

ISSN 1826-6118



numero lab - dicembre 2011

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

**undicisettembre**

etica e politiche della rappresentazione

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

# UN NUOVO MEMORIALE

# RELIGARE

## 1.

È il 1964: Radio Row, un intero distretto di Manhattan, quattordici isolati, viene raso al suolo. Le costruzioni presenti nell'area dove sarebbe poi sorto il World Trade Center non meritano alcuna considerazione particolare, nessuna di esse è degna di nota e la conformazione stessa del sito non risponde a criteri di efficacia, incapace di adattarsi al mutare dei tempi, all'incremento di traffico e ai nuovi ritmi. Non sono dunque insormontabili le difficoltà che Mikoru Yamasaki si trova ad affrontare per portare avanti il proprio progetto con il quale mira non soltanto a battere un record, superando in altezza l'Empire State Building, ma a costruire un'immagine del desiderio di elevare l'esistenza al cielo, capace di infondere orgoglio e nobiltà, di farsi testimone della fiducia dell'uomo nell'umanità, «nella sua capacità di divenire grande»<sup>1</sup>.

Yamasaki è uomo schivo e difficile, il suo nome negli Stati Uniti è legato a un progetto tristemente famoso, Pruitt-Igoe, il più grande complesso di case popolari nella città di St. Louis, nel Missouri. Composto da trentatré blocchi massicci di dodici piani ciascuno venne edificato nel 1956: progetto di ingegneria sociale e di disegno urbano-architettonico che sarebbe dovuto diventare, con i suoi spazi di comunicazione e scambio, i passaggi pedonali e le aree verdi, esempio concreto di realizzazione di abitazioni qualificate per la popolazione a scarso reddito. Le condizioni di vita invece declinarono rapidamente e Pruitt-Igoe si rivelò un clamoroso fallimento: gli appartamenti si spopolarono, l'area divenne desolata e pericolosa e tutte le caratteristiche considerate innovative si dimostrarono fonti di degenerazione sociale (le zone di passaggio, gli ascensori, i giardini).

Il 16 Marzo 1972, solo sedici anni dopo la fine dei lavori di costruzione, il primo dei trentatré blocchi di edifici venne raso al suolo, e gli altri a seguire: il film *Koyaanisqatsi*<sup>2</sup> ne mette in scena la demolizione avvenuta tra il 1972 e il 1974.<sup>3</sup>



## EVE OF DESTRUCTION



Il critico Charles Jencks sancì quella data come il giorno della «morte definitiva dell'architettura moderna», quella «architettura per tutti e non per pochi eletti [...] possibile solo aderendo a una filosofia umanistica»<sup>4</sup> da cui Yamasaki muove anche nel momento in cui progetta il WTC, sognandolo a misura d'uomo e capace di nobilitarlo, monito della sua superiore destinazione.

In verità le direttive dei commissari della monumentale opera si rivelano presto incompatibili con le idee e le intenzioni nella testa dell'architetto giapponese, l'immensa mole sembra essere destinata a incombere sulla città in maniera insopportabile e le torri ad apparire più simbolo della potenza costruttiva e delle manie di grandezza degli uomini d'affare, che nuove cattedrali elevate al cielo.

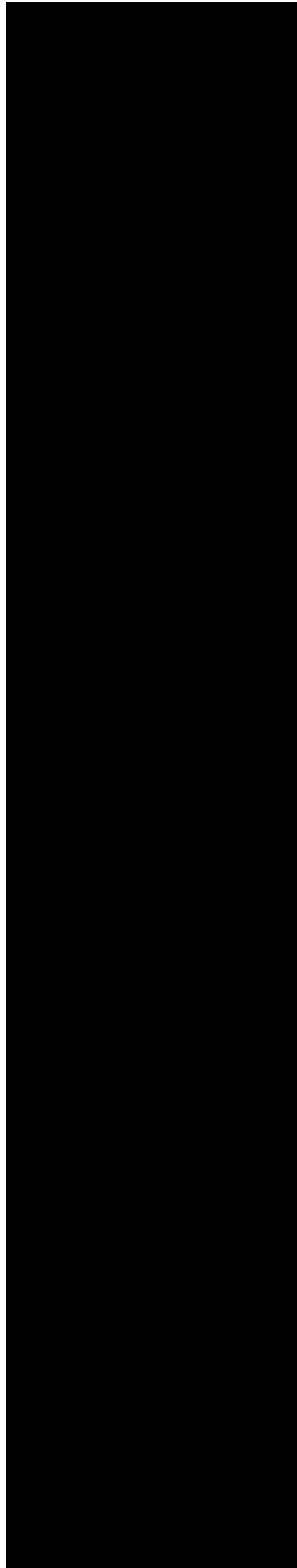
Yamasaki, costretto ad accettare disposizioni categoriche riguardo alle dimensioni, cerca di leggere in qualche modo anche in quella dismisura i propri sogni: «non ci si sentiva come formiche davanti a quest'immensa struttura. Era stato l'uomo a fabbricarla, e l'uomo poteva comprenderla»<sup>5</sup>.

È il 1974 e le torri sono terminate.

La reazione degli americani è dura: fuori scala, pretenziose, costruite senza guardare alla relazione con l'ambiente, antiurbane, soffocanti.

Don DeLillo in *Underworld* descrive due personaggi davanti a quella vista: «io le vedo una cosa sola, non due. Anche se chiaramente le torri sono due. È una singola entità, non è vero?» «È una cosa terribilissima che non si può fare a meno di guardarla, credo»<sup>6</sup>.

Quell'area tra i due edifici (il WTC 1 e il WTC 2) che Yamasaki paragona a Piazza San Marco è a tal punto schiacciata dalle pareti verticali da far sembrare le torri una soltanto, e DeLillo ritorna su questa sensazione anche in *Mao II* quando fa dire a Brita, la fotografa chiamata dal protagonista, ossessionato dalle torri, per ritrarlo: «io protesto solo in parte per la sua dimensione. La dimensione è micidiale. Ma averne due è come un commento, è come un dialogo, solo che non so cosa dicono»; e più avanti così appaiono ai suoi occhi: «due nere lastre di lattice che



consumavano lo spazio disponibile»<sup>7</sup>.  
 Sudjic in *Architettura e potere* descrive così la pressione che nella piazza si avvertiva: «l'aspetto più notevole del World Trade Center dal punto di vista fisico era costituito dal senso di peso che tutti quei piani esercitavano su chi attraversava la piazza compresa tra le due Torri, a un punto tale che il farlo richiedeva una certa determinazione [...] attraversarla era come passare in una stretta fessura praticata nello spessore di un muro monolitico».

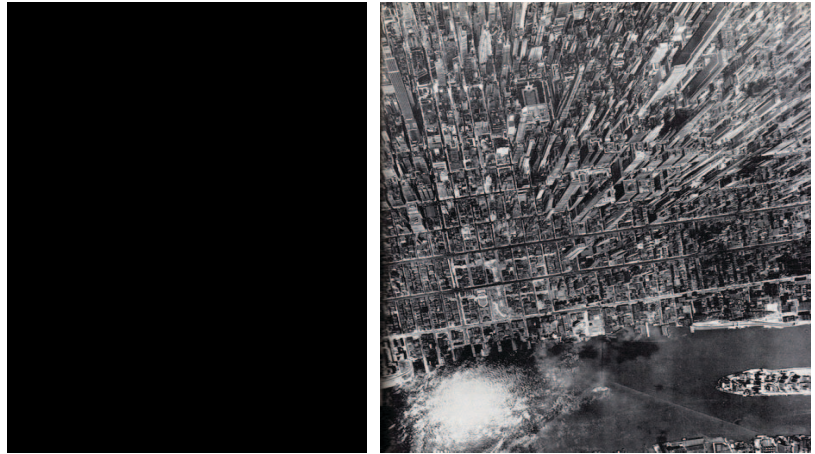
«La violenza del globale passa così attraverso l'architettura, attraverso il terrore di vivere e di lavorare in questi sarcofaghi di vetro, d'acciaio e di cemento. Il terrore di morire in un posto del genere non è separabile da quello di viverci» così Baudrillard in *Power Inferno*. Le torri nella loro gemellarità, sempre nelle riflessioni del filosofo francese<sup>8</sup>, incarnano l'ordine definitivo: l'egemonia del positivo su qualsiasi forma di negatività, il trionfo dei valori del bene su tutta la linea<sup>9</sup>.

Il luogo tra di esse, allora, è lo spazio, residuale, in cui il negativo si insidia. Per passare in quell'area che avrebbe dovuto essere lo spazio aperto della relazione è necessario uno sforzo psicologico: comprimere i muscoli e sopportare l'intensità del peso.

