (11 settembre-9 ottobre 2011) in occasione del decennale dell'attentato, è sicuramente tra queste: non vediamo le due Torri direttamente, ma nella loro proiezione, nella loro ombra che si allunga inquietante sulla città sottostante. Questo in una moltiplicazione del doppio - l'ombra,



Fig. 2: Franco Fontana, mostra *Cities of New York*, Roma.

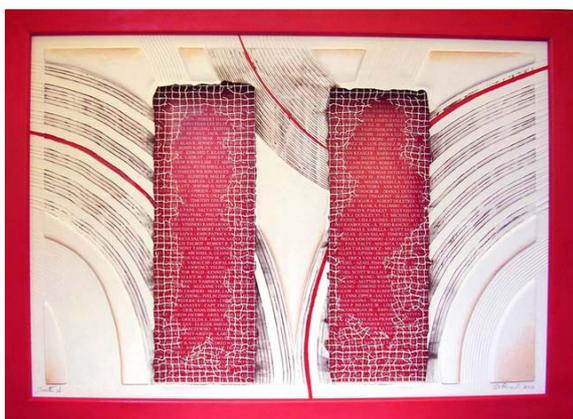


Fig. 3: Andrea Benetti e Di Rico, *Oltre la catastrofe*, 2005.



Fig. 4: Maurizio Galimberti, mostra *Cities of New York*, Roma.

doppio per eccellenza di un corpo, sdoppiata nella gemellarità dei due edifici – e quindi del senso di perturbante estraneità. Interessante è anche il gioco di verticalità/orizzontalità: la fotografia, presa dall'alto della verticalità delle Torri, mostra il movimento (l'evento) dello sviluppo dell'ombra sul piano orizzontale. Simile e diversa al tempo stesso è la fotografia di Franco Fontana [Fig. 2] che fissa un istante della vita cittadina ai piedi delle Torri mettendone in risalto, attraverso il gioco di luci e ombre, l'inquietante teatralità e mummificazione che la pervade. Anche qui l'ombra perturbante dei due edifici si staglia imponente e verticale sulla vita cittadina, piccola e irrisoria a confronto. La verticalità delle Torri – presenti anche qui indirettamente nell'elemento del doppio – schiaccia l'orizzontalità della strada. Su questo movimento di rovesciamento verticale/orizzontale hanno riflettuto, a posteriori, molti artisti. Andrea Benetti investe le sue due Torri, il cui reticolato si sgretola, con una serie di linee marcate che spingono verso il basso [Fig. 3]; Maurizio Galimberti rielabora e accosta, con una operazione di smontaggio-montaggio-rimontaggio di frammenti, più fotogrammi che raccontano lo sgretolamento e il crollo della struttura, il suo passaggio dalla forma all'informe, in una composizione “a salti”, continuamente interrotta dagli spazi del bianco sottostante che scompongono la verticalità [Fig. 4]. Una narrazione sincopata, quindi, che si sgretola. Il linguaggio artistico si trova proprio di fronte a questa necessità: la resa attraverso un'immagine statica dell'evento nel suo compiersi, della distruzione in atto. Si tratta di strappare all'atto di

cancellazione una possibilità di racconto che vive giocoforza sul bordo di una tensione dialettica. Questa tensione è quella che intercorre tra la consistenza della forma e il rovesciamento nel suo opposto, il suo farsi fumo, detrito, massa informe di resti.



Fig. 5: Gerhard Richter, mostra *Cities of New York*, Roma. Fig. 6: Susan Crile, mostra *Cities of New York*, Roma.



Fig. 7: Benetti e Di Rico, *Metamorfosi*, 2005.

