

Il ventennale imperfetto dell'11 settembre



Pochi giorni fa sono ricorsi diciannove anni dall'11 settembre. Il ventennale dell'attacco terroristico al World Trade Center è imminente, lo si celebrerà il prossimo anno. Ma il peso dell'anniversario incombe già sulle nostre esistenze, non fosse altro perché in autunno un'elezione presidenziale deciderà se a festeggiarlo – e di conseguenza con quale tono festeggiarlo – sarà Donald Trump o Joe Biden. Che prevalga l'uno o l'altro, la ricorrenza sarà – è inevitabile, come ogni anniversario in cifra tonda impone – magniloquente e colma di retorica.

Sarà forse per questa consapevolezza che quest'anno, molto più che in passato, la mia bolla social si è impegnata a non nominare l'evento, dando vita a una lunga teoria di ricorrenze alternative. Tra l'uscita di album, libri o film del cuore, incredibilmente gettonato è stato il ricordo del colpo di stato del 1973 in Cile, quando il generale Pinochet rovesciò il governo democraticamente eletto di Salvador Allende, segnando un ideale inizio del dominio del neoliberismo come metodo di governo e organizzazione della società mondiale nel suo complesso. Ad accompagnare le immagini di corredo ai post – che molte volte sono quelle del cortometraggio di Ken Loach realizzato come sesto episodio del film collettivo *11'09''01* – si è letta spesso la frase «Il mio 11 settembre è...». Ma, come nota in uno status il critico culturale [Simone Sauza](#), la verità è che «no, il tuo 11 settembre sono quelle cazzo di torri gemelle che hanno perforato l'inconscio collettivo e l'immaginario comune dell'Occidente, ridefinito lo spazio geopolitico in cui sei emerso, senza contare l'impatto sull'estetica e su cos'è un'immagine nell'era digitale». E ha ragione Sauza a sottolineare con veemenza il fatto che il bisogno di rimozione espresso da quel genere di post non sia altro che un tentativo di definire l'11 settembre per sottrazione. Un tentativo di rimuoverlo da quell'orizzonte del visibile che ha dominato per quasi vent'anni e ancora domina, dal momento che l'onda sismica da esso generata non si è ancora esaurita del tutto. Non credo si

verifichi per nessun altro accadimento storico – o almeno non mi pare di averlo mai visto accadere – questo insistito bisogno di sottrazione che si dimostra essere la conferma più efficace della magnitudo misurata in relazione all'11 settembre. Volendo provare a interpretarla, potremmo essere tentati di leggere questa sottrazione soprattutto come una dichiarazione di antiamericanismo, una forma di rifiuto del ruolo che quelle immagini hanno avuto nel determinare le scelte geopolitiche degli Stati Uniti in seguito all'attentato e, di conseguenza, una forma di rifiuto della dimensione celebrativa che le sue immagini portano inscritta. È una lettura legittima, di certo in contatto con alcuni degli strati che compongono l'evento, sotto alla quale riposano, tuttavia, motivazioni più profonde e sistematiche. Sono convinto infatti che quella reazione sia soprattutto una risposta alla gestione mediatica dell'evento e al modo in cui ha definito il regime visivo entro cui viviamo ancora oggi. Sottrarre l'immagine dell'11 settembre nel giorno del suo anniversario è un modo di ribellarsi (o di provare a farlo) al fatto che di quell'evento esista una sola immagine possibile, con un unico concatenamento di montaggio possibile. Che è anche la più grande differenza tra l'11 settembre e il golpe cileno. Un evento che non ha avuto un'immagine simbolo capace di instaurarsi per ripetizione nell'immaginario collettivo senza alcun intervallo di latenza o, quanto meno, con un intervallo di latenza brevissimo, quasi istantaneo. Perciò, mentre il corto di Ken Loach è un lavoro di montaggio che crea senso concatenando anonime immagini d'archivio, l'immagine dello schianto dell'aereo contro la seconda torre del World Trade Center è immediatamente riconoscibile come marchio di fabbrica dell'evento 11 settembre. Perciò che quest'ultimo, a dispetto dei tentativi di rimozione, continui a definirci mi pare sia una considerazione difficilmente contestabile. Il punto è provare tanto a capire perché, quanto a capire come il nostro orizzonte sia ancora infestato dall'immagine delle due torri che crollano.