Non è difficile capire come mai gli americani impiegano del tempo per amare quelle torri. Spiegelman in *The shadow of no towers*<sup>10</sup>: «Non ho mai amato quelle scatole arroganti, ma ora i due monelli, icone di un'epoca più innocente, mi mancano. Non fosse per la tragedia, e per tutti quei morti, potrei vedere l'attacco come una specie di critica architettonica».

Sono le generazioni successive ad apprezzarne la maestosità, eleggendole a simbolo non soltanto della città di New York ma dell'intera nazione: al piano ravvicinato opprimente, il labirinto umano, luogo privato della distanza necessaria alla visibilità, fa da controcanto il piano lungo iconico, visione astratta e disincarnata, l'inconfondibile skyline di Manhattan<sup>11</sup>.





<sup>1</sup> M. Yamasaki, *A life in Architecture*, New York 1979, p. 116.

<sup>2</sup> G. Reggio, *Koyaanisqatsi*, documentario del 1982.

<sup>3</sup> A. Adams, *The Face of Half Dome*, 1927.

<sup>4</sup> M. Yamasaki, *A Humanistic Architecture for America*, in «Zodiac» n. 8, giugno 1961.

<sup>5</sup> M. Yamasaki, *A life in Architecture*, New York 1979.

<sup>6</sup> D. DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999.

<sup>7</sup> D. DeLillo, *Mao II*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>8</sup> J. Baudrillard, *Lo Spirito del terrorismo*, Cortina, Milano 2002.

<sup>9</sup> J. Baudrillard, *Power Inferno*, Cortina, Milano 2003: «Sino a quel momento tutti i grandi grattacieli di Manhattan si erano affrontati in una verticalità concorrenziale, e da ciò era derivato il celebre panorama architettonico della città, la celebre skyline. Quell'immagine è cambiata nel 1973 con la costruzione del World Trade Center. L'effigie del sistema è così passata dall'obelisco e dalla piramide alla scheda perforata e al grafo statistico. Questo grafismo architettonico incarna un sistema che non è più concorrenziale bensì numerico e contabile, dove la concorrenza scompare per lasciare posto alle reti e al monopolio. Il fatto che siano due implica la perdita di qualsiasi riferimento originale. Se ce ne fosse una sola, il monopolio non troverebbe un'incarnazione così perfetta. Solo lo sdoppiamento del segno pone veramente fine a ciò che esso designa. [...] Le torri non hanno più facciata, non hanno più faccia. Insieme alla retorica della verticalità scompare la retorica dello specchio. Con questi monoliti perfettamente equilibrati e ciechi non resta che una specie di scatola nera, di serie chiusa sul doppio, come se l'architettura, a immagine del sistema, procedesse ormai soltanto dalla clonazione e da un codice genetico immutabile», pp. 9-10. Baudrillard sottolinea come all'interno di una sfida simbolica, il problema non è più affrontabile in termini di opposizioni, di forze antagoniste: assorbendo ogni forma di differenza e di singolarità, la globalizzazione produce il nemico al suo interno, ogni cosa che sfugge conservando una qualche alterità. Il terrorismo non è che una delle forme di queste alterità, una singolarità tra quelle scomparse, assorbite da una cultura universale indifferenziata. Fine delle differenze e ossessione del pensiero unico: il terrorismo è nel cuore del sistema, forza di resistenza a un ordine che si nutre del non senso che tutti noi sentiamo, spogliati di individualità, differenza, storia.

<sup>10</sup> Preferisco utilizzare il titolo originale, dal momento che la traduzione italiana, *L'ombra delle torri*, mi pare meno incisiva. L'edizione italiana è comunque edita da Einaudi, Torino 2004.

<sup>11</sup> Significativamente M. De Certeau ne *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010: «La volontà di vedere la città ha preceduto i mezzi per soddisfarla [...] La città-panorama è un simulacro teorico, ossia visivo, un quadro insomma, che ha come condizione di possibilità un oblio e misconoscimento delle pratiche. Il dio *voyeur* che crea questa finzione e che, come quello di Schreber, conosce solo i cadaveri, deve sottrarsi all'oscuro intreccio dei comportamenti quotidiani e restarne estraneo [...] È come se un accecamento caratterizzasse le pratiche organizzatrici della città abitata», pp. 143-146. Un cartello in cima al WTC recita: *It's hard to be down when you're up*. De Certeau contrappone la visione dall'alto a quella immersa nel labirinto delle strade: soltanto sottraendosi alla presa della città è possibile quella visione di insieme che lungi dal consentire l'appropriazione ha come condizione di possibilità l'oblio proprio di quelle pratiche essenziali a tale appropriazione (in questo senso allora il richiamo al circuito, alla scheda elettronica, in Baudrillard come anche nel documentario di Reggio prima ricordato). De Certeau sottolinea la spazialità metaforica offerta dalle pratiche, il camminare *in primis*, e ne mette in luce l'irriducibilità e la valenza conoscitiva: la mera traccia grafica riportata su una planimetria urbana, la linea che possiamo seguire dall'alto, non può sostituirsi all'attività dei passanti, al loro vagare che realizza il luogo attraverso improvvisazioni, derive, scorciatoie segrete e impensate. La discontinuità, il vuoto, uno spazio non obbligato né delimitato, si rivelano essenziali all'abitare e al conoscere, a quel deviare che l'organizzazione funzionalista ha cercato di controllare e impedire: spazi liberati e occupabili, spazi di gioco che consentono una risignificazione narrativa, poetica, metaforica.

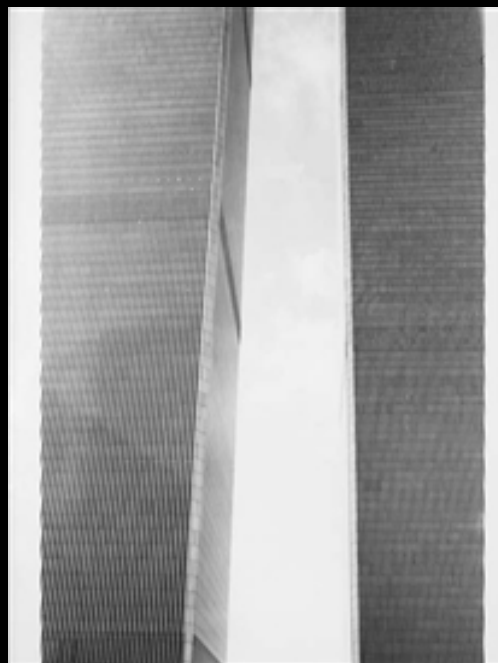
## 2.

Lo spazio *tra* le torri non sembra rispondere a quello che la parola greca *metaxu*<sup>1</sup> contiene, e cioè il *meta* (in mezzo) unitamente al *sùn* (con): lo spazio che divide e mette in comunicazione, crea la distanza e sancisce la prossimità, aprendo il campo all'incontro e alla relazione, al possibile e al virtuale, qualcosa che eccede il dato e il visibile. Come dice Baudrillard: «il segreto diventa sempre più difficile in un mondo come il nostro [...] non c'è più interstizio, vuoto, non c'è nulla; nulla esiste più, mentre proprio il nulla è il luogo del segreto, in cui le cose perdono il loro senso, si disidentificano, dove potrebbero avere tutti i significati possibili, ma nel senso in cui, da qualche parte, rimangono veramente inintelligibili»<sup>2</sup>.

Sono passati pochi mesi dall'inaugurazione del World Trade Center e a Soho viene organizzandosi un gruppo di giovani artisti newyorkesi, una dozzina circa, che pone al centro del proprio lavoro il rapporto polemico con l'architettura, i temi del crollo, dell'assenza, degli spazi ambigui, dei rapporti tra dentro/fuori, vuoto/pieno, della metamorfosi della città. Nel Marzo 1974 al 112 di Greene Street, NY, viene organizzata la loro prima esposizione collaborativa: *Anarchitecture*.

Gordon Matta-Clark, figura di rilievo del gruppo, al punto che il termine *Anarchitecture* verrà poi utilizzato sostanzialmente per identificare il suo lavoro, espone la fotografia *The Space Between*, il cui soggetto è lo spazio tra le due torri più che l'edificio inaugurato pochi mesi prima.