Come dire la distruzione senza distruggere il linguaggio artistico stesso? Come può l'operazione artistica circoscrivere l'orrore dell'annientamento senza finire essa stessa annientata? Particolarmente significativo è, da questo punto di vista, il procedimento adottato da Gerhard Richter che, partendo da una base fotografica che coglie il crollo della prima Torre e la sua trasformazione in fumo, strappa la stessa superficie pittorica quasi ad accentuare da un lato la distruzione della forma rappresentata e dall'altro sottolineare la difficoltà del linguaggio artistico stesso nel narrare l'evento [Fig. 5]. Difficoltà che però l'artista sfida in una composizione in bilico tra forma e informe. L'artista Susan Crile ha preferito invece, con un'operazione meno metanarrativa, concentrarsi sui dettagli della distruzione nel suo compiersi e quindi sulle macchie informi delle schegge e della materia liquefatta e polverizzata [Fig. 6]. È il momento della metamorfosi quello che l'artista

vuole fissare. In modo molto significativo anche Andrea Benetti e Lanfranco Di Rico intitolano una loro composizione dedicata all'11.9. "Metamorfosi" [Fig. 7]. In realtà, qui, della forma delle Torri non rimane più nulla: si tratta di un insieme di macchie più o meno scure miste a zone di incandescenza luminosa. Al centro campeggiano forti e marcati due segni neri, quasi due tagli o ferite aperte per raccontare un vuoto, un'assenza di cui manca l'immagine ma che gli artisti cercano ad ogni modo di rendere attraverso

Fig. 9, sopra: Susan Crile, mostra *Cities of New York*, Roma.

Fig. 8, a sinistra: Foto Steve McCurry.

un'operazione che dica l'evento metamorfico ovvero il passaggio dalla forma all'informe. L'informe non è tuttavia da intendersi quale negazione totale della forma, scivolamento nell'orrore più assoluto della distruzione e culto del mortifero. Esso è sempre tensione dialettica tra gli opposti dunque un processo sintomatico e interminabile di apertura delle forme, come, in altri contesti, ha insistito più volte Didi-Huberman (Didi-Huberman 1995). Le operazioni degli artisti vivono di questo *battito dialettico* – l'espressione è ancora didi-hubermaniana – in cui la forma convive con il suo ricordo e i suoi resti ormai massa informe. In questo senso, il reale di ciò che resta, i detriti, i frammenti non potrebbero non esercitare un potente fascino sugli artisti che spesso li rievocano anche nelle loro composizioni pittoriche, come ancora nel caso di S. Crile [Fig. 8, Fig. 9].

Fig. 10: Angelo Bucarelli, mostra *Cities of New York*, Roma.

A suo modo, anche Angelo Bucarelli ha riflettuto sul ricordo e in particolare sul rapporto tra la memoria storico-collettiva e quella individuale delle vite scomparse. Nella sua composizione [Fig. 10], sullo sfondo dell'imponenza verticale delle Torri, egli fa fluttuare degli oggetti d'uso in una sorta di viaggio evocativo della quotidianità interrotta. Sono oggetti anonimi che potrebbero appartenere a chiunque – e proprio per questo ancor più significativi – attraverso i quali passa il ricordo particolare delle singole esistenze. La narrazione dell'evento si trova così in un inevitabile rapporto di coalescenza con la memoria dello stesso e con la memoria di tutto ciò che è ad esso connesso e che non è più. È dunque questo, in fondo, che operano gli artisti: un grande lavoro di elaborazione del lutto, del vuoto attraverso il ricordo e i resti dell'evento risignificati a posteriori.