Terremoto

[Nell'introduzione a *Lo sguardo e l'evento*](#), uno studio sulla relazione tra evento e immagine mediatica, esperienza della realtà ed esperienza cinematografica, funzione del cinema e dell'immagine nella costruzione della memoria e dell'alterità, Marco Dinoi nota che «tra il “sembra vero”, con cui gli avventori del Grand Café accoglievano nel 1895 le prime proiezioni cinematografiche dei fratelli Lumière, e il “sembra un film”, con cui lo spettatore televisivo dell'attentato contro le Twin Towers ha reagito a quelle immagini, c'è forse un salto cognitivo che manifesta un aspetto della nostra epoca con cui già da tempo ci troviamo a fare i conti. Tuttavia l'istantaneità con cui l'immagine che proveniva da New York si è insediata nell'immaginario,

senza un intervallo di latenza, divenendo da subito un archetipo, propone una configurazione almeno parzialmente inedita. A questo si deve aggiungere che il “tempo reale” della trasmissione si sarebbe presto esteso ai giorni a venire, in una coazione a ripetere che ha prodotto una sospensione spazio-temporale decisiva per le modalità con cui ricordiamo ed elaboriamo il trauma. Un altro tratto dell’immagine dell’evento: non solo l’abbiamo vista tutti, ma, come mai prima, avevamo la percezione sensibile che tutti la stessero vedendo nello stesso istante (almeno nell’emisfero occidentale), che non si potesse far altro che guardarla, e questo ci impone di ripensare una delle proprietà più rilevanti dello sguardo, la sua soggettività – l’immagine riempiva lo schermo senza lasciare scarti, zone d’ombra o di opacità, in cui lo sguardo potesse installarsi e agire in modo almeno parzialmente autonomo. Per tutti questi fattori (che hanno operato insieme alla costellazione discorsiva estremamente semplificata in cui quella sequenza è stata innestata: “nulla sarà come prima”, “attacco all’America”, “attacco all’Occidente”...), l’immagine dell’evento 11 settembre può essere intesa come un passaggio al limite di alcune delle dinamiche interne al sistema dei media».

In quel passaggio al limite notato da Dinoi è come se il complesso tecnosociale che ha permesso la gestione dell’evento si fosse mostrato nella sua versione più pura, distillata. Solo così è stato possibile individuare delle linee di sviluppo individuate al suo interno: incredulità nei confronti del reale, istantaneità della sua trasmissione mediatica, svolgimento dell’evento nel tempo reale, consapevolezza dell’unanimità dell’esperienza. Linee di sviluppo che si sono dipartite da quell’evento sia retrocedendo nel passato in cui affondavano le radici, sia prolungandosi nel futuro per determinarlo in modi in quel momento non ancora (del tutto) prevedibili.

Solo oggi, a distanza di quasi vent’anni dall’evento, possiamo provare a trarre un primo bilancio o, quantomeno, a effettuare una ricognizione del modo in cui il nostro rapporto con la realtà è stato definito da e intorno a quelle linee di sviluppo.

Sciame sismico

Possiamo iniziare questa ricognizione affermando che l'11 settembre ha rappresentato il canto del cigno dei media broadcast. Nella gestione dell'evento, i media televisivi si sono mostrati nel loro massimo splendore, a cui ha fatto seguito il declino, o quantomeno un importante ridimensionamento del loro ruolo e della loro importanza nell'ecosistema dei mezzi di comunicazione. Questi media, collocandosi lungo quell'ideale linea di sviluppo della tecnica che dall'orologio porta alla macchina e all'organizzazione sociale a essa collegata, prefiguravano un'esperienza del tempo regolata, uniforme e omogenea. Coi loro palinsesti fungevano da elemento capace di sincronizzare l'esperienza delle persone e, proponendosi come mediatori tra le persone e i fatti, avevano un ruolo attivo nel produrre una realtà condivisa, anch'essa il più possibile uniforme e accettata. È grazie a queste caratteristiche che, in occasione dell'attacco, sono stati in grado di mobilitare lo sguardo di miliardi di persone verso una sola immagine, nello stesso istante, ripetendola poi così tante volte da impedire ogni possibile via di fuga dall'unico concatenamento che veniva reso possibile: quello in cui la risposta militare è la sola reazione accettabile all'evento.