Il fotografo sembra essere insieme attratto e respinto da questo colosso che modifica completamente la percezione dello spazio e del cielo di New York: affascinato dal potere di trasformazione delle cose ma critico rispetto alla sensazione di soffocamento e perdita di autonomia che il WTC proietta sugli ambienti circostanti, come se il mondo della finanza affermasse il proprio dominio su quartieri prima autonomi e forti di un'identità altra. Riccardo Venturi, in un articolo apparso su *doppiozero*<sup>3</sup>, sottolinea, in relazione a tale fotografia, come lo sguardo dell'artista sia diretto verso il vuoto «verso le porzioni di cielo che filtrano dal labirinto architettonico, consapevole allo stesso tempo che nessuna evasione è possibile. La fetta di cielo ritagliata dalle torri non è l'orizzonte su cui si stagliano i grattacieli in primo piano, come



in un paesaggio classico. Allo stesso modo, l'orizzonte non è più la linea orizzontale che lo sguardo attraversa da est a ovest, doppiando il tragitto del sole, bensì una linea verticale, un frammento, una semplice estensione in-between che riposa sullo stesso piano delle torri, come sulla superficie di un collage».

Non è difficile accostare questa fotografia al primo taglio con cui l'artista americano ha sezionato in due parti una casa a Englewood, nel New Jersey (*Splitting*), o ai *Building cuts* e alle opere di alterazione di strutture che caratterizzano il lavoro successivo dell'architetto-fotografo: liberare lo spazio architettonico dai suoi vincoli fisici e funzionali, lo spazio che condiziona la vita delle persone, interessarsi a gap, vuoti, interruzioni. Così Richard Nonas, uno degli artisti di Anarchitecture: «Parlavamo dello spazio, di come lo spazio e i luoghi sottomettessero la nostra vita emozionale. Sentivamo gli architetti parlare dello spazio e dei luoghi ma poi, nel loro lavoro non trovavamo mai espressi questi concetti [...] Questo era il nostro interesse: il fallimento dell'architettura, non la promessa dell'architettura».

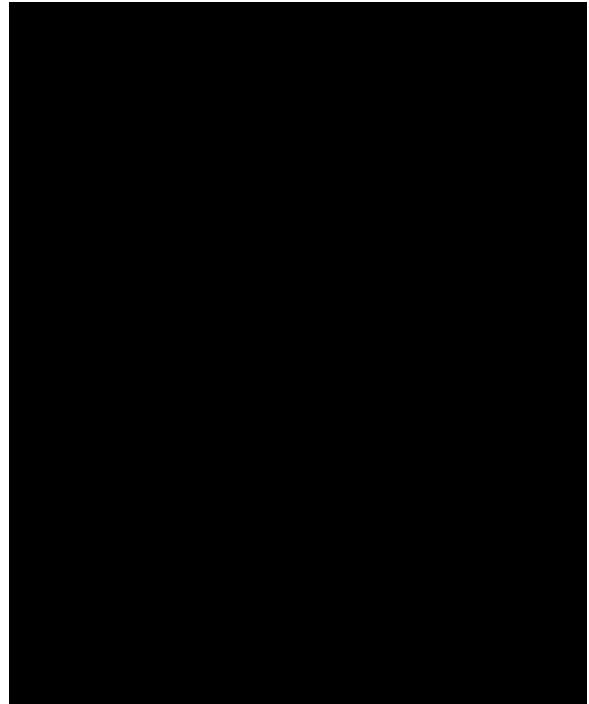
In una lettera indirizzata al gruppo, nel 1975, Gordon Matta Clark include il disegno delle due Torri, cancellate da una spessa croce, e la didascalia recita «erase all the buildings on a clear horizon». Una violenza esercitata sullo sguardo e sull'immaginazione: violenza strutturale architettonica, espropriazione dell'area comune e insieme violenza simbolica perpetrata su tale area, con un'imposizione che non è soltanto un orientamento, un concentrato di costruzione e verticalità<sup>4</sup>.

C'è un'altra fotografia, altrettanto famosa e ampiamente commentata, che in maniera del tutto diversa mette a tema, drammaticamente, l'abisso aperto tra i due edifici: *Falling Man*. La mattina dell'11 settembre il fotografo Richard Drew raggiunge le Torri Gemelle poco tempo dopo l'impatto: vede le sommità bruciare e scatta fotografie senza capire ancora quello che sta accadendo, senza riconoscere subito come corpi quelle macchie scure che precipitano verso il basso. Si calcola che quella mattina quasi duecento persone si siano gettate dalle finestre delle torri per sfuggire alle fiamme: i *jumpers*. Per le persone che erano lì tra le cose più difficili da dimenticare ci sarebbe stato proprio il rumore di quei corpi che cadevano, insieme all'odore dell'aria.

*Falling Man* ritrae uno di questi uomini mentre



precipita: la Torre nord alla sua destra, quella sud alla sinistra. Si tratta di uno scatto tra altri che riprendono la caduta, ma la potenza di questa specifica immagine è nella simmetria: le mani e le braccia allineati lungo i fianchi, la posizione verticale in asse con l'edificio sullo sfondo, la perfetta esecuzione del gesto, il corpo disteso e non contratto. La violenza che ci turba in questa fotografia, e che ne ha causato l'interdizione per lungo tempo dalle pagine dei giornali, è nel suo stringere in un unico saldo nodo la bellezza dell'evento e la sua tragicità<sup>5</sup>. La violenza del dramma è la pacatezza di quella figura quasi d'angelo che sembra avere familiarità con il vuoto, come chiamato da «la voce del vuoto che attira»<sup>6</sup>. La voragine, quello spazio inabitabile tra i due edifici, inghiotte e diviene il luogo della tragedia, riempiendosi di quel volo nel vuoto, corpo armonico, bello, che sembra appartenere già da sempre all'immaginazione.



<sup>1</sup> La cui traduzione inglese sarebbe *between*. La riflessione platonica mette al centro questo qualche cosa di intermedio, neutro, che demarca, consente il transito, ospita la tensione degli opposti e la loro conciliazione. La soglia: intervallo senza tempo in cui il tempo scorre, la *chora* (*Timeo*), ovvero neutralità che ha per *physis* e *dynamis* di non avere niente di proprio e di restare informe (nome bastardo che pretende di identificare questa pura neutralità); *chora*, collegata con *choris* (dividere), è l'intervallo separante e dividente, e nel suo essere neutrale contiene virtualmente i due opposti (estranea a tutte le forme può esserle tutte, ne è dunque condizione di possibilità). Questi aspetti sono trattati approfonditamente in R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2001.

<sup>2</sup> J. Baudrillard, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Electa, Milano 2003.

<sup>3</sup> R. Venturi, *The Space Between. Gordon Matta-Clark e le Twin Towers*, 12 settembre 2011, [www.doppiozero.it](http://www.doppiozero.it).

<sup>4</sup> L'idea di un luogo delimitato, definito attraverso opposizioni di stampo dualistico che esauriscono e fissano il reale (dentro/ fuori) impedendo l'articolarsi e riarticolarsi continuo dello spazio comune e l'appropriazione che passa attraverso narrazioni e aperture di senso, richiama le riflessioni di Deleuze e Guattari relative al concetto di territorio, deterritorializzazione, divenire altro. Per i due pensatori francesi il divenire è area tensiva fra due pieni, processo: «tra» e non «da-a». Il «divenire altro» è deterritorializzazione, via di fuga, variazione e non posizionamento di termini che si fronteggiano l'un l'altro senza possibilità di uscita. Il territorio è risultato di un atto che *territorializza* ambienti e ritmi rendendone espressive le componenti prima direzionali: organizza, crea un ambito di regolarità, senso, soggettivizzazione. È in virtù di tale forma e delle affezioni che si instaura un ritmo e crea un concatenamento, ancorché fragile di fronte alle intrusioni esterne. Il territorio in quanto tale si istituisce sulla superficie di una terra da cui si distingue: tale terra, che si intravede nelle faglie dei territori che la ricoprono portatori di volta in volta di un'organizzazione possibile, apre linee di fuga e movimenti di deterritorializzazione. Ogni territorio dunque è fragile, non è un'entità immutabile. Le aperture di senso sono sempre possibili ed è in questa chiave che il senso non può che essere pensato come un divenire: slittamento indeterminato, continua metamorfosi (G Deleuze - F. Guattari, *Millepiani*, Cooper Castelvevchi, Roma 2003. In particolare capitolo XI «1837. Sul ritornello»).

<sup>5</sup> Non a caso la posizione dell'uomo ricorda le figure disegnate dall'artista Robert Longo, chiamate proprio *Falling Man* (1979).

<sup>6</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1989.



### 3.

Philippe Petit ha solo diciotto anni quando, nella ripugnante sala d'attesa di un dentista a Parigi, un'illustrazione cattura la sua attenzione: sorgeranno sopra New York due edifici «100 metri più alti della torre Eiffel», come recita il trafiletto che accompagna la figura. Deve avere quell'immagine: con la penna traccia una riga tra le due torri e già visualizza il cavo metallico, suo palcoscenico irraggiungibile. Per quattro anni dimenticherà quel ritaglio di giornale rubato nell'anticamera di un professionista, ma non il desiderio di diventare supremo artista del funambolismo. Il 26 giugno 1971 è il giorno del suo primo *coup*: di nascosto e nella notte, come un ladro, raggiunge la cima dei campanili di Nôtre Dame, tende un cavo di acciaio tra le guglie della Cattedrale e balla e gioca su quel filo sospeso per più di tre ore.