Da qui la necessità avvertita da diversi artisti di non accontentarsi della rielaborazione artistica sulla base del documento fotografico, per “toccare con mano” i detriti, estrapolarli – singolarmente – dall'ammasso di macerie e decontestualizzarli in un'operazione di forte tensione tra estetica ed etica. I detriti, specialmente quelli metallici delle travi deformate delle Torri, sono potenti strutture porta-memoria ovvero elementi, non più modificabili, che portano su di sé il ricordo della tragedia. Essi sono, detto altrimenti, frammenti (per loro natura stessa parziali) che rinviano a una totalità scomparsa non più ricreabile, tasselli di un viaggio nel dolore e nella memoria che *après-coup* assumono nuove e più intense significazioni. In alcuni casi, tali resti vengono elevati a reliquie, cioè parti prelevate da un corpo scomparso che raccolgono la totalità dell'essere e che, come evidenziato da Pierre Fédida (1978: 53-59), sono formazioni sostitutive dell'immagine arcaica del corpo le quali, a differenza dei feticci, non bloccano la dialettica memoria/oblio ma la rendono possibile su un altro piano attraverso la sacralizzazione. Così Heath Satow fa reggere una trave da due mani ricoperte di scaglie luccicanti, due piedistalli preziosi ancorati a loro volta su una base precaria [Fig. 11]. La composizione è allora un continuo gioco di opposizioni: la precarietà della base e la solidità delle mani; la preziosità di queste ultime e la superficie opaca, ruvida della trave da cui spuntano ancora i bulloni; la sacralità a cui le mani sembrano innalzarla e il suo peso greve che la spinge verso la terra da cui è stata raccolta dopo la tragedia. Non c'è più nulla della imponenza verticale delle Torri, ma solo il suo ricordo attraverso un frammento – deformato e quasi informe – prelevato dal cumulo di macerie. Macerie metalliche, strutturali e, cosa spesso sottaciuta, resti organici.

Di ancora maggiore impatto è il lavoro condotto da Antonio Paradiso, unico artista italiano ad aver avuto la possibilità di accedere nell'Hangar 17 dell'aeroporto JFK di New York e ad aver prelevato venti tonnellate di putrelle delle Torri lì ammassate, quasi dimenticate, come materia di scarto [Fig. 12]. Si tratta di materiale all'apparenza inerte, strutturalmente non modificabile, destinato cioè a



Fig. 11: Heath Satow.



Fig. 12: Hangar 17 - JFK airport.



Figg. 13-14-15: Antonio Paradiso, *Ultima cena globalizzata*, Matera 2011 (in alto) e Milano, Palazzo Reale, 2011 (in basso).

portare per sempre nella sua deformazione il ricordo della tragedia. Paradiso recupera queste putrelle e le assembla, le une accanto alle altre, in installazioni che propone negli spazi aperti di diverse città italiane, da ultimo nel cortile interno del Palazzo Reale di Milano (10 settembre-2 ottobre 2011). Il titolo proposto per queste installazioni, che presentano tra loro solo piccole varianti nella disposizione degli elementi, è estremamente significativo: *L'ultima cena globalizzata* [Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15]. Il riferimento va ad una lunghissima tradizione iconografica cristiana che qui è desacralizzata per assumere nuove significazioni sottolineate già dal nuovo aggettivo aggiunto. Queste putrelle sono memoria granitica, “non esprimono moti dell'animo, sentimenti, passioni: sono ferme, mute, ieratiche, come fossero rassegnate, devitalizzate, destinate a una non-vita. Non c'è reazione all'azione: non c'è speranza, futuro, ma solo e sempre il presente nel suo stato più degradato” (Domenico Piraina in Antonio Paradiso 2011: 28). Eppure

Paradiso ha visto in questo materiale la grandissima potenza catartica che l'arte può esprimere. Come evidenziato dall'amico Gino Di Maggio (in Antonio Paradiso 2011: 33), l'artista non si è accontentato di compiere il gesto duchampiano del ready-made, ma ha ridato, pur non potendo modificarli, un'anima a questi elementi, tanto da attribuire a ciascuno un nome scelto tra i nomi più comuni di popoli diversi: Guido (l'italiano), Philippe (il francese), George (l'inglese), Fritz (il tedesco), Vincent (l'olandese), Garcia (l'ispanico), Yehuda (l'israeliano), Jawaharlal (l'indiano), Chu (il cinese), Mohammed (il musulmano), Salehe (l'etiope), Ghebre (il somalo) e Bob (il nord-americano). I protagonisti di questa ultima cena, ben lontani dagli apostoli della tradizione, sono i detriti di un evento catastrofico che simboleggiano l'intera umanità, perché portatori di un messaggio universale su cui tutti siamo invitati a riflettere. Questi frammenti, muti testimoni della catastrofe, raccolti quasi con gesto archeologico tra molti altri frammenti, diventano uomini che ci parlano della nostra storia e della nostra memoria, uomini di nazionalità e quindi di fedi diverse tutti riuniti pacificamente. Le macerie diventano speranza, il gesto artistico supera la pura estetizzazione e si fa messaggio etico.