Alla base dei media digitali c'è invece un differente rapporto con il tempo. Internet, [nota Aaron Z. Lewis](#), ha fratturato l'esperienza collettiva del tempo scandito dall'orologio. L'immane capacità di archiviazione resa possibile dalle infrastrutture di rete – la «memoria perfetta» dei computer di cui parla McLuhan – permette alle persone di accedere ovunque e in qualsiasi momento a ogni contenuto possibile; il «qui e ora» smette di essere un requisito necessario alla fruizione dei media. Le immagini digitali che fungono ora da interfaccia tra noi e l'esperienza che facciamo della realtà tendono perciò ad assomigliare sempre di più a quello che Deleuze e Guattari chiamerebbero uno spazio bucato: un'immensa superficie lungo la quale scivoliamo costantemente e con grande rapidità, dove si aprono vortici capaci di trascinare le persone verso il basso, lungo oscuri cunicoli che corrispondono ad altrettante, infinite visioni del passato, del presente e del futuro. Qui la ricorsività è quella degli algoritmi che, una volta precipitati nel buco, ripropongono senza sosta alle persone contenuti identici a se stessi e impediscono loro di uscire per ritrovare orizzonti e prospettive differenti da quelle che vengono loro riproposte incessantemente.

Nella linea di sviluppo che Dinos individua tra la reazione alle prime proiezioni cinematografiche («sembra vero») e quella alle immagini dell'11 settembre («sembra un film») possiamo perciò leggere il germe di questo proliferare incontrollato di realtà alternative.

L'incredulità con cui vennero accolte quelle immagini era sì un effetto di *déjà-vu* dovuto al depositarsi di raffigurazioni di catastrofe nel nostro immaginario, ma andava letta anche come spia del fatto che la relazione coi tradizionali mediatori del rapporto con la realtà si stava facendo più

precaria. Non è casuale che intorno all'11 settembre sono fiorite numerose ed elaborate teorie del complotto, alcune capaci di una grande fortuna anche nel mainstream. Queste teorie nascono anche dalla consapevolezza e dalla presa di coscienza dell'opacità costitutiva del mezzo di riproduzione visiva, che a lungo è stata negata o minimizzata a favore della sua supposta trasparenza o della sua capacità attestativa.

Dall'incredulità per le immagini dell'11 settembre è perciò possibile tracciare una linea fino a quella particolare configurazione del giudizio che ci siamo abituati a chiamare «post-verità» o «post-fattualità». Questa trova infatti la sua ragione di esistenza [in quell'inefficacia dei fatti](#) le cui cause possono essere ricercate nell'attuale configurazione tecnica, nella [frammentazione delle grandi narrazioni a favore di micronarrative](#) diffuse, nella polverizzazione dei punti di vista e nella proliferazione di realtà multiple che vengono elaborate in rete per poi avverarsi nella realtà. È interessante notare come intorno all'evento 11 settembre sia possibile tracciare un parallelo tra il modo in cui si è riconfigurato l'ecosistema dei media e quello in cui si è evoluto il ruolo geopolitico degli Stati Uniti. Entrambe conseguenza dell'attentato al World Trade Center, anche le invasioni di Afghanistan e Iraq, che si sono risolte con una sostanziale sconfitta la prima e con la destabilizzazione dell'intera area la seconda, possono essere lette come due momenti chiave del declino della potenza statunitense, che ci ha consegnato oggi un mondo multipolare. L'incapacità di gestire la dimensione morale che in quei conflitti iniziava a emergere come la caratteristica distintiva della guerra contemporanea, può essere messa in parallelo con l'incapacità del sistema mediatico broadcast di adattarsi ai cambiamenti determinati dai media digitali, ribadendo ancora una volta quanto gli apparati tecnici e quelli sociali, economici e politici si influenzano reciprocamente nel dare forma alla realtà che viviamo.

Tettonica

Nello scenario abbozzato da questa breve, e senza dubbio incompleta, ricognizione trovo sia sensato inserire la pandemia di Covid 19, forse l'evento più significativo che abbiamo vissuto dopo l'11 settembre. La crisi del 2008, come nota anche Bifo nel suo recente *Fenomenologia della fine*, per quanto sia stata un evento significativo, è rimasta confinata soprattutto nel reame virtuale della finanza e ha intaccato ben poco quello più concreto dei corpi. Non è stato il caso del Coronavirus

che, al contrario, è proprio sui corpi che ha riversato i suoi effetti più nefasti, producendo attraverso la quarantena globale una brusca frenata di un sistema economico che raccontava se stesso come inarrestabile. Data la moltiplicazione delle esperienze della realtà, e la creazione di realtà alternative pronte a incorporarsi nel reale che è conseguenza dell'esperienza del tempo configurata dai media digitali, sono spinto a chiedermi che cosa abbiamo visto della pandemia? Esiste, e se esiste qual è, l'immagine del virus?