Paul Auster, nella bellissima prefazione al *Trattato di funambolismo*<sup>1</sup>, il primo dei tre libri scritti dall'artista giocoliere, così ricorda l'impressione che quel gesto fissò indelebile in lui: «come se quell'antico monumento parigino, costruito tanto tempo fa per la gloria di Dio, si fosse trasformato in qualcos'altro. Ma in che cosa? Mi riusciva difficile dirlo, forse in qualcosa di più umano, come se l'impronta di un uomo fosse rimasta impressa sulle pietre [...] L'evidenza era incontestabile: la mia percezione di Parigi era cambiata. Non la vedevo più allo stesso modo».

Ma Parigi non è una città generosa, ed è per questo che solo due anni dopo è a Sidney, fra i piloni nord dell'Harbour Bridge, il più grande ponte d'acciaio ad archi del mondo, che Philippe Petit stupisce il mondo con una seconda traversata, sempre clandestina.

Intanto, dall'altra parte dell'oceano, i

Intanto, dall'altra parte dell'oceano, i  
 clandestina, sempre  
 con una seconda traversata, sempre  
 che Philippe Petit stupisce il mondo  
 ponte d'acciaio ad archi del mondo,  
 dell'Harbour Bridge, il più grande  
 del mondo è a Sidney, fra i piloni nord  
 ed è per questo che solo due anni  
 Ma Parigi non è una città generosa,  
 più allo stesso modo».

di Parigi era cambiata. Non la vedevo  
 era incontestabile: la mia percezione  
 impressa sulle pietre [...] L'evidenza  
 l'impronta di un uomo fosse rimasta  
 qualcosa di più umano, come se  
 riusciva difficile dirlo, forse in  
 qualcosa di più umano, come se  
 Mi riusciva difficile dirlo, forse in  
 qualcosa di più umano, come se  
 ricordò l'impressione che quel gesto  
 scritto dall'artista giocoliere, così  
 funambolismo<sup>1</sup>, il primo dei tre libri  
 prefazione al *Trattato di*  
 Paul Auster, nella bellissima  
 sospeso per più di tre ore.

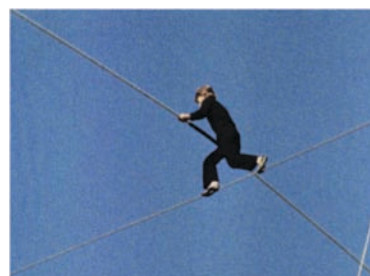
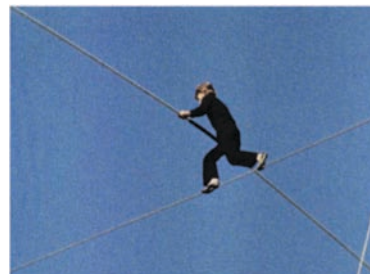
Cattedrale e balla e gioca su quel filo  
 cavo di acciaio tra le guglie della  
 campanili di Nôtre Dame, tende un  
 come un ladro, raggiunge la cima dei  
 primo *coup*: di nascosto e nella notte,  
 Il 26 giugno 1971 è il giorno del suo  
 supremo artista del funambolismo.  
 ma non il desiderio di diventare  
 nell'anticamera di un professionista,  
 ritaglio di giornale rubato  
 quattro anni dimenticherà quel  
 palcoscenico irraggiungibile. Per  
 e già visualizza il cavo metallico, suo  
 penna traccia una riga tra le due torri  
 Deve avere quell'immagine: con la  
 trafiletto che accompagna la figura.  
 della torre Eiffel», come recita il  
 York due edifici «100 metri più alti  
 attenzione: sorgeranno sopra New  
 un'illustrazione cattura la sua  
 di un dentista a Parigi,  
 quando, nella ripugnante sala d'attesa  
 Philippe Petit ha solo diciotto anni

due grattacieli che avrebbero cambiato il profilo di Manhattan vengono innalzati. Il 4 aprile 1973 è il giorno della loro inaugurazione: il World Trade Centre è l'edificio più alto del mondo, il record dell'Empire State Building è stato superato.

In *Toccare le nuvole*<sup>2</sup>, l'uomo della strada francese racconta il suo incontro con le Torri nel 1974, alla fine dell'ultima delle sue tre settimane newyorkesi, dopo aver attraversato una città vecchia, sporca e piena di grattacieli di cui non fatica a innamorarsi. L'impatto con i due colossi è descritto ricorrendo all'immagine di un toro, segregato in una cella buia cui finalmente viene data la libertà di guadagnare il centro dell'arena, nel quale si getta pronto a combattere senza tuttavia trovarvi nessun nemico: quel che gli resta è la sensazione della propria impotenza e dell'ostilità del mondo.

«Impossibile» è la parola che il funambolo non riesce ad allontanare dalla testa. Un «impossibile» davanti agli occhi, appena uscito dalla metropolitana, commento a una visione che toglie il respiro e spaventa. Ma perché davanti al volume delle due torri, alla loro imponenza, lui che ha danzato ad altezze vertiginose senza esitazioni – perché sono le esitazioni il pericolo che paralizza l'anima – si sente perduto? Perché, quando è lui stesso a dire nel *Trattato*: «viene l'istante in cui la difficoltà non esiste più. Tutto è possibile e tutto pare leggero»?

Che cosa rende quell'impatto visivo così violento da invaderlo di delusione e spingerlo quasi a ritirarsi? Forse dobbiamo ritornare a quanto abbiamo detto prima, rispetto a quella determinazione necessaria ad attraversare lo spazio tra il WTC 1 e il WTC 2, quello spazio non percorribile e non abitabile: «spingo lo sguardo verso l'alto cercando la fine del muro... Non c'è una fine. Questo muro non ha una vetta. [...] Sto contro questa striscia sottile di terra sconosciuta [...] Non è certo opera



sconosciuta [...] Non è certo opera  
 contro questa striscia sottile di terra  
 muro non ha una vetta. [...] Sto  
 del muro... Non c'è una fine. Questo  
 lo sguardo verso l'alto cercando la fine  
 percorribile e non abitabile: «spingo  
 li WTC 2, quello spazio non  
 attraversare lo spazio tra il WTC 1 e  
 determinazione necessaria ad  
 appiamo detto prima, rispetto a quella  
 Forse dobbiamo ritornare a quanto  
 delusione e spingerlo quasi a ritirarsi;  
 così violento da invaderlo di  
 Che cosa rende quell'impatto visivo  
 tutto pare leggero»?  
 non esiste più. Tutto è possibile e  
 viene l'istante in cui la difficoltà  
 l'anima – si sente perduto? Perché  
 esitazioni il pericolo che paralizza  
 senza esitazioni – perché sono le  
 ha danzato ad altezze vertiginose  
 due torri, alla loro imponenza, lui che  
 Ma perché davanti al volume delle  
 visione che toglie il respiro e spaventa.  
 metropolitana, commento a una  
 agli occhi, appena uscito dalla  
 alla testa. Un «impossibile» davanti  
 non riesce ad allontanare  
 «Impossibile» è la parola che li

dell'uomo, non è di alcuna utilità per noi umani». È il suo essere così aliena che rende quella forma inafferrabile e la sfida impossibile. Sono sufficienti due pagine di racconto perché Philippe Petit possa scrivere: «in quel momento ho una folgorazione [...] "è impossibile certo, eppure lo farò". Da quell'istante "le due torri" diventano "le mie torri" [...] non ho corso il rischio di guardare giù. Mi è bastato guardare di là». Che cosa è «bastato» fare? Che cosa di così rapido da poter essere cambiato in poche righe di racconto? Dopo aver percorso lo spazio attorno alle due torri Petit si è infilato non visto, complici i lavori ancora in corso, in uno dei due edifici e, come un ladro, ha attraversato le stanze, salito le scale di emergenza, raggiunto il cielo dove ogni piano mostra la propria incompiutezza. Ha conquistato lo spazio cominciando a farlo proprio. *Toccare le nuvole* da questo punto in avanti non è altro che il racconto di questo graduale avvicinamento ai luoghi: Philippe trascorre otto mesi a New York e ogni giorno prende delle misure o scatta delle foto, schizza progetti, piantine, mappe. Torna a Parigi e costruisce un archivio di informazioni e una rete di consiglieri e collaboratori: il progetto necessita di una squadra, una persona non è sufficiente, come non possono essere sufficienti le sue conoscenze; necessita di ipotesi che rivelano le loro falle; di divisioni e malumori; di un maestro cui chiedere consiglio e amici dalla cui saggezza e prudenza discostarsi un po'. Poi di nuovo a New York: escogita stratagemmi per raggiungere punti prima proibiti, per eludere la sorveglianza, per essere in condizione di reperire un numero maggiore di dettagli. Ogni giorno osa un po' di più e ogni giorno un po' di più i luoghi gli divengono familiari e come tali densi di significato e percorribili. I corridoi, il cornicione, il tetto, ogni spazio delle due torri e lo spazio tra le due torri: non è solo la