Fig. 16: Antonio Paradiso, *Ascension for Our Time*, 2010-11 (progetti).

Tutto questo diventa più evidente in un secondo ciclo di opere, meno imponenti per dimensioni perché i frammenti metallici utilizzati sono più piccoli, ma ugualmente importanti. Anche in questo caso Paradiso studia attraverso molti disegni preparatori le infinite possibili combinazioni degli elementi, nulla è casuale nella disposizione degli elementi per quanto essi debbano essere usati così come sono. Queste altre “sculture” rientrano sotto il titolo di *Ascension for Our Time* [Fig. 16] e manifestano una chiara aspirazione alla verticalità, all'elevazione, all'infinito. La forma di una colomba si stacca dalla base per spiccare il volo, richiamando anche qui tutta una serie di riferimenti iconografici tradizionali e valori spirituali. Il messaggio dell'artista è così positivo, ma non si esaurisce nel solco di questa tradizione. Esso non è pura spiritualità: ogni catarsi che l'arte contribuisce a produrre porterà sempre il richiamo alla memoria della tragedia,

alla distruzione che i frammenti, lì presenti con la loro materialità, non cessano di portare nella forma contorta.

Anche artisti di altre nazionalità hanno condotto una riflessione sulla tragedia delle Torri Gemelle partendo dai loro resti, dal materiale più o meno informe rimasto a terra. Molto nota è stata l'operazione dell'artista francese Cyprien Gaillard che ha raccolto dalle macerie delle Torri una scaglia di marmo di

Carrara che le rivestiva e l'ha collocata in una teca, a terra, nella piazza d'Armi della città toscana [Fig. 17]. Così un frammento - che come le putrelle di Paradiso è parte metonimica del ricordo dell'evento - è ricollocato nel luogo d'origine quale pietra miliare che se da un lato rinvia alla memoria del disastro, dall'altro apre a una nuova speranza di rifondazione. L'atto artistico non si ripiega dunque sul culto del mortifero, ma, attraverso l'elaborazione del lutto, dischiude nuove possibilità etiche. Se Paradiso e Gaillard lavorano con i “resti duri” delle macerie, altri due artisti operano con resti di altro tipo altrettanto interessanti. L'artista cinese Xu Bing, residente negli Stati Uniti, si è concentrato sul resto più impalpabile ed effimero: la polvere. Dopo il crollo delle Torri, è noto, tutto era ricoperto da una coltre bianca [Fig. 18]. Xu Bing, colpito da questo, ha creato in un negozio in disuso di Madison Square Park una installazione in cui la medesima polvere bianca ricopre il suolo e diventa l'effimero substrato dove “incidere” versi di meditazione zen [Fig. 19, Fig. 20]. Il ricordo di un simbolo dell'occidente e il pensiero orientale: tutto è all'insegna della precarietà e può essere cancellato da un semplice soffio di vento.



Fig. 17: Cyprien Gaillard, Piazza d'armi, Massa Carrara, 2010.



Fig. 18 (a destra): La polvere bianca.
 Figg. 19-20 (sotto): Xu Bing, *Where does the dust itself collect?*.



E proprio l'onda d'urto dell'esplosione è implicita nella realizzazione di un'altra artista, Elena del Rivero, spagnola d'origine ma newyorchese d'adozione. Il giorno dell'attentato questa artista si trovava in Spagna ed ha assistito all'evento tramite le immagini trasmesse dai media. Una volta rientrata nel suo studio di New York, a poca distanza dal WTC, ha trovato tutto a soqquadro: l'esplosione aveva mandato in frantumi i vetri delle finestre e dentro era letteralmente piovuta una miriade di fogli o meglio di frammenti di fogli, documenti, lettere, ricordi delle vittime. Del Rivero con estrema pazienza ha raccolto questi frammenti ed ha cercato di riorganizzarli, non in senso razionale, ma cucendoli tra loro su un lunghissimo e sottilissimo velo di cotone che l'artista ha fatto poi scendere dall'alto come una cascata [Fig. 21, Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24]. Si tratta di brandelli delle vite spezzate, frammenti di memoria della quotidianità interrotta. Non si deve pensare a una volontà redentiva da parte dell'atto artistico né a una mera

Figg. 21-24: Elena del Rivero,
(Swi:t) Home. A Chant, 2001-2006.