Altrove ho provato a ragionare sul fatto che [il virus sia un dispositivo di visualizzazione](#) «che, mentre ci consente di vedere, abilita la creazione delle immagini con cui i nostri dispositivi ermeneutici ci permettono di vederlo». Il punto, e la difficoltà, è che in questo caso non esiste un'immagine del virus. O, almeno, non esiste ancora (e non credo esisterà) un'immagine in grado di significare in modo univoco l'evento della pandemia allo stesso modo in cui l'immagine del crollo della seconda torre del World Trade Center ha saputo significare l'11 settembre, venendo imposta come immagine unica, capace di occupare lo schermo e saturare così tutto lo spazio di costruzione del possibile. Accade perché del virus sono visibili solo i suoi effetti - città deserte, scaffali vuoti, aria e acqua che si puliscono progressivamente, mascherine alzate sui volti, colonne di mezzi militari che abbandonano gli ospedali – e questi a fatica si accordano al nostro immaginario epidemico e alle immagini che lo popolano. Infatti, per quanto [possano essere accurati o realistici](#), la drammaticità, l'efferatezza e la caoticità delle finzioni cinematografiche, letterarie o videoludiche che hanno trattato il tema della pandemia sono apparse molto distanti dall'esperienza vissuta dalla maggior parte di noi durante i mesi della quarantena. Del lockdown perciò nessuno ha avuto modo di dire che «sembra un film». Anzi, l'immagine e le sue tecniche sembrano aver pagato dazio a questa invisibilità del virus e alla sua irrapresentabilità, che per l'arte visiva costituisce una sfida di grande, grandissima portata.

Un ostacolo che non si è posto di fronte alla scrittura, una forma di espressione più a suo agio nel trattare l'invisibilità e che ha così potuto reagire con molta più prontezza alla situazione che abbiamo e stiamo ancora vivendo. Lo testimoniamo il rischio di una [«saturazione del pensiero non necessariamente funzionale ai fini della produzione di opere letterarie di valore»](#) o quello di una [sostanziale uniformità della narrazione](#), che corrisponde all'uniformità dell'esperienza. Problemi di ordine diverso rispetto a quelli che si trovano ad affrontare le arti visive, questa volta libere di poter sfruttare un salutare intervallo di latenza per fare i conti con l'enormità dell'evento. Nella sovrapproduzione di opere letterarie a tema lockdown, *Reality*, il romanzo pandemico di Giuseppa Genna, sembra sfuggire a questo doppio tranello. L'autore appare infatti consapevole dell'opportunità offerta allo scrittore da questo vuoto di immagini. Genna concepisce così un'autofiction che fa delirare l'esperienza pandemica collettiva. Nelle pagine del libro è il protagonista, uno scrittore senza nome, a diventare il dispositivo di creazione dell'immagine. È l'occhio che scruta le pieghe oscure della realtà, e traducendole nel flusso di parole vi

accompagna dentro il lettore, e allo stesso tempo è il veggente che osserva la realtà rimasta invisibile per contemplarla, soverchiato dalla sua enormità, che inibisce l'azione ma lascia aperto ogni spazio del possibile. Nel farlo, il romanzo di Genna [intrattiene un dialogo ideale](#) con il già citato *Fenomenologia della fine* di Franco Berardi. Quest'ultimo, scritto per buona parte in forma di diario, è un esercizio di divinazione in cui Bifo legge il presente da una finestra sul cortile che è in buona parte digitale, e ricava da questa lettura i segni di un futuro alternativo allo stato di cose presente che potrebbe avverarsi in una chiamata all'azione che pareva impossibile solo qualche mese fa.

È quindi questo l'orizzonte tecnico, visivo ed estetico che ci appare di fronte in questo momento? Un mondo in cui realtà alternative si sviluppano nell'invisibilità per poi visualizzarsi all'improvviso sulla scena, entrando in conflitto o mescolandosi con tutte le altre alternative possibili? Forse per conoscere la risposta dovremo attendere i prossimi vent'anni, perché solo una ricognizione a posteriori ce lo saprà dire. Ma quello che possiamo riconoscere oggi è che la gestione mediatica della pandemia ha saputo mostrarci quanto estesi siano gli spazi del possibile aperti dall'evento. A noi non resta che crederci ed esplorarli per arrivare a terra prima che i ghiacci della storia si chiudano sulle nostre rotte, intrappolandoci per chissà quanto tempo ancora in un orrore per cui potremmo non aver ancora inventato parole adatte a descrivere.