spazio tra le due torri: non è solo la  
li il tetto, ogni spazio delle due torri e lo  
percorribili. I corridoi, il cornicione,  
e come tale densi di significato e  
più i luoghi gli divengono familiari  
un po', di più, ogni giorno un po', di  
maggiore di dettagli. Ogni giorno osa  
condizione di reperire un numero  
cui chiedere consiglio e amici  
alle divisioni, malumori; di un  
necessità di ipotesi che rivelano le loro  
essere sufficienti le sue conoscenze;  
non è sufficiente, come non possono  
necessità di ipotesi che rivelano le loro  
consiglieri e collaboratori: il progetto  
archivio di informazioni e una rete di  
Torna a Parigi e costruisce un  
piantine, mappe.  
scatta delle foto, schizza progetti,  
ogni giorno prende delle misure o  
New York e ogni giorno prende delle  
misure o scatta delle foto, schizza  
progetti, piantine, mappe.  
Torna a Parigi e costruisce un  
archivio di informazioni e una rete di  
consiglieri e collaboratori: il progetto  
necessità di una squadra, una persona  
non è sufficiente, come non possono  
essere sufficienti le sue conoscenze;  
necessità di ipotesi che rivelano le loro  
falle; di divisioni, malumori; di un  
maestro cui chiedere consiglio e amici  
dalla cui saggezza e prudenza  
discostarsi un po'. Poi di nuovo a  
New York: escogita stratagemmi per  
raggiungere punti prima proibiti, per  
eludere la sorveglianza, per essere in  
condizione di reperire un numero  
maggiore di dettagli. Ogni giorno osa

vertigine che si domina gradualmente, ma anche ostile e inabitabile. Tra le performance descritte in *Credere nel vuoto*, un altro dei suoi libri, vi è la traversata a Gerusalemme tra il quartiere ebraico e quello arabo: per il tempo della passeggiata le mani applaudivano all'unisono, applaudivano una storia che si stava mettendo in scena e che per la sua durata li avrebbe messi in comunione tutti con «l'uomo del cielo»: «il mio mestiere è quello di *relegare* una fune tendendola da un punto all'alto, tra due luoghi che altrimenti sarebbero destinati a rimanere separati per sempre [...] Con la mia fune [...] creo qualcosa in quello spazio; poi la fune scompare ma la gente ne conserva il ricordo».

È durata sei anni e mezzo l'avventura delle Torri di Philippe Petit: sei anni tra Parigi e New York, tra allenamenti, prove, esperimenti ed esercizi. Ha coinvolto persone, amici. Ha richiesto studi, costi, furti, tradimenti, frustrazioni e momenti di profondo scoramento.

Il 7 agosto 1974 centomila newyorkesi guardano un puntino che per quarantacinque minuti danza tra le nuvole, e percorre per otto volte lo spazio che separa l'edificio 1 e l'edificio 2 del WTC.

Le conseguenze sono un grossolano esame psichiatrico, una notte in gabbia, la fama, una valanga di chiamate e di richieste di interviste e collaborazioni, lettere d'amore profumate nella cassetta delle poste, e l'invito a firmare la trave del tetto della torre sud nel punto di aggancio del filo. Una firma con l'inchiostro indelebile: un per sempre di cui è il racconto dell'evento a farsi garante.



Il 7 agosto 1974 centomila newyorkesi guardano un puntino che per quarantacinque minuti danza tra le nuvole, e percorre per otto volte lo spazio che separa l'edificio 1 e l'edificio 2 del WTC. Le conseguenze sono un grossolano esame psichiatrico, una notte in gabbia, la fama, una valanga di chiamate e di richieste di interviste e collaborazioni, lettere d'amore profumate nella cassetta delle poste, e l'invito a firmare la trave del tetto della torre sud nel punto di aggancio del filo. Una firma con l'inchiostro indelebile: un per sempre di cui è il racconto dell'evento a farsi garante.

<sup>1</sup> P. Petit, *Trattato di funambolismo*, Ponte alle Grazie, Milano 1999.

<sup>2</sup> P. Petit, *Toccare le nuvole*, Ponte alle Grazie, Milano 2002.

## 4.

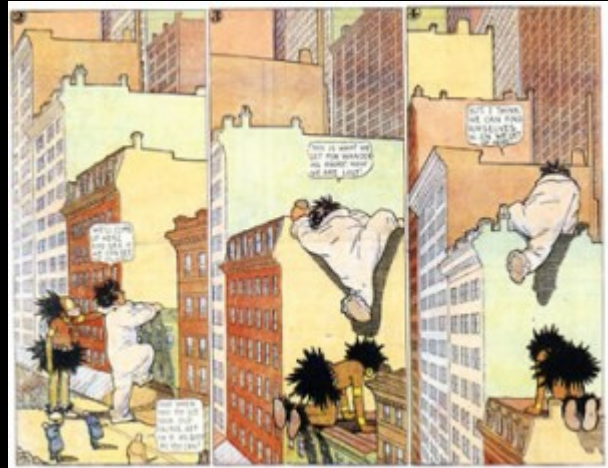
«Mi aspettavo che l'ombra delle torri potesse sbiadire man mano che fossi, lentamente, riuscito a riversare il mio dolore dentro delle vignette»<sup>1</sup>.

La mattina dell'11 settembre 2011, nel momento in cui il primo aereo si schianta contro il World Trade Center, Art Spiegelman è con la moglie Françoise vicino a casa, per le vie di Lower Soho.

Il boato dell'aereo e il rumore dell'impatto sono assordanti: prima ancora di capire che cosa stia succedendo già corrono disperatamente verso la scuola della figlia Nadja, vicinissima al luogo del disastro, quasi investiti dalla bianca nube tossica che si sprigiona quando l'imponente scheletro in fiamme della torre nord in un istante fa la sua apparizione e finisce in polvere. Un'immagine da «fine dei tempi», come dirà poi Spiegelman in un'intervista<sup>2</sup>.

Il giorno successivo al crollo delle due torri il fumettista premio Pulitzer crea l'inquietante copertina nera su nero del *New Yorker* e, nei mesi successivi, inizia a lavorare a una serie di grandi pannelli per raccontare l'orrore: ci sono tante cose cui non sa dare forma, immagini che ha nella testa che non riesce a disegnare. L'elaborazione dell'esperienza passa per il tentativo di tenere insieme emozioni provate e frammenti di narrazione, rivendicando con forza le proprie appartenenze: scrive infatti Spiegelman che una delle prime cose che guadagna quel giorno è la consapevolezza del profondo legame con New York e il quartiere in cui vive. Ma le origini, in questo caso, sono anche la cultura da cui proviene: «quella mattina ho giurato a me stesso che sarei tornato a realizzare fumetti a tempo pieno»<sup>3</sup>.

I ventiquattro pannelli cartonati che compongono *In The Shadow of No Towers*<sup>4</sup> raccolgono gli eventi autobiografici, la satira verso George W. Bush e Dick Cheney e la Manhattan del fumetto americano delle origini, le strisce dei primi del Novecento quando ancora le torri non erano state costruite: Kinder-Kids, Fortunello, Arcibaldo e Petronilla, Little Nemo.



L'evento drammatico si mescola all'ironia amara e violenta e a questo ottimismo delle radici che i *comics* incarnano, insieme tuttavia prefigurando quello che sarebbe poi accaduto all'America del ventunesimo secolo, l'ottimismo perduto all'ombra delle Torri. Per quanto alcune delle strisce iniziali suggeriscano una narrazione che prende avvio dalla precipitosa corsa di Art e Françoise per recuperare la figlia Nadja, l'ordine è impossibile e *In The Shadow of No Towers* non si presenta come un romanzo grafico, come era stato per *Maus* sviluppato intorno alle due linee principali dell'esperienza di Vladek Spiegelman e del rapporto tra Art e il padre.

Il libro è una sorta di registrazione caotica e densa, un collage costruito sulla pagina, uno spazio abitato confusamente da immagini giustapposte e disgiunte che offrono una risposta possibile, una narrazione anche se non in forma lineare ma costruita per rimandi e assonanze, efficace risposta a un'esigenza di senso sebbene non altrettanto rassicurante quanto un racconto.

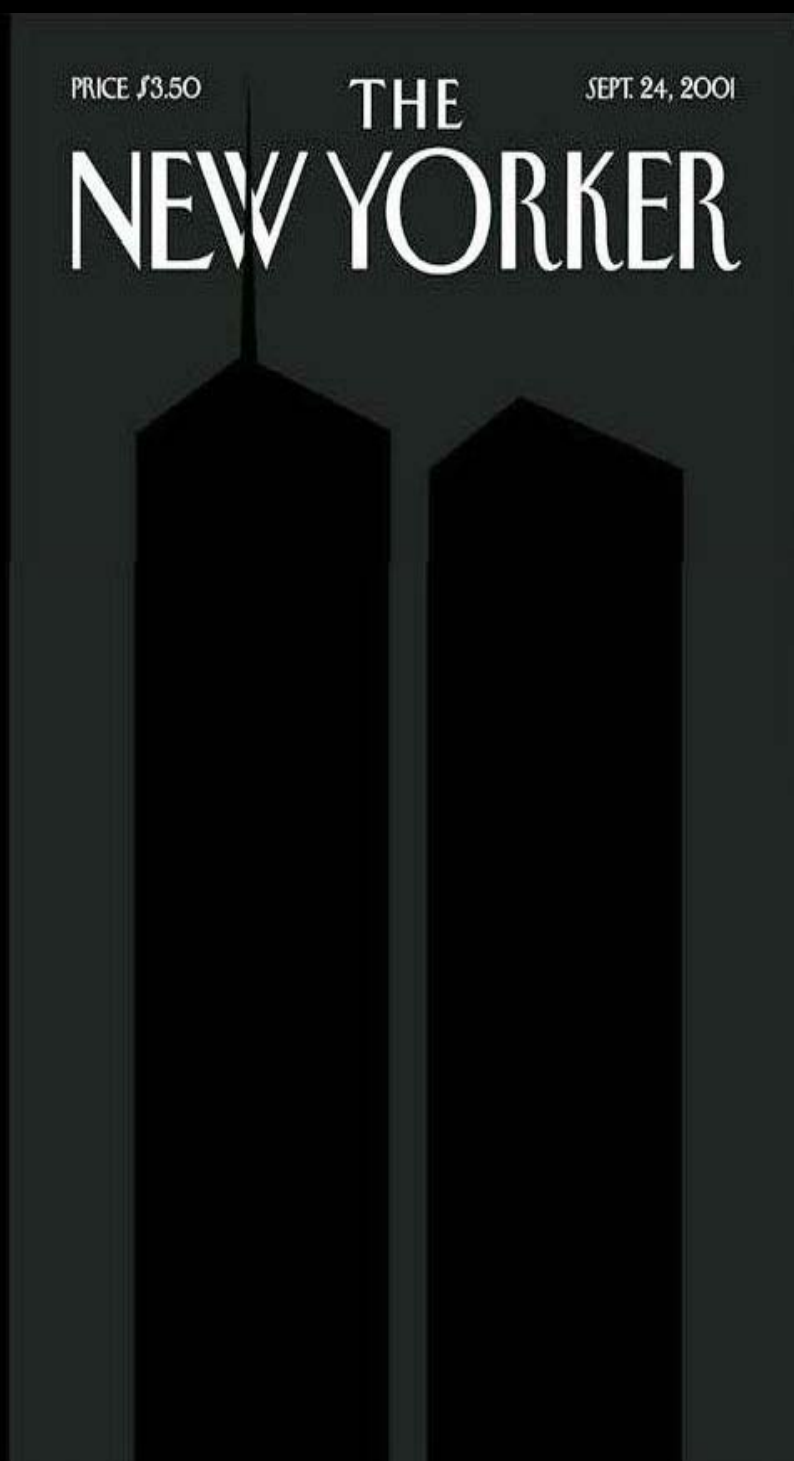
C'è solo un'immagine ricorrente, ed è quella che ossessiona il fumettista: la cornice della Torre Nord poco prima del crollo.

Anche da un punto di vista grafico il bianco e nero è sostituito da una varietà inaspettata di stili e tecniche: dagli scarabocchi familiari alle immagini pittoriche morbide e in tonalità pastello, dai colori sgargianti e luminosi alle scansioni digitalizzate.

Le pagine possono essere lette verticalmente o orizzontalmente, con livelli differenti, alcuni piani possono essere mescolati e interagire, altri sono separati e differenziati proprio dall'uso di diverse modalità grafiche. Il formato delle pagine, quattordici pollici e mezzo di altezza, ha la funzione di lasciare spazio ai «ritmi che accadono in una pagina», ai pensieri frammentati dell'autore.

Ogni striscia presenta un collage di differenti stili comici.

Nella prima sezione del libro Spiegelman accosta i personaggi della tradizione, come Bibi e Bibò o Fortunello, a se stesso e alla propria moglie in formato *comics*; recupera l'esperienza e i personaggi raccontati in *Maus* (l'odore dei campi di concentramento era da Vladek definito indescrivibile, ed è proprio così che Art, in formato *topo*, dice di

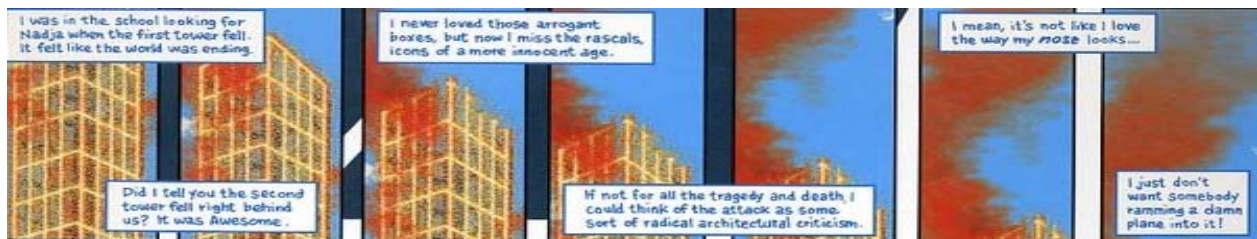


poter descrivere l'odore che sente a Manhattan dopo il crollo delle torri); dispone insieme le caricature di George W. Bush e Osama Bin Laden. Un giornale in stile fumetto ironizza sul proliferare di bandiere post undici settembre; un cartone animato editoriale accusa sia il governo e Al Qaeda di essere entrambi terrorizzanti; Bush, Cheney, Ashcroft e Rumsfeld sono disegnati come mostri.

La seconda parte è invece composta da strisce del primo Novecento, scelte con qualche connessione tematica con l'11/9, seppur tenue, come Arcibaldo che cerca di sorreggere e assicurare la torre di Pisa.

Rifugiarsi nell'innocenza del fumetto storico è il tentativo di Spiegelman di rispondere all'eco della tragedia che risuona nella testa; lasciare che quegli spazi ritornino famigliari perché attraversati dagli intrecci di vicende che vedono protagonisti i «propri» personaggi è la risposta di questo genio del fumetto al bisogno di riappropriazione dei luoghi e dell'evento stesso che, come illustra con efficacia in una striscia, viene quasi sottratto dai media: «ho divorato “notizie” fino a farmi scoppiare il cervello. I giornali hanno confermato che ho davvero visto cadere quelle torri. Inoltre le notizie confermano che faccio bene a essere paranoico. Il mio subconscio affoga nei titoli di giornale».

Il tempo passa e per riuscire nuovamente a pensare è necessario il racconto, è necessario che Little Nemo percorra lo spazio tra i grattacieli, abiti lo spazio della tragedia.



<sup>1</sup> A. Spiegelman, *L'ombra delle torri*, Einaudi, Torino 2004, p. 4.

<sup>2</sup> Pubblicata nel *Newark Star-Ledger*, Settembre 2004.

<sup>3</sup> A. Spiegelman, *ivi*, p. 3.

<sup>4</sup> Le tavole sono dapprima pubblicate, tra il 2002 e il 2003, in Europa e sull'unico giornale americano che accetti di pubblicarle, il settimanale ebraico *The Forward*.

## 5.

Nonostante, come detto, la realizzazione del WTC fosse stata tanto controversa e l'impatto da un punto di vista urbanistico ampiamente criticato, le due torri erano nel tempo diventate parte della quotidianità newyorkese e, insieme, simbolo della grandezza americana.

Il dibattito che si apre nei mesi successivi all'undici settembre, relativo alla ricostruzione del sito di Lower Manhattan, coinvolge non soltanto i migliori architetti ma ogni cittadino di New York: tutti si sentono legittimati a prendere parte a questo tentativo collettivo di rielaborare il lutto e, insieme, ne avvertono l'esigenza.

Il sito e la rivista «Architectural Record» già il giorno dopo l'attentato mettono a tema la ricostruzione, lasciando ampio spazio a opinioni e progetti. Nel gennaio del 2002 viene inaugurata la mostra *A New Trade Center – Design Proposal* nella quale sono raccolte le idee di 60 architetti.

Per tutto il 2002 si organizzano forum pubblici sul futuro di *Ground Zero* e il 20 luglio dello stesso anno oltre quattromila persone partecipano all'incontro *Listening to the City*, una sorta di gioco a quiz in cui ai cittadini è chiesto di esprimersi su diverse proposte di ricostruzione.

Sulla scia di queste iniziative è poi bandito un concorso ufficiale di idee, l'*Innovative Design Study*: delle 406 risposte vengono selezionate le proposte di sette gruppi di architetti.







Il 27 febbraio 2003 è scelto il progetto di Libeskind: con la sua asimmetrica *Freedom Tower* che si innalza sino ai 1776 piedi (la cifra delle indipendenza americana) e l'immenso spazio aperto dedicato alla memoria nel luogo una volta occupato dalle torri. La visione di Libeskind, riveduta diverse volte, si scontra sempre con la prova di realtà: per quanto il 4 luglio 2004 venga posato il primo simbolico blocco di granito, i lavori veri e propri prendono avvio solo nel 2006 e a giugno 2007 sono ancora alle fasi iniziali.

Come sappiamo il 2011 come data di ultimazione dei lavori non è stata rispettata: oggi la *Freedom Tower* è ancora dimezzata e quello che verrà è ancora in larga parte da immaginare.

Partecipazione e bisogno di prendere la parola: le proposte sono realizzate sull'onda emotiva della tragedia, espressione di una necessità di riappropriazione dei luoghi e del desiderio di scrivere la propria storia. Tale esigenza non è che un altro modo di manifestarsi di quella stessa che emerge nei cartelli «missing», che più che parlare di una ricerca raccontano una mancanza, o dello spirito che anima il terreno desolato di *Ground Zero*, descritto in maniera puntuale da Langewiesche nel suo *American Ground*: «sul luogo del disastro si è lavorato senza interruzione, ventiquattro ore al giorno per più di nove mesi»<sup>1</sup>. Del cantiere, quello che colpisce, non è tanto il suo essere uno spazio sacro, quanto piuttosto un luogo fertile, attraversato da azioni e motivazioni differenti, percorso da un'attività e da un bisogno di azione e intervento febbrili. Anche Meyerowitz, unico fotografo autorizzato ad avere accesso all'area recintata del disastro, la percorre accumulando scatti: ottomila immagini<sup>2</sup>, mosso dall'identica urgenza di trasformare la tragedia in una storia scandita da istantanee che si susseguano le une alle altre.

Walter Siti in un articolo apparso su Repubblica il 10 settembre del 2011 scrive: «dall'11 settembre e dalla prodigiosa accelerazione che ne è seguita, hanno ripreso vigore le estetiche letterarie del realismo: basta con i giochetti formali e le infinite riscritture citazioniste, se la Storia batte un colpo bisogna ascoltarla: compito dello scrittore è farsi cronista puntiglioso della verità dei fatti mettendosi al servizio del cambiamento».

Dare corpo a una storia collettiva, costruire uno spazio abitabile – o ricostruire la possibilità di abitare uno spazio: tutto questo passa per la temporalità del racconto, il modo umano di dar forma all'esperienza vissuta<sup>3</sup>.

Significative in quest'ottica sono allora le parole dell'architetto Libeskind, pronunciate in relazione al proprio progetto incentrato sulla conservazione del vuoto creatosi sotto il livello della strada: «Ero consapevole nel voler correggere alcuni degli errori del World Trade Center, specialmente lo sconvolgimento delle strade e il fatto che gli edifici mettevano la maggior parte dell'area in ombra. Ricordo la piazza chiusa molti giorni nelle giornate di vento. La mia sfida è creare un grande spazio pubblico dove uno possa sedersi, anche in inverno, senza che il vento vi fischi attraverso, dove uno può mangiare, fare shopping, lavorare, visitare o passarci attraverso nel percorso verso un treno»<sup>4</sup>. Uno spazio vuoto attorno cui edifici dalle differenti altezze suggerirebbero un movimento ascendente e correggerebbero quella sensazione di oppressione che era dello spazio tra le due torri; due parchi pubblici all'aperto, una *promenade*, il museo e un grande atrio di raccordo tra alberghi, uffici, negozi e la stazione.

In *Breaking Ground*, autobiografia nella quale l'architetto ebreo racconta i pensieri e le difficoltà incontrate nell'elaborazione del proprio progetto per *Ground Zero*, egli sottolinea come il giorno della presentazione, alla conferenza stampa gremita di gente e trasmessa in diretta in tutto il mondo, si succedettero idee ambiziose che miravano tutte, diversamente dalla sua, a creare un punto di riferimento straordinariamente alto che sostituisse le Torri Gemelle colmando il vuoto.

Anche per la costruzione del memoriale era stato indetto un concorso, il cui progetto vincente, ideato dall'architetto israeliano-americano Michael Arad, si poneva in forte continuità con la visione di Libeskind.

La costruzione del *National September 11 Memorial & Museum* inizia nel 2006.

Il monumento è stato inaugurato con una cerimonia ufficiale l'11 settembre 2011, decimo anniversario degli attacchi, e aperto ufficialmente al pubblico il 12 settembre 2011.

Il memoriale, *Reflecting Absence*, è costituito da due enormi vasche rettangolari, due chilometri quadrati e mezzo ciascuna per una profondità di dieci metri, lungo il cui perimetro scorrono cascate d'acqua che alimentano le piscine con un flusso continuo; i nomi delle 2982 vittime incise in bronzo<sup>5</sup> attorno alle cascate; 416 querce tutto intorno, scelte nei boschi Pennsylvania, Maryland, New Jersey e New York, tra le quali è possibile passeggiare; sedili di pietra su cui fermarsi prendendo tempo e trasformando il luogo in un giardino di meditazione.

In risposta alla tragedia è stato scelto il vuoto:



«bisogna lasciare per molto tempo questo spazio vuoto o riempire il perimetro in cui sorgevano di una serie di alberi»<sup>6</sup>.

Progettare con i vuoti perché è in questi che si svolge la vita di relazione, sono possibili le attività di studio e ricerca e si snodano i percorsi, come ha dichiarato Rem Koolhaas presentando lo studio di una biblioteca francese ottenuta scavando di buchi un grosso parallelepipedo, come fosse un groviera<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> W. Langewiesche, *American Ground*, Adelphi, Milano 2003, p. 24.

<sup>2</sup> J. Meyerowitz, *Aftermath*, Phaidon, Londra 2003. Gli scatti sono stati prima di tutto, prima di diventare questo libro di grande formato, una mostra di cui ha scritto anche Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*.

<sup>3</sup> «Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui esso è articolato secondo una modalità narrativa», P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, Jacabook, Milano 1986-1989. La narrazione è processo di significazione, il modo umano di dar forma all'esperienza vissuta; nella prospettiva del filosofo francese il soggetto, raccontandosi (e quel che vale per il soggetto singolo vale anche per la comunità), produce il proprio senso e la propria, sempre aperta e rivedibile, identità. Ogni racconto descrive la realtà, unifica l'eterogeneo e produce un messaggio comunicabile che è ricostruzione della realtà e non invenzione. Ogni ricostruzione è un agire connotato eticamente. L'evento è dunque ciò che si sottrae a tale possibile intreccio e in questo senso si è più volte definito irrepresentabile quanto accaduto (o rappresentabile solo nei termini di una messa in campo dell'impossibilità di narrare).

<sup>4</sup> J. Davidson, *New York's New Visionary - Daniel Libeskind*, NYNewsday March 12.

<sup>5</sup> In *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London-New York 2004, la filosofa americana Judith Butler raccoglie alcune riflessioni attorno all'evento dell'11 settembre e pone l'accento sul dolore come chiave per scoprire la nostra comune vulnerabilità e interdipendenza, base per un ripensamento della comunità. Nella sua analisi mette in luce come il riconoscimento di una vita passa per il diritto a un nome e a una storia: «La violenza e il divieto non sono forse le due facce di una stessa medaglia? La proibizione alla parola ha a che vedere con la disumanizzazione delle morti – e delle vite?».

L'elaborazione discorsiva, il riconoscimento della morte dell'altro come singolo, come vita precaria con un proprio nome e il diritto a un necrologio, è elaborazione del dolore che permette un uso politico dello stesso. L'evento doloroso, il dramma, la propria fragilità, il riconoscimento della propria vulnerabilità, consentono una riflessione sullo stare insieme, mettono di fronte alla dipendenza reciproca e alla responsabilità etica (che si declinano, ad esempio, in quell'attività febbrile che Langewiesche registra in *American Ground*).

<sup>6</sup> M. Fuksas in un'intervista.

<sup>7</sup> Foucault in un saggio del 1967, *Spazi altri*, sottolineava attraverso il concetto di controluogo, eterotopia, il predominio esercitato dal «vuoto»: «L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi, che sono tra loro incompatibili», e più tardi nel 1994 definisce le eterotopie «i luoghi dell'attraversamento, spazi di crisi e di condensazione di esperienza». Lo spazio vuoto è spazio modulabile con libertà, assenza di forma che consente di assumere differenti possibili. Nel secondo capitolo di *La grande rete della scrittura* (Bollati Boringhieri, Torino 2008), intitolato «Scritture virtuali», Arturo Mazzarella sottolinea che «più che un luogo l'insediamento urbano racchiude uno spazio: un territorio di per sé vuoto la cui fisionomia non è mai prestabilita in quanto si presta a tutte le funzioni» e procede richiamando ancora una volta De Certeau: «è un luogo l'ordine qualsiasi secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza. Un luogo è dunque una configurazione istantanea di posizioni. Implica un'indicazione di stabilità. Si ha uno spazio dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione [...] Lo spazio è un incrocio di entità mobili». La contrapposizione tra luogo e spazio è netta ma non soggetta a mutamento e anzi è lo stesso De Certeau a riconoscere il valore del racconto, dell'intrecciarsi di narrazioni: «i racconti effettuano un lavoro che [...] trasforma i luoghi in spazi o gli spazi in luoghi».

## 6.



Un giorno qualcuno chiese a Alberto Giacometti: «Quando alla fine le sue sculture devono lasciare lo studio, dove dovrebbero andare? In un museo?». E lui rispose: «No, seppelitele nella terra, così faranno da ponte tra i vivi e i morti»<sup>2</sup>.

Mauro Carbone in *Essere morti insieme: L'evento dell'11 settembre 2001* chiude le proprie riflessioni sottolineando l'importanza dei luoghi di aggregazione che consentano un'elaborazione collettiva del lutto, che consentano cioè di prendere sul serio quell'invito a scoprirci simili che era nelle parole prima ricordate di Judith Butler<sup>3</sup>. Lo spazio che si apre nel riconoscimento della nostra comune vulnerabilità, inteso come possibilità del costituirsi di una comunità etica e politica, può, e forse deve, essere preso sul serio: divenire fisico, concreto.

Il memoriale per la Shoah di Peter Eisenman, a Berlino, raccoglie questo invito e ripensa la memoria non in termini di imposizione al ricordo, e a una certa forma del ricordo<sup>4</sup>, ma come forza capace di mutare la percezione ordinaria, aprire alla riflessione attiva favorendo la relazionalità dei corpi. Daniel Libeskind, toccato significativamente dall'esperienza della voragine di *Ground Zero* e dalla superficie ruvida del muro di contenimento, racconta che è in quel luogo che sentiva racchiusa la memoria: «per me l'obiettivo non doveva essere ricreare il passato<sup>5</sup>, quanto piuttosto reinterpretarlo [...] io volevo rimodellare l'intera area in un insieme coerente e simbolico, [...] e non volevo semplicemente costruire un palazzo isolato qui e uno lì, ma dar vita a un nuovo quartiere, a una nuova comunità armoniosa»<sup>6</sup>.

L'area del cratere sarebbe diventata uno spazio contemplativo aperto nel cuore della vita quotidiana, arricchito di alberi e panchine, separato dal frastuono; intenzione dell'architetto ebreo era di duplicare quello che lui descrive come uno degli esempi di architettura più emozionanti mai visti, una semplice stanza vuota di un ordinario edificio situata al numero uno di Liberty Plaza a Manhattan: «una semplice stanza [...] ma si affaccia su *Ground Zero* ed è stata riservata ai familiari delle vittime degli attentati al World Trade Center, che l'hanno trasformata in un luogo così carico di energia»<sup>7</sup>.

Il mondo contemporaneo è dominato da una forma di oblio, coesenziale alla vita<sup>8</sup> e condizione stessa della possibilità di memoria, ma insieme strettamente legato alla povertà dell'esperienza e alla moltiplicazione dei dati e delle informazioni. Raccontare è un modo di erigere un monumento, per quanto ogni racconto conosca la propria natura di traccia, rovina, consapevole della propria incompiutezza. La memoria, perché sia efficace, deve essere qualcosa di più che una memoria da archivio così intimamente connessa alla dimenticanza, e qualcosa di diverso da una forma cristallizzata con la vocazione a distruggere la complessità del ricordo che la contraddistingue.

Aprire uno spazio: Isabella Pezzini, all'interno di una riflessione che non riguarda *Ground Zero* ma il memoriale berlinese prima ricordato, riflessione che mi pare calzante in virtù del parallelo che qui si è voluto proporre, sottolinea che per quanto l'architettura inviti a una lettura meditativa del luogo, e il monumento voglia stringere in un nodo la mostruosità della perfetta geometria, la continuità con la vita reale e infine il sentimento di smarrimento restituito da un labirinto che allontana indefinitamente quel reale che era sembrato prossimo, non mancano visitatori che assumano tutt'altro atteggiamento: pragmatico, ludico, turistico. «Si potrebbe anche sostenere con ottimismo» conclude la Pezzini «che l'affermazione della vita in un luogo che ricorda la morte indica una via d'uscita utopica dal passato»<sup>9</sup>. Un passato che affonda le sue radici ben prima dell'11 settembre 2001 e che forse di quanto accaduto in quel giorno, come dice senza incertezze Baudrillard, è diretto responsabile.

<sup>1</sup> A. Paradiso, *Ultima cena globalizzata*. Installazione realizzata con i resti delle Twin Towers.

<sup>2</sup> J. Berger - M. Trivier, *My beautiful*, Mondadori, Milano 2008.

<sup>3</sup> Carbone affianca le riflessioni della filosofa americana, che affidano il riconoscimento della nostra relazionalità alla «comprensione», all'idea che l'emergenza della verità di questo vincolo empatico sia consustanziale al darsi di certe immagini e al loro colpirci, immagini che ci catturano e retroiettano l'empatia in un passato che non fu mai presente, suscitando una memoria involontaria di un tempo che non fu mai vissuto.

<sup>4</sup> «Non voglio che i visitatori si commuovano per poi andar via con la coscienza pulita» in R. Dragone, Berlino 2005: inaugurato il memoriale di Eisenman all'Olocausto, [www.edilportale.com/news-architettura](http://www.edilportale.com/news-architettura), pubblicato in rete l'11/05/2005.

<sup>5</sup> «La molteplice stratificazione e la complessità dei luoghi del trauma si rivelano, non da ultimo, nell'eterogeneità dei ricordi e delle prospettive di quanti la ricercano. [...] I sentimenti si colorano diversamente a seconda delle storie individuali e collettive che gli uomini legano a quel luogo[...] Sembra essersi chiusa la fase in cui i governi al potere hanno cercato di trasformare i luoghi del trauma, come Auschwitz e Buchenwald, in luoghi commemorativi dal significato politico univoco. Oggi, sotto la patina delle interpretazioni ufficiali, riemerge sempre più l'ambivalenza e, nella maggior parte dei casi, anche l'inconciliabilità dei ricordi che si legano a esso» A. Assmann, *Ricordare*, il Mulino, Bologna 2002, pag. 366-367.

<sup>6</sup> D. Libeskind, *Breaking Ground*, Sperling & Kupfer Editori, 2005, pp. 44-45, corsivo mio. Anche nell'architettura del museo ebraico a Berlino vi è la stessa esigenza di costruire la memoria rendendo possibile una narrazione: il museo si snoda come un percorso e invita a fare i conti con la Shoah iscrivendola nella storia dell'ebraismo in Germania. Non a caso, per esempio, non vi è alcuna entrata diretta all'edificio progettato da Libeskind: per comprendere la storia degli ebrei a Berlino bisogna attraversare la storia della città e passare prima per l'edificio Barocco.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>8</sup> Da Borges a Proust gli esempi sono innumerevoli.

<sup>9</sup> I. Pezzini in *Architetture sensibili. Il Museo Ebraico e il Monumento alle Vittime dell'Olocausto a Berlino*, [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it), 16 ottobre 2009.