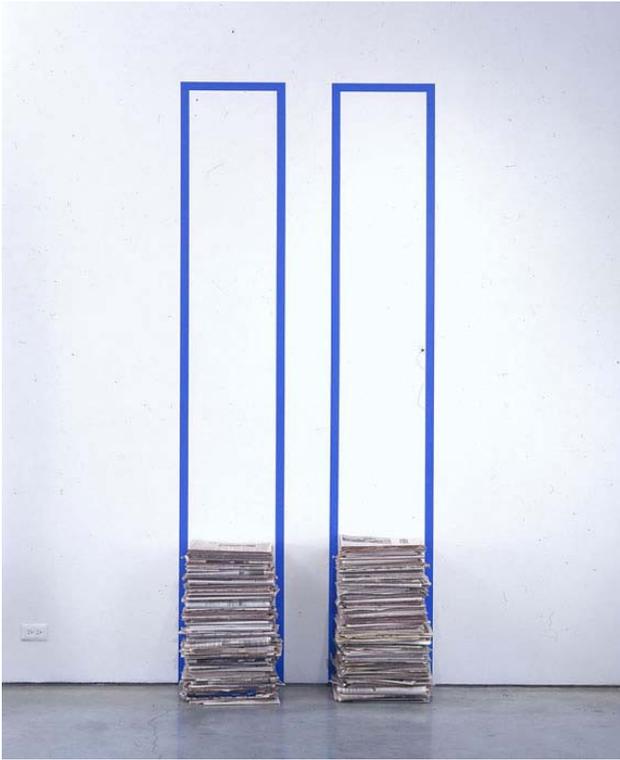


Fig. 25: Jonathan Horowitz.

commemorazione, quanto, piuttosto, a un tentativo di circoscrivere un vuoto e di narrarlo partendo da ciò che resta. Certamente questo vuoto non può essere colmato. Ne è ben consapevole Jonathan Horowitz che con la sua composizione sottolinea l'impossibilità della parola – la carta stampata, i quotidiani – di colmare l'assenza [Fig. 25]. La parola e l'immagine, nel loro ineliminabile rapporto di coalescenza, non possono dire il tutto dell'evento. Quale narrazione è quindi, infine, possibile? Solo, risponde l'arte, una narrazione per frammenti di immagini che sono portatrici a posteriori di un bagliore di testimonianza. Le vere immagini, come sostenuto da Didi-Huberman, non sono quelle dei riflettori massmediatici che

ci anestetizzano nel presente continuo della loro ripetizione, ma quelle immagini-lucciole che sopravvivono e portano una luce non totalitaria, il luccichio della resistenza all'accecamento totalizzante:

Ora, *immagine* non significa *orizzonte*. L'immagine ci offre qualche barlume vicino, qualche *luciolina*, l'orizzonte ci promette la grande *luce* lontana. [...] L'immagine si caratterizza per la sua intermittenza, la sua fragilità, la sua frequenza di apparizioni, di sparizioni, di incessanti riapparizioni e risparizioni. [...] L'immagine è poca cosa: un resto o un'incrinatura. Un accidente del tempo che lo rende momentaneamente visibile o leggibile. (Didi-Huberman 2010: 52-53)



Fig. 26 (a sinistra): Foto Reuters.

Fig. 27 (a destra): Foto Steve McCurry.

Queste immagini, parziali e frammentarie, vivono nella tensione dialettica tra l'assenza e la presenza. È estremamente interessante da questo punto di vista il titolo di una mostra inaugurata a Roma per il decennale dell'evento: *Frammenti di luce dopo l'11 settembre 2001. 10 anni* (Roma, Galleria Tondinelli, 15 settembre-8 ottobre 2011). I bagliori luminosi dopo il disastro sono tra gli elementi che più han colpito l'occhio dei fotografi [Fig. 26, Fig. 27]; gli artisti ne han fatto una componente fondamentale

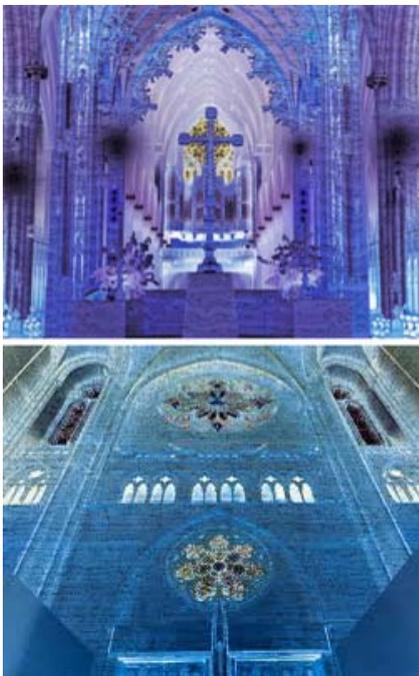
Fig. 28 (a sinistra, sotto): *Frammenti di luce dopo l'11 settembre 2001. 10 anni*, Roma, Galleria Tondinelli, 15 settembre-8 ottobre 2011.

Fig. 29 (a destra, sopra): Caja Roja Abierta, *Frammenti di luce*, Roma.

Fig. 30 (a destra, sotto): K.J. Berg, *Frammenti di luce*, Roma.



delle loro opere. Nel caso delle composizioni di questa mostra però si tratta di frammenti luminosi che irrompono in immagini in cui ogni richiamo alla forma delle Torri è cancellato [Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30]. Solo squarci di luce in una mostra eppure dedicata all'11.09. Questi squarci sono come le lucciole di cui parla Didi-Huberman: intermittenze di una luce immanente nel nostro presente storico che, attivando la



Figg. 31-32: Olimpia Ferrari, mostra *Cities of New York*, Roma.

nostra immaginazione, si fanno operatori politici di resistenza all'anestetizzazione critica. Non è la luce redentiva di un Regno lontano come sembra interpretare con la sacralità delle sue chiese Olimpia Ferrari [Fig. 31, Fig. 32], ma la luce contingente delle sopravvivenze che portano la memoria del passato fino a noi. Le sopravvivenze sono parziali e non possono dire il tutto dell'evento, ma sono ad ogni modo segni di speranza dopo la distruzione. E così la sfera dell'artista bavarese Fritz Koenig che un tempo campeggiava tra le due Torri e che si è salvata dall'attentato è stata spostata e collocata nel "Giardino della speranza" [Fig. 33, Fig. 34]: essa non è più quella di prima, porta e porterà sempre i segni di ciò che è stato; è una sopravvivenza, una testimonianza concreta e tangibile di un evento che nessuna immagine e nessuna parola potrà mai narrare completamente.



Figg. 33-34: La sfera di Fritz Koenig prima e dopo (Giardino della speranza) l'attentato, New York.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2011), *11.9 il giorno che ha cambiato il mondo. Dieci anni dopo. Documenti e immagini* (Milano, Palazzo Reale, 10 settembre-2 ottobre 2011), edizione per il Corriere della Sera, 2011.
- BAUDRILLARD J. (2003), *Power inferno: requiem per le Twin Towers, ipotesi sul terrorismo, la violenza del globale*, Raffaello Cortina, Milano.
- DIDI-HUBERMAN G. (1995), *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon George Bataille*, Macula, Paris.
- DIDI-HUBERMAN G. (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano.
- DIDI-HUBERMAN G. (2010), *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DINOI M. (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze.
- FÉDIDA P. (1978), *L'Absence*, Gallimard, Paris.
- MANAZZA P. (2006), *Sulle finalit  dell'arte dopo l'11 settembre*, ObarraO, Milano.
- PARADISO A. (2011), *Global Last Supper* (Milano, Palazzo Reale 10 settembre-2 ottobre 2011), Mudima, Milano.
- ŽIŽEK S. (2002), *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma.