Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Architettura, rappresentazione e memoria: i progetti per un nuovo World Trade Center.

Il processo di ricostruzione fra dibattiti, mostre e concorsi.

Relatore

Ch. Prof. Cristiano Guarneri

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa Jasenka Gudelj

Laureanda

Anastasia Aguzzi

Matricola 908717

Anno Accademico

2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE 1

1. IL WORLD TRADE CENTER DI MINORU YAMASAKI 7

1.1 LOWER MANHATTAN TRA ANNI '50 E '60 7
1.2 IL PROGETTO DI MINORU YAMASAKI 15
1.2.1 L'architetto 15
1.2.2. La costruzione del World Trade Center 21
1.3 IL WTC COME DISPOSITIVO URBANO E SIMBOLICO 33

2. LA MAX PROTETCH GALLERY E LA BIENNALE DI VENEZIA NEL 2002: UNA RISPOSTA CULTURALE ALLA DISTRUZIONE 42

2.1 LA DISTRUZIONE DEL WTC E L'URGENZA PROGETTUALE 42
2.2 IL PADIGLIONE DEGLI STATI UNITI ALL'8. MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA DI VENEZIA - *NEXT* 55
2.2.1. Joel Meyerowitz e il ruolo della fotografia documentaria 58
2.2.2. La mostra "New World Trade Center" alla Max Protetch Gallery 66

3. DAL PROGETTO ESPOSITIVO AL CONCORSO UFFICIALE: IL PROCESSO DI RICOSTRUZIONE 77

3.1 I *ROUND* DI CONCORSO PER IL MASTER PLAN 82
3.1.1 I progetti ufficiali 86
3.1.2 Il progetto vincitore 95
3.2 LE PROPOSTE INDIPENDENTI 99
3.3 LA RICOSTRUZIONE 104

4. IL SUOLO COME ARCHIVIO: CITTÀ, MEMORIA E STRATIFICAZIONE 112

4.1 LA CITTÀ COME LUOGO DI MEMORIA 114
4.2 IL MEMORIALE DEL WORLD TRADE CENTER 122
4.3 MONUMENTO "MEMORIA E LUCE" 130

CONCLUSIONE 142

BIBLIOGRAFIA 145

FONTI ARCHIVISTICHE 148

SITOGRAFIA 149

INDICE IMMAGINI 155

Introduzione

La presente tesi ripercorre la storia del World Trade Center di New York, dalla sua genesi progettuale negli anni Sessanta del Novecento fino alle fasi più recenti della sua ricostruzione, indagando il complesso non soltanto come oggetto architettonico ma anche come dispositivo simbolico capace di incidere sulla rappresentazione della città e della nazione. Il tema è affrontato lungo un arco cronologico che attraversa quattro momenti principali: la costruzione del complesso a opera di Minoru Yamasaki; la sua distruzione l'11 settembre 2001 e le prime risposte culturali e architettoniche che ne seguirono; il processo istituzionale che condusse alla definizione del master plan e alla ricostruzione del sito; infine, una riflessione sul suolo di Ground Zero come luogo di memoria e dispositivo che continua a produrre significati fino al presente.

L'obiettivo della ricerca non è soltanto ricostruire cronologicamente le vicende architettoniche e urbanistiche del World Trade Center, operazione già compiuta con ampiezza di dettagli da altri studiosi, quanto piuttosto dimostrare come il complesso, e in particolare le Torri Gemelle, abbiano costituito un vero e proprio fatto urbano nel senso indicato da Aldo Rossi: un elemento la cui capacità di permanenza nella memoria collettiva ha finito per eccedere la funzione per cui era stato progettato. La tesi intende mostrare come questa capacità simbolica non si sia esaurita con la distruzione fisica dell'edificio, ma abbia continuato ad agire, trasformandosi progressivamente in immagine fotografica, in proposta architettonica, in memoriale e in forme di commemorazione più recenti.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca ha incrociato fonti di natura eterogenea. Tra le fonti primarie rientrano gli scritti dello stesso Minoru Yamasaki, i cataloghi delle esposizioni dedicate alla ricostruzione, in particolare *A New World Trade Center: Design Proposal* curata da Max Protetch nel 2002 e

presentata presso la sua galleria di New York, il catalogo dell'8. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia (*Next*, 2002). Per quanto riguarda la documentazione relativa alla partecipazione degli Stati Uniti alla Biennale del 2002, è stata effettuata una consultazione presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, all'interno del "Fondo storico", Serie "Architettura", in particolare della busta dedicata agli Stati Uniti (ASAC, La Biennale di Venezia, b. 337). La busta conserva materiali relativi alla partecipazione statunitense alla manifestazione, tra cui corrispondenza, progetti espositivi, materiali di allestimento e rassegna stampa, dei quali sono stati consultati i documenti pertinenti alla ricerca. È stata inoltre consultata la documentazione conservata presso la Fototeca dell'ASAC relativa alla stessa partecipazione statunitense.

A queste fonti si affiancano i documenti istituzionali della ricostruzione prodotti dalla Lower Manhattan Development Corporation (LMDC): *The Plan for Lower Manhattan*, le schede dei piani di progetto (*New World Trade Center Design Plans*), il *Summary Report on the Selected Design* per il master plan di Libeskind, la scheda tecnica *Passages of Light: The Memorial Cloud* e il capitolo *Project Description* del Generic Environmental Impact Statement (2004). Per ricostruire la genesi del complesso originario si è fatto ricorso al rapporto interno della Port of New York Authority del 1962 sulla selezione degli studi di architettura (*Evaluation of Architectural Firms*), consultato in copia digitale, e al *9/11 Commission Report*. Completano il corpus gli articoli di cronaca e di critica architettonica apparsi sulla stampa statunitense nei mesi successivi all'attentato (tra cui *To Rebuild or Not: Architects Respond*, pubblicato dal *New York Times Magazine* il 7 ottobre 2001), i contributi di Joseph Giovannini, Deyan Sudjic e Peggy Deamer sulle proposte e

sulle mostre del 2002-2003, e le interviste ai protagonisti, come quella a Vito Acconci di Elena Carlini.

Il tema è stato affrontato dalla letteratura secondo diverse prospettive, che questa tesi intende mettere in relazione. Per la storia del World Trade Center e della sua ricostruzione, le ricostruzioni di Eric Darton, Angus Kress Gillespie e Peter Skinner sul complesso di Minoru Yamasaki (di cui si è considerata anche l'autobiografia *A Life in Architecture*) trovano un naturale prosieguo nel resoconto di Philip Nobel e il lavoro di Matteo Agnoletto (*Groundzero.exe*) sulla riedificazione del sito. Per i progetti e le proposte per Ground Zero sono stati utili il volume di Stephens, Luna e Broadhurst mentre il contesto dell'architettura e dell'urbanistica newyorkese è stato ricostruito attraverso Robert A. M. Stern, Tafuri e Dal Co e Kenneth T. Jackson. A questo quadro storico si intrecciano gli studi sulla memoria e sullo spazio urbano: Andreas Huyssen, Marita Sturken, M. Christine Boyer e Paul Ricoeur forniscono le categorie interpretative per la memoria collettiva e la sua materializzazione nella città, mentre la riflessione di Henri Lefebvre sulla produzione dello spazio permette di leggere il sito come costruzione sociale oltre che fisica. Un ulteriore ambito è quello dell'immagine: sono stati fondamentali gli scritti di Susan Sontag, Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux, Andrea Pinotti e Antonio Somaini, oltre alla produzione fotografica di Joel Meyerowitz. Infine, le analisi di Giovanna Borradori, Mauro Carbone, Noam Chomsky, Slavoj Žižek, Lawrence Wright e Gaia Giuliani permettono di inserire l'evento nel più ampio dibattito filosofico, politico e culturale. L'incrocio di questi materiali ha permesso di affrontare il tema secondo una prospettiva che unisce la storia dell'architettura alla storia culturale. Inoltre, nella stesura di questa tesi è stato utilizzato ChatGPT (OpenAI, GPT-5.6) come strumento di supporto alla traduzione di testi in lingua straniera, alla revisione

linguistica e stilistica e alla sintesi di alcuni passaggi. L'utilizzo dell'intelligenza artificiale non ha, in alcun modo, sostituito l'attività di ricerca e di elaborazione del contenuto finale.

Il primo capitolo ricostruisce la genesi del World Trade Center, muovendo dal contesto storico ed economico della Lower Manhattan tra gli anni Cinquanta e Sessanta, segnato dal rinnovamento urbano promosso dalla Port Authority of New York and New Jersey e dalla volontà di rafforzare il ruolo di New York come centro finanziario internazionale. Sono ricostruiti il ruolo della Port Authority, la nascita della Downtown-Lower Manhattan Association per iniziativa di David Rockefeller e l'incarico infine affidato a Minoru Yamasaki. Il capitolo approfondisce il percorso biografico e teorico dell'architetto, per poi analizzare le soluzioni tecniche e formali adottate nella costruzione delle Torri Gemelle e si chiude con una riflessione sul WTC come dispositivo urbano e simbolico, capace di rappresentare, fin dagli anni Settanta, tanto il successo del capitalismo americano quanto le contraddizioni a esso legate, come dimostrano le critiche di Ada Louise Huxtable e l'attentato del 1993.
Il secondo capitolo analizza le prime risposte culturali alla distruzione dell'11 settembre 2001, indagando dapprima il significato dell'attentato come "evento" secondo la riflessione filosofica di Baudrillard e Derrida e la sua ricezione mediatica e collettiva. Il capitolo si concentra quindi su due episodi tra loro connessi: la mostra *A New World Trade Center*, organizzata da Max Protetch nella sua galleria a New York nel gennaio 2002, che raccolse le proposte di oltre sessanta architetti internazionali per il futuro del sito, e la sua ripresentazione, insieme al lavoro fotografico di Joel Meyerowitz, nel padiglione statunitense all'8. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2002, *Next*,

curata da Deyan Sudjic. Attraverso il confronto tra i progetti esposti il capitolo mostra come, prima ancora che si aprisse un *iter* istituzionale di ricostruzione, l'architettura avesse già iniziato a elaborare simbolicamente la perdita, sperimentando soluzioni che il concorso ufficiale avrebbe in parte ripreso.

Il terzo capitolo ricostruisce il passaggio dalla fase espositiva e speculativa a quella istituzionale. Sono ripercorsi i *round* di concorso, promosso dalla Lower Manhattan Development Corporation, dal *Preliminary Design Contest* fino all'*Innovative Design Study*, a cui parteciparono sette team internazionali, tra cui lo Studio Daniel Libeskind e il gruppo THINK. Sono qui analizzati i principali progetti ufficiali, la proposta vincitrice e alcune delle proposte indipendenti che, pur non entrando nel processo istituzionale, contribuirono ad alimentare il dibattito sulla ricostruzione.

Il processo di ricostruzione pone una questione centrale: la ridefinizione della configurazione del complesso rispetto a quella precedente all'attentato. Il progetto deve confrontarsi con uno spazio che, in quanto mutevole, ha assunto nel frattempo nuovi significati. La sfida che gli architetti si trovano ad affrontare è, dunque, quella di stabilire una continuità tra ciò che era scomparso e il nuovo assetto urbano. In quest'ottica, il quarto capitolo affronta il tema della memoria urbana, proponendo una lettura del sito di Ground Zero come archivio stratificato, alla luce del concetto di fatto urbano elaborato da Aldo Rossi e delle riflessioni sulla memoria collettiva di Maurice Halbwachs, mettendo in evidenza il ruolo dello spazio urbano nella conservazione e nella rielaborazione della memoria. In questa prospettiva viene analizzato il memoriale *Reflecting Absence*, nel quale l'assenza delle Torri viene resa percepibile proprio attraverso il vuoto. A partire da questa riflessione sul rapporto tra assenza, memoria e luogo, l'analisi si estende a *Memoria e Luce*, il monumento realizzato da Daniel Libeskind a

Padova a partire da un frammento originale del World Trade Center. Il confronto tra i due memoriali permette di osservare come la memoria dell'11 settembre possa assumere forme differenti e oltrepassare il sito originario della tragedia, trasferendosi in un diverso contesto urbano e acquisendo nuovi significati. La memoria di Ground Zero emerge, quindi, come un processo dinamico, capace di conservarsi attraverso la trasformazione e di riattivarsi anche al di fuori del luogo in cui l'evento ha avuto origine.

La letteratura sul World Trade Center è ampia e articolata e ha affrontato, da prospettive differenti, le principali fasi della sua vicenda: dalla progettazione e costruzione del complesso alla distruzione dell'11 settembre, le proposte indipendenti e il concorso internazionale. Accanto alle ricostruzioni documentarie e ai repertori progettuali si affiancano studi teorici che hanno fornito importanti strumenti per interpretare il significato architettonico, urbano e simbolico del sito. In tale quadro, questa ricerca si sofferma sul modo in cui la distruzione del World Trade Center viene recepita e rielaborata anche al di fuori del contesto statunitense, osservando, in particolare, il ruolo assunto dal padiglione degli Stati Uniti della Biennale di Venezia nei mesi successivi all'attentato. Il tentativo è, dunque, quello di mostrare come la storia di un'architettura non si esaurisca nel momento della sua costruzione: un edificio è vivo, muta al mutare del contesto in cui prende forma e può continuare a modificare il proprio significato attraverso le trasformazioni della città, le interpretazioni di chi lo vive e gli eventi che ne segnano la storia. Nel caso di Ground Zero, la distruzione ha interrotto la continuità materiale del complesso di Yamasaki, ma ha contemporaneamente dato origine a una nuova fase progettuale e urbana. La ricostruzione diventa così non soltanto la risposta alla perdita di un'architettura, ma un ulteriore capitolo della sua storia.

1. Il World Trade Center di Minoru Yamasaki

La politica, l'economia e le relazioni internazionali sono elementi costitutivi del tessuto e delle dinamiche di una città, dunque, la loro indagine si presenta come necessaria nel momento in cui si tenta di ricostruire un quadro storico-sociale complessivo e completo. L'intenzione di questo capitolo è quella di essere una base introduttiva e non uno studio approfondito di tali aspetti, utile al fine di comprendere il contesto in cui è maturato il progetto di costruzione del World Trade Center.

1.1 Lower Manhattan tra anni '50 e '60

Il ventennio che si apre in seguito al boom economico dei ruggenti anni Venti è caratterizzato dalla riscoperta di un ritmo di vita più lento e da una progressiva perdita di centralità simbolica e funzionale degli imponenti grattacieli, destinati a edifici per uffici. Il Paese stava vivendo un processo di suburbanizzazione per cui il modello della città decentrata si impone su quello della grande metropoli densa e verticale.[1] Per inquadrare questa inversione di direzione è fondamentale tenere in considerazione che questi sono gli anni della grande Depressione, iniziata con il crollo della Borsa di Wall Street nel 1929.

La diminuzione dei posti di lavoro aveva comportato l'aumentare del disinteresse per la città prediligendo la vita in periferia. Il blocco dello sviluppo privato aveva avuto ripercussione sull'intera economia e soprattutto preoccupava gli interessi immobiliari di Manhattan. Parallelamente, sul versante politico, si apre il periodo che porterà alla Seconda Guerra Mondiale, al termine

[1] Jackson, *Crabgrass Frontier*, 1985, p.175

della quale New York emergerà come una delle città più potenti sulla scena globale. Fu proprio la guerra a riportare la prosperità nella nazione: in quel momento l'industria americana era la più produttiva ed efficiente. Ciò favorì l'affermazione degli Stati Uniti, e in particolare di New York come capitale finanziaria del mondo; oltre a questo, si configurò anche in quanto capitale politica quando le Nazioni Unite, dopo il dicembre 1946, scelsero Manhattan designandola città ospitante la sede permanente.[2]

Guardando al 1960, Robert Moses, urbanista e architetto responsabile della ristrutturazione e modernizzazione della città di New York, i cui lavori erano iniziati a partire dagli anni '30, la immagina come sede epicentro dell'economia nazionale e internazionale.[3] Effettivamente aveva ragione: alla fine degli anni Quaranta si assiste alla ripresa dell'attività edilizia nella città e in particolar modo vengono costruiti edifici per uffici a Midtown e nella Lower Manhattan. La società è ora caratterizzata da un grande dinamismo, che concretamente si riflette nel continuo aumento del numero di veicoli in circolazione comportando la necessità di costruire grandi garage, di piani urbani volti alla decongestione del traffico e nella ricerca di nuove tecnologie da impiegare nei processi produttivi. Miliardi di dollari furono investiti nella realizzazione di edifici residenziali (sia pubblici che privati) ed educativi. Nonostante lo spostamento della classe media verso i sobborghi, New York aveva continuato a mantenere un equilibrio tra le classi sociali e, dopo l'ondata dovuta al periodo post-Depressione, molti tra coloro che si erano spostati in periferia fecero ritorno in città, soprattutto a Manhattan, individuata dallo storico dell'urbanistica Andrew Sinclar come il "cuore pulsante della megalopoli americana". Gli anni Cinquanta e Sessanta

---

[2] Stern, Mellins, Fishman, *New York 1960: architecture and urbanism between the second world war and the bicentennial*, 1995, p.14

[3] Ivi, p.27

rappresentano l'epoca per eccellenza del corporativismo americano di cui il grattacielo in vetro e acciaio divenne il simbolo rappresentativo. In particolare, negli anni Cinquanta la Lower Manhattan si stava affermando come laboratorio della riaffermazione del modello metropolitano verticale grazie a un rinnovamento urbano che prevedeva la realizzazione di grandi complessi direzionali e infrastrutture.[4]

Questo fermento urbano si inserisce in un clima di diffuso ottimismo nazionale: nei primi anni Sessanta l'elezione di John F. Kennedy come nuovo presidente degli Stati Uniti portava energia e fiducia nel futuro, comprovando la definizione di "era Camelot". Il termine *Camelot* era stato utilizzato retrospettivamente dalla moglie del presidente pochi giorni dopo l'assassinio del marito per riferirsi all'amministrazione Kennedy (1961-1963). La donna fece allusione al celebre musical di Broadway, appunto *Camelot*, particolarmente apprezzato dal presidente. In seguito all'intervista della moglie venne mutuata l'immagine di Kennedy come Camelot: una visione che cercava di mediare un'immagine positiva che taceva ciò che di negativo era legato alla figura dell'ormai scomparso presidente.[5]

In quegli anni parte dell'opinione pubblica americana guardava con favore all'impegno americano a livello globale, che si dimostrava in grado di affermare la sua autorità e la posizione economica e politica sulla scena internazionale. Questo slancio collettivo, di aspirazione di espansione e modernità, costituisce il sostrato alla base del progetto sostenuto dalla Port Authority che prevedeva la creazione di un grande centro per il commercio mondiale, concepito come simbolo del ruolo determinante svolto dagli Stati Uniti nella rete di traffico e

[4] Ivi, pp.27-29

[5] https://www.historyhit.com/inside-the-myth-what-was-kennedys-camelot/

relazioni economiche, chiaramente in linea con il rinnovamento urbano che stava investendo la città.

La positività dell'era Camelot, però, a causa dei recenti fatti, quali la guerra del Vietnam, la protesta studentesca, lo scandalo del Watergate e la sempre maggiore debolezza dell'amministrazione Nixon, aveva lasciato il posto ai grandi interrogativi sulla legittimità degli interventi su vasta scala. Inoltre, si assiste all'intensificarsi del dibattito pubblico intorno alle questioni di conservazione del patrimonio e del coinvolgimento delle comunità locali nei processi decisionali.[6]

A quest'altezza storica la Port Authority aveva ormai superato la fase iniziale in cui il suo impegno si concentrava nella costruzione di piccole infrastrutture, quali ponti e tunnel. Con il passare degli anni, la sua impronta sulla società e sul territorio fu sempre più incisiva tanto da renderla un paradigma della progettazione infrastrutturale. Questo sviluppo fu possibile grazie al gruppo di avvocati, ingegneri e contabili ma anche alle ingenti risorse economiche accumulate e alla rete di alleanze utili alla realizzazione dei propri progetti. L'approccio adottato dall'organizzazione è orientato al raggiungimento dei risultati prefissati e ciò si riflette sulla determinazione dei suoi dirigenti.[7]

Per comprendere meglio il ruolo che la Port Authority ha avuto nella costruzione del World Trade Center è necessario fare un passo indietro, fino agli albori della sua creazione. Innanzitutto, a partire dal nome completo dell'organizzazione, "Port Authority of New York e New Jersey", si vede il tentativo di unire i due stati da sempre rivali. Storicamente l'inizio della disputa risale a motivazioni di tracciamento dei confini, lite che venne sedata soltanto nel 1834 quando i due stati giunsero al compromesso. Questo prevedeva di stabilire come confine

---

[6] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 11

[7] Ivi p. 19

precisamente il centro del fiume in modo da dividersi equamente anche quel bene naturale. La difficoltà dell'organizzazione comunque fu sempre quella di prevedere un'equità delle proposte di miglioramenti e di innovazioni in entrambi gli stati.

La regione era molto ricca e New York divenne il principale porto e centro di distribuzione del paese mentre nello stato del New Jersey erano le ferrovie ad essere particolarmente sviluppate. Come si può immaginare, però, ciò non consente un facile spostamento delle merci, che, una volta arrivate tramite mare, dovevano essere smistate e trasportate nell'altro stato per poter essere caricate sui treni e raggiungere le dovute destinazioni. Inizialmente questo passaggio avveniva grazie ai traghetti ma la soluzione migliore venne individuata nella costruzione di ponti e tunnel.

I leader dei due stati si riunirono nel 1911 con l'intento di cooperare per migliorare il porto, anche perché, con il diffondersi degli autoveicoli, cresceva la pressione per trovare una soluzione all'attraversamento del fiume. Dunque, gettarono le basi per una commissione congiunta e discussero le proposte: un tunnel automobilistico risultava un'impresa realizzabile e nel 1919 entrambi gli stati diedero il loro consenso al progetto.[8]

Alla data del 30 aprile 1921 fu istituita ufficialmente la Port Authority of New York e New Jersey, prima agenzia interstatale mai creata, con giurisdizione sull'area chiamata "The Port District" comprendente diciassette contee. Fondamentale ai fini della comprensione dei diritti e delle competenze di questa organizzazione è il patto tra i due stati che recita:

[8] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 23

"L'autorità portuale costituirà un organismo, sia aziendale che politico, con pieno potere e autorità per acquistare, costruire, affittare e/o gestire qualsiasi terminal o struttura di trasporto all'interno di detto distretto"[9].

Nel corso dei decenni successivi, la Port Authority ampliò sempre più le proprie competenze: negli anni Venti e Trenta, il suo ruolo si spostò progressivamente dal solo sistema portuale alla costruzione e gestione dei collegamenti regionali, soprattutto per il traffico automobilistico e commerciale fino ad arrivare agli anni Cinquanta, quando ormai era divenuta una solida agenzia che si occupava anche del sostegno degli scambi commerciali dell'area metropolitana. Nel quadro di questa estensione di competenze prese forma il progetto del World Trade Center, la cui idea affonda le radici nel clima di benessere materiale del dopoguerra, periodo in cui l'organizzazione aveva iniziato ad assumere il controllo delle infrastrutture di trasporto: dagli aeroporti, ai terminal marittimi al traffico degli autobus.[10]

Dunque, nel 1961 la Port Authority redasse un rapporto sulla fattibilità di realizzazione del World Trade Center e l'anno seguente rese nota l'intenzione di avviarne la costruzione. In realtà il progetto era stato concepito fin dal 1946, quando il legislatore di New York istituì una World Trade Corporation con l'intento di vagliare la possibilità di costruzione di un centro commerciale a Manhattan.

New York era prospera e si configurava come un centro di livello mondiale per gli affari ma i leader non accettavano il fatto che questo slancio fosse riservato al centro, mentre la Lower Manhattan, la parte antica della città, non ne condivideva

[9] Bard, *The Port of New York Authority*, 1942, p. 333, citato in *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p.24

[10] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 32

i benefici. Così nel 1958 David Rockefeller fondò la Downtown-Lower Manhattan Association (D-LMA)[11], un'associazione che si pone l'obiettivo di promuovere una comunità imprenditoriale dinamica, si impegna a rilanciare la zona attraverso progetti pubblici e iniziative private innovative, che ne determinano una crescita economica, prestando comunque attenzione per le zone verdi, per evitare di ridurre l'area in un quartiere direzionale. La D-LMA nel 1960, pubblicò un piano che prevedeva la costruzione di un edificio per uffici, un hotel, un *trade mart* internazionale e un edificio per la borsa valori.[12]

L'associazione affidò la strutturazione del progetto allo studio di architettura Skidmore, Owings e Merrill (SOM)[13] con lo scopo di lavorare su un piano per la valorizzazione commerciale della Lower Manhattan ma Rockefeller necessitava del sostegno della Port Authority, in quanto l'unico ente in grado di assicurarsi i fondi economici necessari per la realizzazione del piano proposto da SOM e di contrastare le eventuali critiche che sarebbero state mosse all'intento di costruire.[14]

La Port Authority elaborò un proprio progetto, presentato nel 1961, che si discostava dalla proposta iniziale della Downtown-Lower Manhattan Association anche per la localizzazione del complesso. Mentre il piano della D-LMA prevedeva di collocare il World Trade Center lungo l'East River, la Port Authority individuò come sede l'area del West Side di Lower Manhattan occupata dall'Hudson Terminal e dalla ferrovia Hudson & Manhattan.[15] Il progetto passò così dall'iniziativa di un'associazione privata a un intervento

---

[11] https://d-lma.com

[12] Stern, Mellins, Fishman, *New York 1960: architecture and urbanism between the second world war and the bicentennial*, 1995, p.199

[13] https://somfoundation.com/about/history/

[14] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 33

[15] *Ivi*, p. 39

affidato a un ente pubblico bistatale, la Port Authority, che avrebbe assunto la responsabilità del finanziamento, della costruzione e della gestione del complesso. La realizzazione del progetto fu infine autorizzata dagli Stati di New York e New Jersey, che nel 1962 approvarono l'accordo che consentiva alla Port Authority di procedere con lo sviluppo del World Trade Center.

Dopo un'accorta valutazione delle proposte, nel 1961 la Port Authority aveva definito e presentato la versione ufficiale dei piani per il World Trade Center ai governatori dei due stati e al sindaco della città di New York.

La responsabilità della nuova costruzione venne affidata a Guy F. Tozzoli, fondatore e presidente della *World Trade Centers Association* (fondata nel 1970)[16], affiancato da Malcolm P. Levy[17], un ingegnere nominato dallo stesso Tozzoli responsabile della divisione di pianificazione del World Trade Department, con compiti di coordinamento e supervisione tra architetti, ingegneri e appaltatori; dunque, era coinvolto nelle decisioni tecniche e organizzative del complesso. Fu la mancanza di investitori privati disposti a sostenere il progetto a comportare il cambiamento della destinazione della costruzione: oltre allo spostamento del sito sul lato occidentale, Tozzoli congedò gli architetti SOM e cercò un nuovo architetto che avrebbe potuto realizzare al meglio il progetto.[18]

Venne, quindi, contattato l'architetto progettista Minoru Yamasaki che avrebbe collaborato con Emery Roth & Sons[19], uno studio specializzato nella realizzazione di grattacieli a Manhattan, ma, dopo la seconda guerra mondiale, si specializza in edifici per uffici.

---

[16] https://www.dignitymemorial.com/obituaries/westwood-nj/guy-tozzoli-5415121

[17] https://anthonywrobins.com/WTCarchive/1964%20plan%20-%20renderings%20of%20project%20and%20photos%20of%20principal%20players.pdf

[18] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 46

[19] https://architectuul.com/architect/emery-roth-sons

1.2 Il progetto di Minoru Yamasaki

1.2.1 L'architetto

Minoru Yamasaki nacque nel 1912 a Seattle, figlio di genitori, di origine giapponese, emigrati negli Stati Uniti. La sua passione per l'architettura nacque quando vide le tavole che lo zio aveva realizzato per l'università, fu allora che decise di voler diventare un architetto.[20]

Nel corso della sua vita ebbe la possibilità di compiere diversi viaggi (Roma, Venezia, Parigi, New Delhi, Chandigarh, Hong Kong) che gli permisero di venire a contatto con una pluralità di stili e di vedere molti dei capolavori architettonici realizzati fino a quel momento. In un primo momento questa sovrabbondanza di modelli si riversò in una sovradecorazione dei progetti di Yamasaki; tuttavia, con il tempo, Yamasaki si orientò verso una maggiore essenzialità formale, in linea con l'insegnamento di Mies van der Rohe e con il principio "*less is more*", che riflette il desiderio di valorizzare la semplicità strutturale e la chiarezza dei materiali. Van der Rohe, parlando della cappella che ha progettato nel Campus dell'IIT (1949-1952), esprime una visione dalla quale Yamasaki trasse ispirazione:

> "troppo spesso pensiamo all'architettura in termini spettacolari, in questa cappella non c'è nulla di spettacolare; […]; si voleva che fosse semplice e di fatto è semplice. Nella sua semplicità non è rozza, è invece nobile, e nella sua piccolezza, è grande: di fatto è monumentale". [21]

---

[20] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p.11

[21] Da Tafuri, M., & Dal Co, F. *Architettura contemporanea*, 1976, p.150-154

Ispirandosi a questa ricerca dell'essenzialità, Yamasaki ridusse gli elementi decorativi e valorizzò la chiarezza della struttura in modo da garantire resistenza e funzionalità, prestando, al tempo stesso, attenzione all'estetica. Come affermato dall'architetto stesso, il principio che dirige la sua ricerca consiste nel trovare la migliore combinazione possibile tra estetica e funzione negli edifici progettati.[22]

Tra le influenze più significative per Yamasaki emergono proprio le opere di Mies van der Rohe (ad esempio il Seagram Building), gli insegnamenti di Le Corbusier, riconoscibili nell'utilizzo di partizioni geometriche e dei *pilotis* e Walter Gropius per l'utilizzo del *curtain wall* (pareti in vetro).

Nella progettazione del Trade Center, inoltre, è leggibile un chiaro richiamo all'architettura giapponese tradizionale, in modo particolare per quanto concerne i concetti di delicatezza e di senso di calore umano mediati dall'uso di materiali quali il legno, il pavimento in moquette o, nel caso delle costruzioni giapponesi, in tatami.

Nelle architetture di Yamasaki tutto deve essere commisurato all'uomo. Tuttavia, i materiali della modernità, utilizzati nella realizzazione delle strutture contemporanee, sono l'acciaio, il vetro e il cemento, i quali sono freddi per natura ma possono essere trasformati in luoghi piacevoli semplicemente tenendo in considerazione aspetti legati al colore, al paesaggio, alle finiture e alle texture. La critica che Yamasaki rivolge ai moderni è di dedicarsi in modo eccessivo al miglioramento dei progetti a scapito della vera estetica: gli edifici sono fin troppo elaborati, troppo alla moda, e in questo modo perdono il loro significato duraturo.[23]

---

[22] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 29
[23] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 30

La funzione primaria dell'architettura è quella di creare spazi abitabili, dove condurre la propria vita ed esercitare il proprio lavoro in condizioni favorevoli al benessere e alla felicità dell'uomo. Un edificio in generale è innanzitutto una protezione dagli agenti atmosferici e dal mondo esterno ma, oltre a questo, la costruzione dovrebbe offrire una soddisfazione estetica ed emotiva a chi la vive.
L'avvento di nuove tecnologie e lo sviluppo delle tecniche di costruzione consentono la realizzazione di edifici sempre più resistenti e, conseguentemente, la possibilità di elevarsi in altezza. Lo sviluppo verticale comportava nuove esigenze dal punto di vista del design, poiché erano da tenere in considerazione diversi fattori, uno su tutti il fatto che l'America è caratterizzata dal presentarsi di calamità naturali come uragani e scosse sismiche. Oltre a ciò, si assiste a una propensione verso una maggiore essenzialità delle forme, abbandonando gli ornamenti tradizionali in favore di facciate più semplici, nelle quali struttura, materiali e caratteristiche funzionali assumono un ruolo primario. Questo però non significa rinunciare alla bellezza o alla spettacolarità. I giochi di luce che si verificano per il continuo mutare di questa durante il corso della giornata restituivano degli spettacoli affascinanti e di massimo impatto, giocando con il riflesso sui vetri e con la silhouette dei grattacieli.
Il XIX secolo è segnato da un'inversione di tendenza per cui se in passato erano gli edifici religiosi che si innalzavano verso il cielo in quanto manifestazione materiale del concetto teologico, successivamente sono gli edifici bassi a sbizzarrirsi con le forme lasciando gli edifici più alti ai loro problemi di monotonia delle facciate. Riprendendo la lezione di Frank Lloyd Wright, Yamasaki considera l'effetto sorpresa una modalità valida attraverso cui coinvolgere attivamente chi attraversa gli spazi. L'esempio che viene riportato da Yamasaki nel libro, *A Life in Architecture*, è quello dei templi giapponesi in cui ci

si muove da cortili assolati con ghiaia e pietre disposte in modo ordinato in corridoi bui, fino a cortili ricoperti di vegetazione che creano giochi di luci e ombre sul cielo. Il passaggio improvviso tra spazi così diversi tra loro cattura l'attenzione e coinvolge attivamente coloro che li attraversano. Questo principio può essere utilizzato anche negli edifici moderni, variando l'altezza dei soffitti, la dimensione delle stanze o giocando con la percezione di spazi aperti e chiusi. In questo modo gli ambienti diventano meno monotoni, anzi, al contrario, diventano stimolanti e offrono sensazioni estetiche sempre diverse perché variano al variare del movimento al loro interno.[24]

Per questo motivo le impressioni che si provano non saranno mai le stesse nemmeno nella medesima persona. L'attenzione alla percezione di chi abita l'edificio si riflette nelle scelte progettuali dell'architetto. Yamasaki non apprezza particolarmente l'aspetto del vetro specchiato poiché nasconde completamente l'edificio e l'attività umana al suo interno: l'idea di base è che la facciata valorizzi la struttura.

Per quanto riguarda l'interno, tende a ridurre la grandezza delle aperture, che solitamente corrisponde al 60% della superfice complessiva, perché Yamasaki stesso soffre di acrofobia[25]. Per questo motivo, negli edifici da lui progettati, limita la superficie vetrata interna al 30%, percentuale che ritiene sufficiente per far sì che l'ambiente non risulti claustrofobico e che garantisca, al tempo stesso, un'illuminazione diffusa dell'interno mantenendo una buona apertura sull'esterno senza generare senso di pericolo o disagio per chi abita quello spazio.[26]

---

[24] Yamasaki, *A life in architecture*, p.31

[25] https://www.treccani.it/vocabolario/acrofobia/

[26] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 32

La funzione primaria di questo edificio è ospitare uffici da lavoro, dunque, la priorità consiste nel garantire un ambiente di lavoro confortevole ed essendo l'aspetto strutturale di una costruzione il riflesso della sua funzione, gli edifici che hanno riscosso maggior successo sono proprio quelli nei quali la struttura era chiara e poteva essere percepita immediatamente.

Sulla base di tali considerazioni, la città si configura come un organismo dinamico e stratificato, caratterizzato da una pluralità di funzioni che ne determinano la complessità strutturale e simbolica. Tale eterogeneità funzionale (che sia di tipo economico, politico, religioso, produttivo, culturale, abitativo) trova corrispondenza diretta nella diversificazione del tessuto edilizio che si articola in una molteplicità di tipologie architettoniche.

La varietà degli edifici è indice della manifestazione materiale della complessità che anima lo spazio urbano e contrastano i soffocanti ambienti monotoni. Dunque, ogni edificio trova fondamento nella struttura, frutto di un processo progettuale condiviso, in cui ingegneri e architetti collaborano integrando le loro competenze. Essi devono necessariamente tenere in considerazione i materiali disponibili alla realizzazione di una data opera, le loro proprietà fisiche e meccaniche. Yamasaki rivendica la centralità della pratica di studio per un architetto, perché la sola formazione accademica non è sufficiente, soprattutto in un mondo e in una società, come quella americana, sempre più attenti all'estetica, alla tutela del paesaggio e alla qualità della città[27].

[27] Si fa qui riferimento agli esempi che Yamasaki riporta in *A Life in Architecture* che riguardano la città di Honolulu, la quale è regolata da un'ordinanza che limita l'affissione di insegne, che invece sono consentite lungo le autostrade o sulle sommità di edifici nelle grandi città rovinandone però lo skyline. Molte città presentano tralicci che disturbano la visione del paesaggio o ancora le strade vengono allargate per far fronte al traffico crescente. Vi sono però anche esempi in positivo come i "pocket parks" ovvero piccole oasi verdi urbane realizzati riqualificando spazi residuali, lotti abbandonati, ex parcheggi nella città di New York.

L’architettura è per lui una continua ricerca di miglioramento che si basa sull’intreccio e l’equilibrio di ideali progettuali, volontà del cliente e responsabilità pubblica.

1.2.2. La costruzione del World Trade Center

Il complesso del World Trade Center, situato nella città di New York, fu commissionato della Port Authority di New York e del New Jersey nel 1962 e venne completato nel 1976.

Il sito del progetto sorge su un'area estesa per tredici isolati (circa sette ettari), appena a nord-ovest di *Wall Street*: si estende da *Vesey Street* a sud fino a *Liberty Street* e da *Church Street* a *West Street*

La zona era degradata, dunque l'intenzione era quella di demolire ciò che era presente per poi procedere con la riqualificazione. L'impresa era chiaramente ardua ma il fatto che il committente fosse la Port Authority rappresentava un punto a favore poiché trovandosi in una posizione intermedia tra il privato e il pubblico era in grado di riuscirne a gestire la portata.[28]

Inoltre, va tenuto presente che la zona si configura come punto nevralgico in quanto crocevia delle linee della metropolitana di New York e, se si considera anche il collegamento con il New Jersey garantito dalla presenza della nuova stazione centrale PATH, si comprende come sia un luogo comodo e facilmente raggiungibile per i lavoratori.[29]

La Lower Manhattan era caratterizzata da un reticolo di strade divise in blocchi e questo impediva lo scorrimento veloce del traffico. La soluzione individuata per ovviare a questo problema consisteva nell'eliminazione delle strade interne per consentire la creazione di un superblocco in modo da ridurre il congestionamento, intervento realizzato grazie a Guy Tozzoli e Malcolm Levy, funzionari della Port Authority. In cambio di questa concessione, il terreno

---

[28] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 4

[29] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p.113

ricavato dagli scavi fu impiegato nella costruzione di nuove aree lungo West Street destinate a ospitare quartieri residenziali per famiglie. A parte questa strada, tutta la zona circostante fu soggetta ad ampliamenti che riguardavano, in modo particolare, strade e marciapiedi, dunque, anche in questo caso, volti a facilitare gli spostamenti.



Figura 1 Reticolo viario della Lower Manhattan negli anni '70

Yamasaki, che aveva già realizzato altri grattacieli e che aveva la possibilità di osservarne di maestosi, come l'Empire State Building, si convinse del fatto che il senso di sicurezza che si provava all'interno di un edificio era indipendente dal numero di piani. Alcuni collaboratori, spaventati dalla grandezza fisica del progetto manifestarono la preoccupazione che questa potesse, in qualche modo, produrre un senso di soggezione o intimidazione nell'uomo poiché la relazione che sarebbe intercorsa tra architettura e uomo sarebbe risultata fuori scala. Ma quegli stessi collaboratori, come Yamasaki, osservando il modello dell'Empire, giunsero alla conclusione che non è la grandezza dell'oggetto a diminuire l'esperienza dell'uomo, le sue parti sono perfettamente comprensibili in quanto elaborate in modo sincero e, dunque, osservabili dall'uomo. La volontà era quella di riuscire ad osservare l'edificio in quanto insieme.[30]

[30] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p.113

Richard Sullivan, funzionario della Port Authority, che aveva il compito di selezionare l'architetto per la realizzazione del progetto, contattò Yamasaki e lo invitò per un colloquio al quale quest'ultimo si presentò con non pochi dubbi per la cifra stimata per la costruzione: 280 milioni di dollari. In quel momento lo studio era ancora agli inizi e non contava un elevato numero di collaboratori, motivo per il quale Yamasaki non poteva credere che tra tanti avessero scelto proprio il suo.

L'intento della Port Authority era quello di trovare una persona che fosse in grado di assumere la direzione e di creare un team composto dai migliori architetti e ingegneri del Paese.

La conferma definitiva dell'incarico affidato allo studio di Yamasaki suscitò una reazione di grande gioia e uno slancio positivo verso il lavoro tanto che lo studio assunse nuovo personale, arrivando ad un totale di ottanta dipendenti, ponderando attentamente la scelta perché, secondo la filosofia dell'architetto, uno studio garantisce migliori prestazioni se composto da un gruppo ristretto e coeso.[31]

Indubbiamente però, per affrontare un lavoro così impegnativo e ambizioso, era necessario uno studio organizzato ed efficiente.

> Fin dall'inizio Yamasaki dichiarò: «Il problema fondamentale […] è trovare una soluzione bella nella forma e nella silhouette che si inserisca armoniosamente nella Lower Manhattan e che dia al World Trade Center l'importanza che merita».[32]

---

[31] *Ivi*, p.114

[32] Cit da Stern, Mellins, Fishman, *New York 1960: architecture and urbanism between the second world war and the bicentennial*, p. 200

Il lavoro di progettazione fu lungo e complesso:

> Per il sito integrato a isolato del Trade Center sviluppammo più di cento schemi e realizzammo piante e modelli in scala per ciascuno. Intorno al quarantesimo progetto sentimmo di essere sulla strada giusta, ma per verificarlo ne sperimentammo altri sessanta circa. Espandemmo questa idea, con la sua piazza centrale e i due edifici di 110 piani, elaborandola in maggior dettaglio e la presentammo al signor Tobin e ai commissari della Port Authority circa quindici mesi dopo l'inizio della progettazione.[33]

Dopo aver verificato la validità della proposta, questa venne presentata e subito accettata. Si trattava ora di dare il via ai lavori.



Figura 2 Modello del progetto di Yamasaki

Una prima questione si presentò già al momento dello scavo delle fondazioni (va tenuto presente che il cantiere era particolarmente esteso). Yamasaki si scontrò con gli ingegneri che volevano fermarsi a trentacinque piedi di profondità (in metri circa dieci) per poi spingere i pali fino alla roccia viva (a settanta piedi). Il

[33] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 115

problema centrale del sito era l'impossibilità di bonificare la zona poiché il fiume Hudson si trova soltanto a un metro di dislivello rispetto la superficie di West Street. Dunque, lo scavo avrebbe comportato la necessità di drenaggio dell'acqua per poter scendere sempre più in profondità ma ciò avrebbe avuto dei costi impossibili da sostenere.[34]

Trascorsero vari mesi perché gli ingegneri accettassero di cercare un sistema che fosse più efficace e a trovarlo fu Martin Kapp, ingegnere strutturale della Port Authority, il quale, guardando all'esempio della metropolitana in costruzione a Milano con il sistema chiamato "slurry wall" (ovvero muri a sospensione), propose la stessa soluzione per il problema americano.

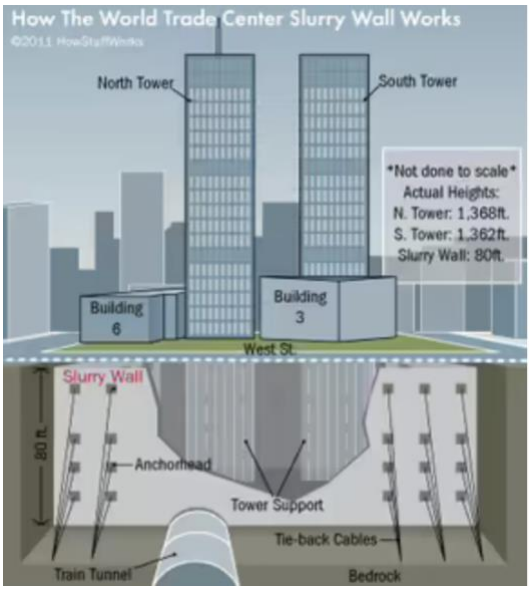


Figura 3 Schema di funzionamento del "Slurry Wall" del WTC

Nel caso del Trade Center il sito venne sezionato per poi scavare man mano in ogni zona estraendo il materiale e sostituendolo con una miscela (bentonite e acqua) che aveva il peso specifico simile a quello del materiale rimosso. Ciò permetteva di creare uno spazio delimitato dai cosiddetti muri a sospensione dove poter introdurre il tubo da cui gettare il calcestruzzo, il quale, avendo un

[34]*Ibidem*

peso maggiore della miscela, prendeva il suo posto, spingendola verso la superficie e si venivano così a formare pareti di calcestruzzo armato ancorato alla roccia attraverso cavi d'acciaio. Il tutto venne sigillato con malta e bullonate. Il processo di costruzione delle fondazioni necessitava di grande attenzione perché, come si può immaginare, la base doveva essere solida e resistente per sopportare il peso dei piani superiori e le condizioni atmosferiche tipiche della zona, dettaglio da non dimenticare.[35]

La questione del peso e la selezione dei materiali da utilizzare nella costruzione fu una scelta impegnativa e ben ponderata: la soluzione più razionale consiste nel preferire metalli leggeri ed evitare la pietra, che richiederebbe un'elaborata struttura di supporto incidendo così sulla complessità strutturale e soprattutto sui costi di realizzazione.

La struttura venne progettata, quasi nella sua totalità, in acciaio standard. L'impiego di questo materiale elimina la necessità delle colonne portanti intermedie, poiché i solai possono essere realizzati a campata libera, senza ulteriore sostegno. Yamasaki, al momento della progettazione del Trade Center, ebbe contatti diretti anche con Fritz Close, l'allora presidente di Alcoa[36], il quale gli propose di modificare la composizione della lega dell'alluminio standard in modo da renderlo di un tono di colore più caldo così da soddisfare il gusto dell'architetto. Il colore doveva essere tale in tutto il pannello e i laboratori dell'azienda produssero una lega argentata che venne utilizzata nella realizzazione delle torri del Trade Center e, da quel momento, venne adoperata nella costruzione di molti altri edifici.

---

[35] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p.116

[36] Alcoa è un'industria leader mondiale della produzione di alluminio, bauxite e alluminia https://www.alcoa.com/global/en/who-we-are/history

L’Alcoa si occupò della realizzazione delle facciate continue che su indicazione dell’architetto vennero installate senza l’utilizzo di sigillanti perché questi costituivano un problema in termini di prestazioni a lungo termine e di manutenzione. L’azienda individuò la Cupples Products come subappaltatore, la quale sviluppò un sistema in grado di controllare i movimenti di dilatazione e contrazione che avvengono in modo naturale con i cambiamenti climatici. La soluzione prevedeva la realizzazione dei rivestimenti delle colonne con un profilo a U capace di adattarsi alle dilatazioni e alle contrazioni della facciata, assorbendone i movimenti.

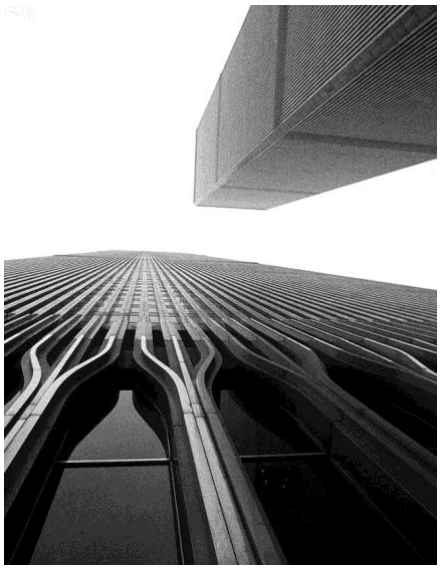


Figura 4 Particolare della facciata del WTC di Yamasaki

Chiaramente l’intero sistema era saldato con cura in modo da garantire la completa impermeabilità della struttura.

Un'altra questione a cui i progettisti dovettero far fronte riguarda il sistema di ascensori e, anche in questo caso, il progresso tecnologico permise di ovviare al problema. In precedenza, gli edifici erano dotati di ascensori che servivano tutti i piani, le Torri gemelle invece furono divise in tre zone verticali e vennero

introdotte delle *sky lobby*: dei piani intermedi di interscambio nei grattacieli con lo scopo di ottimizzazione dello spazio negli edifici.

In questi piani si passa da ascensori shuttle che collegano il piano terra direttamente a questo livello ad ascensori locali che servono i piani superiori. Questa soluzione permetteva di risparmiare una grande quantità di spazio. La prima fascia dell'edificio era servita da ascensori locali. Per quanto riguarda la seconda, undici cabine shuttle collegavano in una corsa diretta di pochi secondi il livello principale al quarantaquattresimo piano da cui si potevano prendere gli ascensori locali che coprivano questa zona. Infine, la fascia finale era collegata da dodici shuttle che raggiungevano il settantottesimo piano, alcuni arrivavano direttamente al centosettesimo (qui vi erano il ristorante nella Torre Nord e la terrazza panoramica in quella Sud). L'intero sistema fu progettato dalla Otis Elevator Company, che si occupò della realizzazione di questi nodi nevralgici del complesso: erano proprio le *sky lobby* e i loro collegamenti a garantire l'efficienza operativa del World Trade Center.[37]

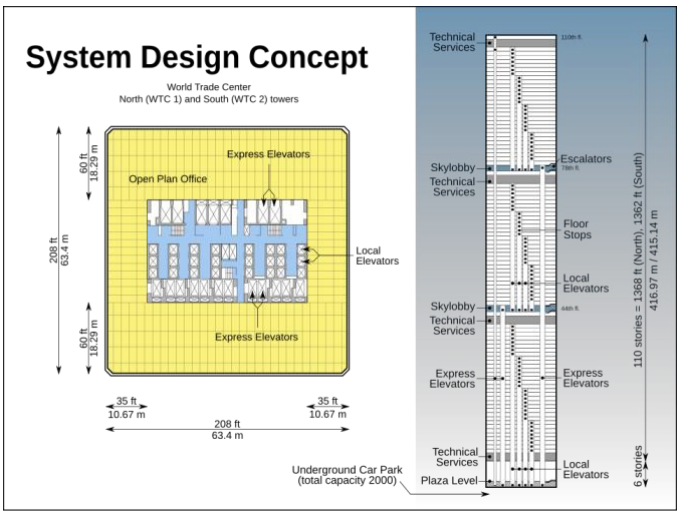


Figura 5 Sistema delle sky lobby

[37] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p.117-118

Tutte le innovazioni finora osservate sono eccezionali ma la grande novità introdotta dal Trade Center sono proprio le torri: i 417 metri della Torre Nord svettavano sulla città e superavano i 381 metri dell'Empire State Building. Yamasaki si dice, fin dal principio, consapevole che in una società così competitiva l'altezza raggiunta dalla costruzione sarebbe stata superata da edifici ancora più alti. Basterà infatti attendere l'anno successivo e le torri saranno superate dalla Sears Tower di Chicago con un'altezza di 442 metri.[38]



Figura 6 Vista di Manhattan da sud, sulla sinistra il World Trade Center di New York, da Domus 524/luglio 1973

L'architetto del Trade Center, però, rivendica l'attenzione che ha posto nel far in modo che, nonostante l'altitudine elevata, gli edifici venissero realizzati con il corretto rapporto di scala rispetto all'uomo, con l'idea di dare uno slancio verso l'alto, trasmettere orgoglio ma senza sopraffarlo.

Le torri, chiamate con l'appellativo "Torri gemelle", erano arretrate rispetto all'ingresso su Church Street, si trovano agli angoli sud e ovest della piazza che fungeva al tempo stesso da spazio pedonale con panchine, da punti di sosta e da "*pocket parks*". In questo caso l'area verde è limitata alle fioriere ma comunque assolve al suo compito principale: offrire uno spazio aperto che si contrappone al traffico e alla ristrettezza della Lower Manhattan.

[38] Gillespie, *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*, 1999, p. 9

La piazza dal nome *Austin J. Tobin Plaza* permetteva di valorizzare gli edifici che si affacciavano su di essa, e, centralmente, ospitava la scultura bronzea *Sphere* di Fritz Koenig situata all'interno della fontana circolare. L'acqua della fontana accentuava la sensazione di leggerezza e sospensione della scultura sferica che in realtà aveva il peso di oltre 20 tonnellate e un diametro di circa 4 metri. L'idea era quella di rappresentare simbolicamente la pace nel mondo attraverso il simbolo del globo stilizzato.[39]



Figura 7 Plaza del WTC

Oltre alle due torri quindi, sulla *Plaza* si affacciavano un hotel, l'allora Vista Hotel, costruito su progetto di SOM, la borsa delle merci e un palazzo che fungeva da sede della dogana.[40]

Al Trade Center furono mosse varie critiche, ma la maggior parte riguardavano le enormi dimensioni e dunque il cambiamento decisivo nello skyline della città per le nuove torri che svettavano nel cielo con la loro altezza.

[39] Skinner, *World Trade Center: una sfida per il futuro*, 2007, p.68
[40] Ibidem



Figura 8 Skyline di Manhattan dopo la costruzione del WTC

Il critico di architettura Martin Filler ha interpretato il progetto come un'"enorme speculazione immobiliare"[41] nella quale gli interessi della Port Authority si intrecciavano con quelli di importanti investitori privati che avrebbero tratto profitto dalla realizzazione di un intervento immobiliare di questo tipo. Anche Eric Darton, scrittore e studioso di architettura, sottolinea come "nella natura speculativa risiedevano i semi della hybris del Trade Center".[42]

Occorre tenere presente che le città non sono entità statiche, si modificano continuamente perché sempre nuove sono le necessità, le tecniche e le richieste mosse dalla società. Col tempo le persone si abituano ai cambiamenti e ciò che inizialmente appare negativo, diverso, viene accettato: nel caso di Manhattan è proprio la successione di nuovi edifici a rendere il suo centro urbano un *unicum*.[43] Basti pensare che il grattacielo della Chase Manhattan Bank (progetto di SOM) oltre che i nuovi grattacieli di Yamasaki comportano l'aumento della pendolarità, motivo per cui Rockefeller, il governatore della città, promosse la realizzazione del progetto "*Battery Park City*" un nuovo isolato residenziale situato sull'acqua accanto al World Trade Center.

---

[41] https://www.nybooks.com/articles/2018/05/10/minoru-yamasaki-architectural-tragedies/
[42] Darton, *Divided We Stand: A Biography of New York's World Trade Center*, p.117
[43] Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 115

Battery Park City è un'area la cui riqualificazione e la parziale costruzione del nuovo quartiere avvenne in concomitanza con la realizzazione del World Trade Center. Il nome dell'area deriva da quello del parco pubblico sull'estremità di Manhattan e viene da molti considerato il luogo di nascita dell'attuale New York City.[44]

[44] https://martinaway.com/battery-park-new-york/#Battery_Park_City_la_sua_storia_e_cosa_vedere

1.3 Il WTC come dispositivo urbano e simbolico

Una delle responsabilità principali della Port Authority fin dal momento della sua fondazione è stata la promozione del commercio internazionale nel porto di New York come tramite attraverso cui migliorare il benessere economico dell'area metropolitana di sua competenza. Dunque, i legislatori dei due stati sopracitati incaricarono la Port Authority di costruire il *World Trade Center* con lo scopo di concentrare tutte le attività delle imprese, private e pubbliche che siano, in un unico luogo.

> Man mano che comprendevo lo scopo del progetto divenne chiaro che il Trade Center, con la sua posizione di fronte all'ingresso del porto di New York, poteva simboleggiare l'importanza del commercio mondiale per il Paese e la sua principale metropoli e diventare l'espressione fisica dello sforzo universale dell'uomo nel cercare e raggiungere la pace mondiale. [45]

È questo un passaggio cruciale nel testo scritto da Yamasaki in quanto pone il lettore nell'ottica per cui può comprendere come questa costruzione viene ad assumere, a livello mondiale, lo status di simbolo del commercio, nonché segno distintivo e celebrativo dello skyline di Manhattan, città caratterizzata da un'altissima densità di popolazione.
Un segno caratteristico del luogo riguarda la separazione degli edifici alti da quelli bassi il cui intento è quello di consentire alle persone che qui vivono e lavorano di godere di momenti all'aperto.

---

[45] Cit., da Yamasaki, *A Life in Architecture*, 1979, p. 112

La costruzione di edifici che si sviluppano in altezza consente di risparmiare terreno e investirlo in altri usi: nel caso del Trade Center questo spazio risparmiato è stato impiegato per la *Plaza*.

Le Torri Gemelle erano frequentate da oltre 50.000 persone di varia nazionalità che vi lavoravano animate da grandi sogni e obiettivi, il cui entusiasmo coinvolgente rendeva la zona uno spazio pulsante, vivo.

Si respirava l'aria di possibilità, era lo spazio che avrebbe permesso la realizzazione di quel "sogno americano" tanto esaltato, frutto di una narrazione che contribuisce a siglare l'immagine degli Stati Uniti come luogo di opportunità, di autoaffermazione e di raggiungimento del benessere e del successo.

È questa una costruzione culturale finalizzata a mascherare le disuguaglianze di classe instillando un'idea basata sulla meritocrazia che è quindi illusoria in quanto i fattori legati al contesto culturale e a quelli che la sociologia definisce "privilegi invisibili"[46] inevitabilmente incidono sugli individui mettendo in discussione l'ideale meritocratico auspicato dall'*American Dream*.

È, dunque, lampante la dicotomia intessuta nella costruzione di questo ideale che si riflette nelle Torri come *leitmotiv* dell'*American dream:* simbolo di potere e successo, un luogo destinato a portare in alto il distretto finanziario di New York. Dietro questa monumentalità e il loro essere un simbolo si celano profonde contraddizioni che emergono anche dalle critiche (a cui è già stato accennato), mosse in merito alla realizzazione del World Trade Center, alcune delle quali furono riportate dal *New York Times*. Una delle voci che si levarono dapprima a

---

[46] Il concetto di privilegio invisibile ha origine nel saggio di Peggy McIntosh del 1989, *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack.* L'autrice parla del privilegio bianco come un "pacchetto di risorse non meritate", di cui gli individui, che inconsapevolmente li possiedono, possono usufruire. Il concetto è poi stato esteso alla disuguaglianza razziale e sociale in generale.
P. McIntosh, *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack*, (PDF 1989) https://www.nationalseedproject.org/images/documents/Knapsack_plus_Notes-Peggy_McIntosh.pdf

favore e poi contro la costruzione fu quella di Ada Louise Huxtable[47], la quale nel 1973, al momento dell'inaugurazione dell'edificio, due anni prima del completamento previsto, parlando delle Torri le definisce come "pura tecnologia", come ciò che rovinò definitivamente il panorama di Manhattan.[48]

L'essere troppo grandi e troppo vistose era la contestazione che andava per la maggiore tra i critici del settore.

Gli storici dell'architettura Manfredo Tafuri e Francesco dal Co, indagando il panorama internazionale negli anni '50 e '60 del Novecento e interrogandosi sulla tipologia architettonica dei grattacieli, conclusero che anche le Torri Gemelle vennero realizzate "come 'happenings' teoricamente transeunti, superblocchi incerti sulla propria funzione".[49] Questa ambiguità deriva dal loro essere fuori scala, fattore che condiziona anche l'assetto funzionale della città.

Il 1971 segna il concludersi dei lavori alla Torre sud, è questo un momento di forte instabilità economica per New York che stava attraversando una grave difficoltà finanziaria, dunque le critiche continuarono.

Ciò che riportò uno sguardo positivo sull'edificio fu l'impresa di Philippe Petit, un funambolo francese che, durante la notte, collegò con una fune i tetti delle due torri. Il mattino seguente attraversò tale spazio realizzando il suo numero, sospeso in aria a più di 400 metri dal suolo, sotto lo sguardo stupefatto di lavoratori e passanti.

---

[47] Ada Louise Huxtable è riconosciuta come la prima critica di architettura a tempo pieno su un giornale statunitense quando è entrata a far parte del New York Times, nel 1970 ha ricevuto il primo Premio Pulitzer per la critica

[48] Stern, Mellins, Fishman, *New York 1960: architecture and urbanism between the second world war and the bicentennial*, 1995, p. 200

[49] Tafuri, Dal Co, *Architettura contemporanea*, 1976, p.372



Figura 9 Philippe Petit completò una traversata su un cavo sospeso tra le Torri Gemelle

L'episodio inaugurò un periodo in cui questa architettura inizia ad essere vissuta come teatro di imprese per i numeri audaci di giovani come Owen Quinn, che nel 1975 si gettò con il paracadute dalla torre nord, o George Willig, che nel 1977 scalò la facciata del grattacielo, dalla base al tetto in sole tre ore, servendosi unicamente di ventose. Dunque, riportando le parole di Peter Skinner "quasi senza sforzo le Torri Gemelle promuovevano loro stesse".[50] Un altro momento positivo del Trade Center fu nel 1976, quando prese il posto dell'Empire State Building nel remake di *King Kong* prodotto da Dino de Laurentiis. Le Torri Gemelle sono apparse più volte su varie pellicole: in *Manhattan* di Woody Allen o *1997: Fuga da New York* di John Carpenter e ancora *Working Girl*, *Godzilla* o *Indipendence day*. Il 1975 e 1976 sono anche gli anni in cui vennero aperti al pubblico la terrazza panoramica (sul tetto della Torre sud) e il ristorante Windows on the World (al 107° piano della Torre nord).[51]

L'edificio, dunque, assumeva il ruolo di catalizzatore di possibilità, trasformandosi da infrastruttura a dispositivo simbolo di rinascita e rigenerazione della città, di successo e potere, un atto di fiducia che preannunciava un futuro brillante.

---

[50] Skinner, *World Trade Center: una sfida per il futuro*, 2007, p.11

[51] Stern, Mellins, Fishman, *New York 1960: architecture and urbanism between the second world war and the bicentennial*, 1995, p. 201

Tuttavia, l'essere un punto di riferimento, un'icona riconoscibile a livello globale, include la possibilità di diventare anche bersaglio di atti violenti.

A conferma di quanto appena detto, nel febbraio 1993 una bomba realizzata con una miscela di urea nitrato e gas idrogeno venne utilizzata con lo scopo di causare l'implosione delle Torri Gemelle.

Fortunatamente l'attentato non raggiunse l'obiettivo prefissato grazie alla resistenza delle strutture portanti ma comunque si contarono sei vittime e il numero di feriti superava il migliaio. La bomba esplose nel parcheggio seminterrato causando in totale 525 milioni di dollari di danni necessari per le riparazioni al seminterrato e ai sistemi meccanici e per la pulizia dei piani delle torri dal fumo.[52]

Un giornalista che lavorava per il *New York Times*, il giorno seguente all'attentato intervistò l'esperto di terrorismo Bruce Hoffman che all'epoca prestava servizio presso la RAND Corporation, un'organizzazione di ricerca che sviluppa soluzioni alle sfide delle politiche pubbliche per contribuire a rendere tutte le comunità del mondo più sicure, più protette e più prospere, è un'istituzione senza scopo di lucro, apartitica e impiegata nella tutela dell'interesse pubblico.[53]

Hoffman dichiarò:

> "un'autobomba in una strada di New York avrebbe senza dubbio ucciso più persone. Ma il World Trade Center è un simbolo di Wall Street, dello skyline di Manhattan e degli Stati Uniti stessi, e penso che questo sia molto importante".[54]

---

[52] Gillespie (a cura di), *Twin Towers. The Life of New York City's World Trade Center*, 1999 p. 6

[53] https://www.rand.org

[54] Gillespie (a cura di), *Twin Towers. The Life of New York City's World Trade Center*, 1999 p. 4

In questa affermazione è possibile cogliere il nucleo centrale della questione: il World Trade Center e, in particolare, le Torri Gemelle erano un emblema della città. A livello architettonico il progetto di Yamasaki non aveva vinto premi o ottenuto particolari riconoscimenti, anzi, in molti criticarono le Torri come "alberi quadrati d'acciaio rivestiti in alluminio"[55], ma ciò che è fondamentale è il loro significato simbolico.

Per la loro altezza vertiginosa le torri si stagliano sullo skyline di Manhattan, rimandando chiaramente al ruolo della Port Authority of New York and New Jersey e in generale all'identità della città.

Guardando la situazione da una prospettiva più ampia, si percepisce come queste assumano la veste di portatrici dei caratteri dell'eccezionalismo americano e del capitalismo: le torri incarnavano l'ottimismo e l'energia della città, manifestazione di potenza ed effetto scenico.

Le critiche sorte al momento della costruzione nel 1980 erano ormai superate: New York è una città che guarda al futuro, e gli anni Novanta, in particolare, apparivano radiosi e promettenti. Già allora si percepiva la grandiosità e la portata di questo simbolo, e ancora più oggi, alla luce di quanto successo, sia nel 1993 e soprattutto nel 2001, è facile comprendere l'immenso potere che avevano acquistato, semplicemente esistendo.

La scelta di New York e Washington come obiettivi del dirottamento degli aerei è motivata dal fatto che gli edifici nel mirino avevano acquisito una grande forza e valenza simbolica per cui l'intento era di spazzare via con essi ciò di cui erano la rappresentazione: la forza militare e finanziaria della nazione.[56]

---

[55] Ibidem

[56] Peter Skinner, World Trade Center: una sfida per il futuro, 2007, p.11

Le Torri Gemelle divennero un emblema che funge da parte per il tutto, un simbolo globale che, al solo pensiero, immediatamente ricollega alla mente l'immagine dell'America, al pari della Statua della Libertà, proprio come la Torre Eiffel lo è per la Francia, il Colosseo per l'Italia o il Taj Mahal per l'India.

È quello che Henri Lefebvre avrebbe definito uno *spazio vissuto* (o rappresentazionale) per il suo essere carico di immagini e di significati culturali per coloro che lo attraversano: è uno spazio che parla di dinamiche di potere, di vulnerabilità e di globalizzazione, è uno spazio che condiziona l'esperienza di chi lo vive.[57]

L'immagine delle due Torri è impressa nella coscienza collettiva, sono state investite del ruolo di icone visive della modernità, portartici di valori culturali, economici e sociali.

Come sostenuto da Siegfried Kracauer e Béla Balázs, teorici della cultura visuale, le immagini operano come segni visivi capaci di raccontare la città e la società in cui si collocano. Sulla base di ciò si comprende perché le immagini delle Torri sono state utilizzate in campagne pubblicitarie e nella realizzazione di loghi, sono state il soggetto di fotografi d'arte e cineasti che le hanno riprese dai punti di vista più svariati e in tutti i momenti della giornata. Fu così che entrarono a far parte di quell'archivio di rappresentazioni che vengono utilizzate, individualmente e collettivamente, nella narrazione della società poiché nella forma mediatica di testi visivi esse sono in grado di suscitare emozioni e acquistano grande capacità di circolazione.

[57] Lefebvre, *The Production of Space* 1991, p. 33

Balázs aveva celebrato l'avvento di una cultura visuale che trova fondamento nel primato dell'immagine sulla parola e sulla riscoperta della dimensione concreta e sensibile del reale.[58]

Lo scopo stesso dei terroristi che hanno attaccato il WTC era quello di generare un effetto spettacolare.

La televisione è stato il mezzo principale che ha contribuito a diffondere le immagini: tutti volevano vedere quanto successo. In questo senso, la reiterazione e la diffusione mediatica (in riferimento ai film precedentemente citati e al corredo di immagini di cronaca) non costituiscono semplicemente una fonte documentaria ma lo trasformano in esperienza visiva aprendosi a una riflessione sul rapporto tra immagine e realtà. Su questo piano si inserisce il paradosso della "passione per il Reale" che culmina nella spettacolarizzazione teatrale attraverso la virtualizzazione della realtà. Il paradosso consiste nel ritenere che questa presunta passione per il reale altro non è che uno stratagemma per cercare di evitare il confronto con ciò che veramente è reale. Questo significa che la realtà virtuale, deprivando il reale della sua sostanza, viene vissuta come reale pur non essendolo effettivamente, generando una confusione tra ciò che è realtà e ciò che è "virtuale".[59] Slavoj Zizek definisce l'11 settembre come il momento in cui qualcosa che prima di allora è esistito soltanto come fantasmagoria mediale ha fatto irruzione nella realtà. Quindi ciò che fino a quel momento era stato un "sognare la catastrofe" è divenuto realtà: le teorie psicologiche sostengono che per poter accettare eventi di carattere traumatico il reale deve essere percepito come irreale, finzione, come uno spettacolo appositamente realizzato.[60]

---

[58] Pinotti, Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, 2016, p.4
[59] Zizek, *Welcome to the Desert of the Real*, 2002, p.15
[60] Ivi, p.23

Il crollo delle Torri, dunque, oltre ad essere un crollo materiale, si configura come la rappresentazione della vulnerabilità e della frattura storica di un sistema basato sulla potenza (economica) globale. L'impatto con la realtà di quanto successo ha abbattuto la "torre" del progressismo e ne ha rivelato la fragilità mettendo in discussione anche la centralità dei *Cultural Studies* come spazio di costruzione simbolica e identitaria.[61] Questi mettono in discussione la concezione dei significati culturali come fissi e univoci mostrando come ogni prodotto culturale (film, immagini, media, testi) prende forma all'interno di rapporti di potere e comporta una moltitudine di interpretazioni poiché vari sono i destinatari.

Stuart Hall, in particolare, ha mostrato come valori, significati e ideologie sono dinamici e instabili, sono il risultato di processi di codificazione e decodificazione in cui si confrontano le tre modalità di interpretazione di un messaggio: dominante-egemonica, negoziale e oppositiva. [62]

[61] Zizek, *Welcome to the Desert of the Real*, 2002, p.41
[62] Pinotti, Somaini, *Cultura visuale*, 2016, p.21

2. La Max Protetch Gallery e La Biennale di Venezia nel 2002: una risposta culturale alla distruzione

2.1 La distruzione del WTC e l'urgenza progettuale

L'attentato avvenuto l'11 settembre 2001 al World Trade Center rappresentò un evento di portata epocale, che determinò la morte di migliaia di civili e la distruzione di edifici per i quali erano stati investiti ingenti somme di denaro e lavoro.

Da un punto di vista socioculturale, quanto accaduto aprì una frattura profonda che condusse allo smarrimento del mito dell'invincibilità americana.

Fino a quel momento, infatti, i cittadini di New York erano riusciti a reagire a episodi traumatici come l'attentato che aveva colpito il World Trade Center nel 1993 (con l'intento di causare la caduta di una torre sull'altra provocando in questo modo la morte di coloro che si trovavano all'interno e nella zona adiacente)[63] o la bomba di Oklahoma City nel 1995, senza il bisogno di mettere in discussione la capacità di garantire la sicurezza. Questa volta però non fu come le precedenti.

[63] Dall'articolo di Steven Simon, Che cos'è il terrorismo georeligioso in Le spade dell'islam, *Limes*, 2001, disponibile all'indirizzo: https://www.limesonline.com/rivista/che-cos-e-il-terrorismo-georeligioso-14579165/ :

> A questo tentativo sono seguiti una cospirazione per assassinare più o meno simultaneamente 4 mila passeggeri distruggendo 11 Jumbo jet sul Pacifico nel 1995; l'uccisione di circa 250 persone, nel 1998, negli attentati in Africa orientale che avrebbero dovuto far parte di un attacco su scala ancor più vasta; il tentativo di uccidere centinaia di persone nel 1999, con attacchi simultanei negli USA e in Giordania per la fine del millennio; infine, il tentativo, parzialmente riuscito, di uccidere migliaia e migliaia di persone a New York, a Washington e forse in altre tre capitali europee.

> I diciannove terroristi erano distribuiti a bordo di quattro voli interni agli Stati Uniti. Il loro piano prevedeva di dirottare gli aeromobili e trasformarli in grandi missili guidati. Alle 8:00 del mattino di martedì 11 settembre 2001, avevano già superato tutti i livelli di sicurezza che il sistema dell'aviazione civile statunitense prevedeva, allora, per prevenire un dirottamento.[64]

Il volo American Airlines Flight 11 decollò alle 7:59 da Boston, la destinazione era Los Angeles. Insieme ai piloti, ai nove assistenti di volo vi erano ottantuno passeggeri, tra cui cinque terroristi, artefici del dirottamento. Le informazioni oggi disponibili sono il frutto di telefonate tra una delle assistenti di volo e l'ufficio prenotazioni della American Airlines, durante le quali descrisse tutto ciò che stava accadendo. Da quel momento, a cascata, si attivarono una serie di procedure e di controlli per cui la compagnia riuscì ad identificare i dirottatori. Mohamed Atta è il nome del terrorista addestrato al pilotaggio dell'aereo. Alle 8:41 i controllori del traffico aereo classificarono ufficialmente il volo come un dirottamento. Alle 8:46 l'aereo si schiantò contro la Torre Nord del World Trade Center, gli occhi erano già puntati in quella direzione come anche le cineprese delle emittenti televisive, tra cui la CNN.[65]

Alle 9.03, il volo United Airlines Flight 175, il cui dirottamento ebbe luogo tra le 8:42 e le 8:46, colpisce la Torre Sud che crolla per prima, pur essendo stata colpita per seconda.[66]

---

[64] *The 9/11 Commission Report*, 2004, p.4
https://govinfo.library.unt.edu/911/report/911Report_Ch1.pdf

[65] Ivi, p.4-7

[66] Ibidem

Gli impatti degli aerei dirottati provocarono gravi danneggiamenti agli elementi strutturali delle due Torri e innescarono incendi che ne determinarono il cedimento nell'arco di poche ore.

Il crollo non si esaurì nel suo accadere materiale ma si impose fin da subito anche sul piano della rappresentazione: la ripetizione è la chiave di lettura con cui interpretare l'accaduto: i terroristi erano ben consapevoli che, dopo il primo schianto, gli occhi di tutto il mondo sarebbero stati puntati sul Trade Center, le immagini passavano in loop su ogni rete, bloccando le trasmissioni in onda e il giorno seguente erano stampate in formato gigante su tutte le copertine dei giornali.

Considerata l'ampiezza del dibattito generato dall'11 settembre e la complessità *in toto* di tale evento, il presente studio non si propone di esaminare in profondità le questioni geopolitiche ed economico-sociali sottese, quanto piuttosto le modalità attraverso cui, ciò che è successo, è stato recepito e rappresentato da un punto di vista culturale e sul piano iconografico.

Prima di continuare, è necessario chiarire l'utilizzo della parola "evento" in riferimento all'attentato in questione: in questo contesto, alla luce della caratterizzazione da parte del filosofo Jean Baudrillard, ci si riferisce all'attentato con la parola "evento" nella sua valenza simbolica e di rottura. Diversamente, Jacques Derrida è cauto nell'utilizzo di questo termine al quale premette delle locuzioni dubitative come "supposto" o "cosiddetto", sottolineando la difficoltà di nominare concettualmente ciò che fino a quel momento era indicato con una data.[67]

Questa oscillazione terminologica è strettamente legata all'interrogativo sull'impotenza del linguaggio di fronte a una questione di tale portata. Giovanna

[67] Carbone, *Essere morti insieme,* 2007, p. 58

Borradori, nel libro *Le concept du 11 septembre,* spiega la difficoltà di Derrida di ricondurre a un concetto stabile ciò che si presenta come un evento assoluto e la necessità di gettare lo sguardo oltre a ciò che il senso comune considera un "evento maggiore". In quest'ottica il termine è inteso in senso heideggeriano. Heidegger, infatti, elabora una riflessione sull'*Ereignis,* concepito non come mero avvenimento della storia, ma come evento in cui è l'essere stesso a rivelarsi; è un momento di disvelamento in cui l'accaduto ristruttura le condizioni stesse della sua intellegibilità.[68]

Derrida, dunque, tentando di riflettere criticamente sul valore ontologico del vocabolo, tenta di mostrare il paradosso per cui l'esperienza di un evento ne richiede l'appropriazione e l'interpretazione, ma è proprio cercando di chiudere dentro una categoria un evento degno di questo nome che esso ci sfugge, ed è qui che nasce l'evento vero, che comporta un cambiamento nel modo in cui si immagina e si interpreta ciò che succede.[69]

L'11 settembre diviene una frattura ontologica che modifica il regime del visibile ponendosi come luogo di riarticolazione del rapporto tra evento, linguaggio e rappresentazione.

Il World Trade Center, come analizzato nel capitolo precedente, viene a configurarsi come simbolo rappresentativo di una nazione, ma è doveroso sottolineare che, in virtù del suo essere un punto deputato allo scambio di merci e, dunque, nodo di connessione nella rete dei rapporti tra i Paesi, l'interazione tra Stati si manifesta nella presenza di individui provenienti da settantadue Paesi diversi, rappresentanti quasi tutti i gruppi etnici e le religioni del mondo. Da ciò ne deriva che il complesso finisce per delinearsi come una sorta di parlamento

---

[68] Carbone, *Essere morti insieme,* 2007, p. 59-60

[69] Ivi, p.60

universale. Dunque, il bersaglio della cellula terroristica, concretamente, era stato l'America ma, colpendo il WTC, aveva colpito l'intera umanità.[70]

Questo è il motivo per cui dopo l'11 settembre il Consiglio di Sicurezza dell'ONU ha decretato reato per i Paesi appartenenti alle Nazioni Unite il finanziamento volontario del terrorismo per cui sono chiamati a interrompere qualsiasi modalità di sostegno a gruppi coinvolti in attività terroristiche.[71]

Al di là delle narrazioni campanilistiche, va riconosciuto alla popolazione americana una grande prontezza di reazione tanto nell'azione dei soccorritori e delle forze dell'ordine, quanto nel morale dell'intera comunità.[72]

Una risposta di questo tipo contribuisce a incrementare un senso di coesione nazionale ma, contestualmente, favorisce anche l'emergere di nuove rappresentazioni dell'altro, motivate dal bisogno di attribuire un significato alle azioni e dalla ricerca dei soggetti responsabili della minaccia. Ciò si inserisce perfettamente nella trasformazione che caratterizza le società contemporanee sul modo in cui viene percepito il nemico.

Come sostenuto da Noam Chomsky nel corso dell'intervista per il documentario *Power and Terror*, l'attacco dell'11 settembre 2001 viene considerato un evento storico non solo per l'entità del disastro causato ma per l'identità delle vittime.[73]

Con tali parole lo studioso intende che da sempre, in un "altrove", si verificano attacchi terroristici e atrocità, ma sono considerati troppo lontano da "noi". Il fatto che avvengano in luoghi percepiti come geograficamente, ma anche culturalmente, distanti, produce una sorta di schermatura emotiva che riduce

---

[70] Wright, *Le altissime torri: come Al-Qaeda giunse all'11 settembre*, 2007, p. 362

[71] Resolution 1373 (2001), disponibile all'indirizzo: https://www.unodc.org/pdf/crime/terrorism/res_1373_english.pdf

[72] Skinner, *World Trade Center: una sfida per il futuro*, 2007, p.19

[73] Chomsky, *Dopo l'11 settembre*, 2003, p.6

l'impatto della notizia. In questo caso specifico, però, la risonanza mediatica e culturale è stata tale perché quella presa in causa è un'iperpotenza.

Inoltre, il contesto di riferimento è dominato da un nuovo orizzonte di "terrore" in cui il nemico è fisicamente lontano ma la minaccia è (potenzialmente) accanto o addirittura interna.

Si apre a questo punto il discorso ontologico del noi e dell'altro, le cui definizioni generano un cortocircuito: il "noi" viene definito per opposizione, dunque, a partire da ciò che è estraneo, ma "l'altro" non è mai completamente esterno poiché è già compreso nel noi. È in questo che risiede il fallimento del multiculturalismo, nella crisi delle categorie e nell'insorgere della paura dell'altro che finisce per irrigidire identità fluide e spinge ad avere un occhio sospettoso e scrutante generando un clima di terrore diffuso.

La responsabilità di questo fenomeno è imputata al terrorismo suicida che ha fatto emergere il senso di vulnerabilità verso l'altro, instillando il dubbio di un nemico non identificabile.[74] È questo un terreno scivoloso in quanto le implicazioni da tenere in considerazione sono svariate e i punti di vista relativi, condizionati da costellazioni storiche contingenti; dunque, è inutile sfociare in affermazioni di tipo comparativo. Il dato di fatto è che l'attacco al World Trade Center è stato un attacco al capitalismo finanziario globale, perpetuato utilizzando il linguaggio del terrorismo.

A questo punto risulta particolarmente significativo il discorso tenuto dal filosofo Derrida il 22 settembre 2001 in occasione della consegna del premio "Adorno", durante il quale si esprime in riferimento all'attentato sostenendo che: "per

[74] Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti: Le paure dall'11 settembre a oggi,* 2016, p. 64

quanto riguarda questo crimine io non credo che alcuno di noi sia senza colpa dal punto di vista politico".[75]

Non è possibile una divisione semplice tra innocenti e colpevoli ma esiste una responsabilità diffusa. A tal proposito, analizzando la situazione, Derrida sostiene che l'insieme di ciò che hanno proposto i media "ha dato luogo alla convinzione, piuttosto che alla vera e propria idea, che l'11 settembre fosse un evento mondiale di considerevole importanza"[76], segno di una crisi interna dell'occidente: è l'occidente stesso che attraverso le sue tecnologie ha contribuito indirettamente a rendere possibile l'attacco.

L'epoca che si apre in seguito all'11 settembre viene definita "epoca del disastro permanente" perché le immagini della devastazione fanno breccia nell'immaginario collettivo e si radicano come caratterizzanti per la cultura americana ma anche per quella globale. È un evento di cui tutti sono spettatori e sentirsi accomunati significa sentirsi comunità.

David Foster Wallace ha elaborato una descrizione di questo essere stati spettatori, parla dello spezzone di filmato che la CBS[77] ha trasmesso soltanto una volta per l'intensità brutale e drammatica della scena a cui migliaia di persone stavano assistendo anche dal vivo. È un'ammissione di vulnerabilità, la stessa a cui fa riferimento Judith Butler quando spiega che il riconoscere lo status di individui di coloro che, prima di essere vittime, erano persone, mostra come il legame che si instaura con gli altri, in quanto esseri sociali, è ciò che costitutivamente definisce chi siamo.[78] E dunque anche il dolore si configura come esperienza condivisa, in cui la perdita individuale si inserisce nella

---

[75] Borradori, *Filosofia del terrore,* 2003, p.160

[76] Ibidem

[77] Acronimo della rete *Columbia Boradcasting System*, emittente radiotelevisiva di New York

[78] Carbone, *Essere morti insieme,* 2007, p.89

circolazione globale delle immagini che ne amplifica la portata percettiva. È la costruzione di una sensibilità condivisa che rende il trauma vicino e inaccessibile al tempo stesso, una sensibilità senza frontiere di spazio e tempo perché è il dolore della perdita.

Come sostenuto da Marc Augé, nel suo *Diario di Guerra,* quello dell'11 settembre 2001 "è tipicamente un evento che non passa": il tempo non diminuisce la portata di quanto successo. [79]

La categoria del sublime diviene modalità dell'esperienza del soggetto per l'insostenibilità di quelle immagini di persone che, cadendo, perdono le scarpe; immagini trasmesse in televisione o nei disperati cartelli con su scritto "scomparso" che contengono un dolore incontenibile e irrappresentabile, in cui tutti si riconoscevano.[80]

L'11 settembre ebbe ripercussioni, oltre che su un piano emotivo, anche da un punto di vista politico e internazionale, contribuendo a ridefinire gli assetti geopolitici e mettendo in crisi la tradizionale (e precedente) tipologia di guerra, nel senso di conflitto tra stati sovrani regolati da norme. Si delineano ora due nuovi modelli di conflitto: quelli etno-religiosi, che non rispettano i diritti umani sanciti universalmente, oppure attacchi diretti, come quello avvenuto nei confronti degli Stati Uniti. La differenza tra i due è che nel primo caso possono intervenire i pacifisti umanitari delle potenze occidentali, nel secondo nessuna organizzazione può fare da mediatrice tra le parti.[81]

Proprio l'impossibilità di ricondurre l'attacco terroristico alla forma di un conflitto regolato permette di comprendere perché l'autrice Gaia Giuliani, nel suo libro *Zombie, alieni e mutanti,* riprendendo le parole dell'antropologo americano

---

[79] Carbone, *Essere morti insieme, 2007,* p. 90

[80] Ibidem

[81] Zizek, *Welcome to the Desert of the Real,* 2002, p. 98

Kevin Rozario, in *The culture of Calamity. Disaster and the Making of Modern America* (2007), afferma che l'attacco del 2001 viene considerato alla stessa maniera di una 'catastrofe' naturale. In questo caso l'evento è generato dalla mano dell'uomo ma, appunto per l'idea che porta con sé il concetto di catastrofe come punto di svolta, anche l'attacco terroristico di cui il WTC fu vittima offre "un'opportunità per una rivitalizzazione morale e politica".[82]

Secondo Zizek la vera catastrofe politico-ideologica fu quella dell'Europa poiché la distruzione delle Torri ha avuto come conseguenza il rafforzamento dell'egemonia americana in ogni sua configurazione invocando una guerra al terrorismo e un invito a schierarsi "con loro o contro di loro".[83]

A Manhattan per mesi, dopo l'attentato, l'odore delle torri bruciate continuava a ricordare a chi passava per quelle strade quanto successo, divenendo in qualche modo anch'esso simbolo, imprimendo, ancora una volta, il suo impatto nella memoria.

È questo un evento che porta con sé la volontà di una propria narrazione e, al tempo stesso, è qualificato da J. Baudrillard come "irrappresentabile". Riprendendo questa categorizzazione anche il critico letterario e scrittore italiano Marco Belpoliti definisce l'11 settembre come "irrappresentabile in quanto eccedente" intendendo che la moltitudine di testimonianze visive, scritte e orali rende l'evento impossibile da rappresentare nella sua enormità.[84]

Proprio questa eccedenza di immagini e la loro circolazione globale genera nuove forme di partecipazione emotiva, è una memoria involontaria frutto dell'empatia per un momento non vissuto nel quale ci troviamo a *essere morti insieme*, non solo alle vittime, ma a tutti coloro che sono colpiti dalle immagini dell'accaduto, alla

---

[82] Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti: Le paure dall'11 settembre a oggi,* 2016, p. 95
[83] Zizek, *Welcome to the Desert of the Real,* 2002, p.148
[84] Carbone, *Essere morti insieme: L'evento dell'11 settembre 2001,* 2007, p.16

luce di quel legame sociale di cui parla anche Didi-Huberman in *Immagini malgrado tutto.*[85]

Focalizzando ora l'attenzione sugli aspetti pratici, in seguito all'attentato sono state disposte misure di intervento locali tra cui la fondazione della *Lower Manhattan Development Corporation* (LMDC), da George Pataki, governatore dello Stato di New York dal 1995 al 2006 e Rudolph Giuliani, sindaco di New York per il Partito Repubblicano dal 1º gennaio 1994 al 31 dicembre 2001. In linea con l'atteggiamento di resistenza e resilienza mostrato dalla popolazione americana in risposta alla distruzione e alla devastazione dell'area, il naturale passo successivo prevedeva la ricostruzione delle torri.

L'intento era quello di pianificare la rinascita della zona distrutta sfruttando il finanziamento federale di circa 10 miliardi di dollari. Sotto le macerie i 16 acri in rovina vennero chiamati Ground Zero, letteralmente "livello zero", zona in cui tutto ciò che permaneva era il diritto di ricostruire. Le Torri erano crollate, gli edifici circostanti resi inagibili a causa dei danni strutturali in seguito all'impatto ma il sito conservava il valore di un "terreno ben posizionato, ricco di collegamenti di trasporto, nel terzo più grande distretto centrale degli affari della nazione e primo centro statunitense per la gestione delle grandi somme di denaro".[86]

Il dibattito sul futuro di Ground Zero si accese e le voci che vi parteciparono furono quelle della Port Authority of New York and New Jersey (proprietario), Larry Silverstein (titolare del contratto di locazione che aveva da poco firmato per 99 anni), politici, gruppi civici e l'opinione pubblica. Oltre a questi era

---

[85] Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, pp. 189-225

[86] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site*, 2009, p. 2

presente anche una rappresentanza delle vittime. Le varie parti in causa furono coordinate da una società pubblica appositamente realizzata, la già citata Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), creata con il compito di pianificare la ricostruzione di Ground Zero. Agli architetti venne richiesto di "far parlare gli edifici", di tentare di creare simboli e significati.[87]

La LMDC tradusse concretamente questa necessità nell'istituzione di un concorso internazionale di design (2003) per il memoriale del World Trade Center.[88]

Gli archistar non erano gli unici attratti da Ground Zero. Era iniziata una corsa alla rivendicazione di quello spazio, non soltanto fisica ma anche simbolica, attraverso dichiarazioni e iniziative legate anche ad ambiti estranei all'architettura. Un esempio è quello dello stilista Michael Kors, il quale, durante la sfilata della settimana successiva agli attentati, sottolineò la necessità di guardare al futuro, perché la vita continua anche dopo la tragedia e la capacità della moda di essere ricettiva al cambiamento. O ancora lo chef, David Bouley, che aprì una succursale per offrire pasti ai lavoratori e alle migliaia di volontari impegnati nell'area.[89] Il *New York Times Magazine* il 7 ottobre ha pubblicato online le riflessioni e le idee degli architetti sotto il titolo "*Ricostruire o non ricostruire: gli architetti rispondono*".

Tra coloro che si schierarono per la ricostruzione del WTC vi è Bernard Tschumi, il quale sostenne che la ricostruzione è un modo per guardare il futuro, propose la costruzione di una struttura che ospiti uffici, attività culturali e commerciali, oltre che al memoriale per le vittime. Anche Robert A. M. Stern concordava con la ricostruzione delle torri a dimostrazione del fatto che non si è stati sconfitti.

---

[87] Ivi, p. 6

[88] https://wtc.com/history-timeline/

[89] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site*, 2009, p. 11

Stern nel corso della conferenza per la Friends of the Upper East Side Historic Districts, organizzazione civica di Manhattan disse:

> "I punti di riferimento sono importanti: gli edifici sono testimoni silenziosi di ciò che facciamo, di ciò in cui crediamo. Sono la nostra immortalità su questa terra. E quando un punto di riferimento viene abbattuto, perdiamo una testimonianza della nostra umanità. Gli edifici sono al tempo stesso testimoni silenziosi e, tuttavia, parlano".[90]

Incentivata da questi discorsi, anche l'opinione pubblica, che fino a quel momento si presentava distante dai temi dell'architettura, sembrava disposta ad attribuire agli edifici una funzione più ampia di quella puramente pratica. La ricostruzione non fungeva da mero intervento edilizio o con finalità economiche, ma rappresentava un'occasione per creare qualcosa capace di esprimere valori, memoria e significati profondi, quasi trasformando l'architettura in una forma d'arte con una dimensione simbolica e trascendente. Questo era il centro degli interrogativi che si poneva Ralph Appelbaum sulla trasformazione del luogo della tragedia.[91]

Al dibattito partecipò anche Richard Meier, famoso architetto di New York, il quale aveva avuto la possibilità di presentare le proprie idee sul sito e sulla sua ricostruzione quando il *Times* lo aveva intervistato. In quell'occasione sottolineò come fosse impensabile ricostruire le Torri tali e quali a prima poiché esse erano

[90] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site*, 2009, p. 16
[91] https://www.nytimes.com/2001/10/07/magazine/l-to-rebuild-or-not-architects-respond-456306.html

il risultato di una progettazione che risaliva al 1966 e che quindi non riusciva più a rispondere agli standard e alle necessità del presente.[92]

Posizione antitetica, è quella di Elizabeth Diller, secondo cui la ricostruzione cancellerebbe la traccia della distruzione e, di conseguenza, la potenza del vuoto lasciato, idea condivisa con Ricardo Scofidio. Per loro è l'assenza stessa di ciò che prima era presente, che in qualche modo diventa parte della memoria.[93]

Il confronto tra queste posizioni evidenzia la particolarità della situazione: gli architetti sono chiamati a progettare su un'assenza, non soltanto sostituendo edifici andati distrutti ma interrogandosi sul modo in cui volumi, vuoti, materiali e proporzioni possano rendere in modo efficace la dialettica tra memoria e ricostruzione. È nella definizione della forma da dare allo spazio che affonda il fulcro architettonico del progetto.

[92] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site*, 2009, p. 28
[93] Ibidem

2.2 Il padiglione degli Stati Uniti all'8. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia - *Next*

L'8. Mostra internazionale di Architettura dal titolo *Next*, tenutasi dall'8 settembre al 3 novembre 2002, fu curata da Deyan Sudjic. L'intento era quello di offrire un panorama di progetti per quella che sarà l'architettura degli anni futuri. Lo stesso Sudjic riprende la lezione di Cedric Price, il quale sostiene che l'innovazione in architettura non può andare di pari passo con l'effettiva realizzazione a livello materiale di tale novità, in quanto la costruzione richiede un processo, che necessariamente si estende per un lasso di tempo più o meno lungo; indi per cui la novità può dirsi già superata nel momento in cui viene realizzata.

Il curatore con questo progetto vuole offrire la possibilità di ragionare su una parte, da lui selezionata, di quelli che saranno i progetti del decennio a venire, sui materiali, sugli architetti e sulle finalità degli edifici proposti. La mostra, infatti, ospita quasi novanta architetti che presentano i loro progetti attraverso plastici e prototipi ed è organizzata secondo il criterio delle tipologie.[94]

Lo spazio dell'Arsenale è dedicato all'esposizione delle dieci tipologie funzionali: alloggi, musei, comunicazione, istruzione, lavoro, commercio, spettacolo, chiesa e stato, torri, piani regolatori.

I Giardini come di consueto accolgono i padiglioni nazionali e oltre a questi, è allestita una sezione sui progetti per l'Italia di architetti nazionali e non.

Quello di Biennale è un pluralismo che fa tendere la bilancia verso il positivo poiché tenta di uscire dalla monoliticità della manifestazione artistica: il critico d'arte Lawrence Alloway aveva definito La Biennale una mostra multicellulare.[95]

---

[94] Biennale di Venezia, *8. Mostra internazionale di architettura: Next*, p. 15

[95] Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to goldfish bowl*, 1968, p. 153

Tali cellule a cui si fa riferimento sono i padiglioni nazionali sulle cui proposte, al momento in cui scrive lo studioso, La Biennale non aveva possibilità di replica, per cui le scelte artistiche spettavano unicamente ai curatori e ai responsabili dei rispettivi padiglioni nazionali. Col tempo poi lo statuto normativo della Fondazione è stato modificato.

Prima di continuare con l'analisi del caso specifico, il nodo centrale che va tenuto presente è che La Biennale si configura come un luogo di dibattito, di analisi e di confronto, non è un luogo impermeabile al reale, anzi, è in aperto dialogo con l'esterno e con gli avvenimenti sociali, politici, economici che si verificano su scala internazionale. Alla luce di ciò, dunque, si può osservare come l'8. Mostra Internazionale di Architettura risente inevitabilmente del recente avvenimento verificatosi oltreoceano, i cui effetti emergono anche in questo ambito espositivo. Una delle sezioni proposte dal curatore è proprio sulle torri: la torre diventa quasi un edificio simbolo della resistenza dell'architettura rispetto le barbarie del terrorismo e segno di speranza ma anche di risposta del mondo dell'architettura a quella distruzione.

Inoltre, l'Ufficio per l'Istruzione e gli Affari Culturali del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti ha deciso di presentare, presso il padiglione nazionale americano una mostra di fotografie e di progetti per Ground Zero, questi ultimi furono precedentemente presentati alla Max Protetch Gallery di New York. Il commissario responsabile della mostra quell'anno era Robert Ivy, membro onorario dell'istituto americano degli Architetti e direttore della rivista *Architectural Record*. [96]

[96] ASAC, b. 337, *8. Mostra Internazionale di Architettura 2002. Paesi titolari di padiglione (S-V)*, Stati Uniti, 2002.

La volontà del dipartimento, secondo quanto affermato da Ivy, era quella di stimolare opinioni sul futuro di questo luogo. Espongono, dunque, Joel Meyerowitz e The Max Protetch Gallery con un progetto dal titolo *Il World Trade Center: passato, presente, futuro.*[97]

In questo senso, dunque, La Biennale non si pone come una mera esposizione, si delinea piuttosto come dispositivo politico-culturale e come spazio simbolico adibito alla ricostruzione, oltre che al ricordo, di quanto successo l'11 settembre.

[97] Biennale di Venezia, *8. Mostra internazionale di architettura: Next*, p. 132

2.2.1. Joel Meyerowitz e il ruolo della fotografia documentaria

Come affermato nei capitoli precedenti, fin da subito c'è stata una proliferazione di immagini riguardanti ciò che stava succedendo la mattina dell'11 settembre al World Trade Center. I fotografi accorsero sul posto per tentare di catturare in fotogrammi quei momenti che si sono sedimentati nell'immaginario collettivo, effetto conseguente alla loro continua ripetizione e circolazione.
Il primo media che ha visto il transito di tali reperti fotografici e audiovisivi è la televisione, seguita dai giornali, che il giorno seguente all'attentato hanno riportato la notizia in prima pagina, corredata da un corpus di immagini.



Figura 10 Immagine della palla di fuoco prodotta dalla combustione del carburante degli aerei

Guardando le copertine dei giornali nei giorni immediatamente successivi all'attentato si riscontra la preferenza delle testate giornalistiche, in particolare, per sei soggetti catturati dall'obiettivo, i quali sono qui riportati secondo un ordine di tipo quantitativo: da quello maggiormente utilizzato a quello meno. Svetta in percentuale sugli altri l'immagine della palla di fuoco prodotta dalla combustione del carburante che ha generato l'esplosione, poi quella della nube di fumo, le macerie, l'immagine estrapolata dal video dell'aereo che si avvicina alle torri, i momenti di panico che si leggevano sul volto dei cittadini e, infine,

un'immagine presente soltanto diversi giorni dopo l'attentato: quella di tre pompieri che issano la bandiera americana tra le macerie (immagine di Thomas E. Franklin che, come una diplopia, può essere accostata visivamente a *Raising the Flag on Iwo Jima* di Joe Rosenthal[98]).[99]



Figura 11 Tre pompieri che issano la bandiera sulle macerie. Photograph Credit: Thomas Franklin / The Record

Quelli riportati sono appunto i soggetti, ripresi da fotografi diversi, ognuno secondo la propria tecnica e poetica, che definiscono delle categorie di immagini-tipo. Sono immagini che servono a raccontare una storia, quindi, seguono quello che è il percorso di lavoro in redazione.

Comunque, per quanto riguarda i giornali, l'immagine che si pone come icona rappresentativa dell'attentato è quella della nuvola di fumo che si leva dalle Torri, mentre a livello televisivo fu il momento dello schianto, ed essendosi quest'ultima imposta prima, le redazioni dovevano necessariamente trovare

[98] Celebre fotografia scattata durante la Seconda Guerra Mondiale sull'isola di Iwo Jima, vinse il Premio Pulitzer alla fotografia nel 1945. Il significato dell'immagine scattata nel 2001 riconnettendosi a un immaginario condiviso e a un modello già sedimentato come l'immagine del 1945 associa il gesto dell'innalzamento della bandiera al valore della resistenza, della resilienza e dell'identità nazionale. (https://www.storiadellafotografia.com/i-pompieri-alzano-la-bandiera-a-ground-zero-2001-thomas-e-franklin/)

[99] Chéroux, *Diplopia,* 2010, p.14

un'alternativa che permettesse di rendere quelle notizie, in un certo senso, autonome e non subordinate alle altre; inoltre, va considerato il fatto che per la tipologia di media era più efficiente un'immagine statica.[100]

Spesso le fotografie di questa nube di fumo mancano di precisione e non rispettano quelli che sono gli imperativi di chiarezza e leggibilità necessari nella fotografia documentaria: più che informare, evocano.[101]

La nuvola non definita ma densa di simbolismo si pone quasi come metafora dell'esitazione dell'analisi dell'11 settembre e sembra suggerire l'aspettare che il cielo ritorni terso per avere una visione lucida e completa.

In ogni caso, nella storia del fotogiornalismo l'evento più fotografato è quello dell'11 settembre.[102]

Chiaramente non tutte le immagini scattate vennero utilizzate, molte furono taciute per la loro durezza, alcune mostravano corpi dilaniati, altre ritraevano coloro che sono stati definiti *jumpers*: persone che saltavano nel vuoto nel tentativo di sfuggire alle fiamme. L'unica fotografia di questo tipo ad essere stata utilizzata come copertina del giornale "The Herald" fu quella di Richard Drew rappresentante un uomo a testa in giù, *The falling man*, allineato verticalmente alle strisce della facciata del Trade Center. Questo scatto coglieva profondamente la tragicità di quel momento ed è per questo motivo che la responsabile fotografica Naomi Halperin scrisse che "nascondere questa fotografia avrebbe voluto dire nascondere questa verità"[103].

---

[100] Chéroux, *Diplopia,* 2010, p.24
[101] Ivi, p.28
[102] Ivi, p.32
[103] Ivi, p.38



Figura 12 The Falling Man - fotografia scattata da Richard Drew dell'Associated Press alle 9:41

Per quanto dura, questa era la realtà dell'orrore con cui si doveva fare i conti. Considerata l'enorme quantità di fotografie e di fotografi, reporter e giornalisti che si catapultarono sul sito, il sindaco di New York emanò un'ordinanza per regolamentare l'accesso alla zona.

In ogni caso, le fotografie scelte per la circolazione erano quelle filtrate da giornalisti e iconografi: alcuni sostennero che la motivazione di questa autocensura era il rispetto delle vittime, per altri l'etica, altri ancora per patriottismo. Pertanto, il filtro sulle fotografie più violente ha drasticamente diminuito le rappresentazioni dell'attentato rendendo uniforme la trasmissione mediatica.[104]

L'unico fotografo a ricevere l'autorizzazione a documentare quanto successo a Ground Zero fu Joel Meyerowitz, un fotografo specializzato in fotografia di strada, ritratti e paesaggi che ha immortalato in oltre settemila scatti Ground Zero con l'intento di creare un archivio per la Municipalità di New York, per narrare

[104] Ivi, p.41

la storia della devastazione ma anche della tenacia e, successivamente, della ripresa di quel luogo.

L'archivio assume la dimensione di dispositivo realizzato per conservare memorie e per poterle riattivare, sono scatti in cui si sedimentano delle atmosfere e il racconto corale comunica significati complessi oltre i tempi e gli spazi in cui quelle fotografie sono state scattate.



Figura 13 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz



Figura 14 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz



Figura 15 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz

Queste fotografie si pongono come potenti ecfrasi di quello spazio di realtà, della distruzione, delle macerie, del vuoto lasciato, del silenzio riempito dalle sirene e dalle voci dei soccorritori, anch'essi soggetti delle fotografie. Il loro lavoro, che è un puro atto di coraggio, si è impresso nella coscienza degli americani, di quanti erano presenti sul luogo ma anche di tutto il mondo che ha potuto seguire la vicenda da lontano, attraverso i dispositivi mediatici e attraverso queste immagini, portatrici dello stesso messaggio. Riportando le parole di Susan Sontag:

> Le fotografie sono uno strumento per rendere "reali" situazioni che i privilegiati, o quanti semplicemente non corrono alcun pericolo, preferirebbero forse ignorare.[105]

La grande capacità di questo fotografo è quella di catturare l'intimità del momento, accogliendone l'irripetibilità; tale cifra stilistica trova la definizione

[105] Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003, p.6

nella parola *intimacy*. A volte è più facile non credere alle immagini, considerarle dei fotomontaggi, delle finzioni, perché confrontarsi con tale tragedia significherebbe confrontarsi con qualcosa di insostenibile, che mette in crisi le certezze.

Meyerowitz è uno dei portavoce del racconto sull'identità statunitense in un momento di profonda crisi e lo fa attraverso l'immagine, la quale gli permette di interrogarsi sul rapporto tra individuo e società, tra guerra e pace. La sua fotografia non è fatta unicamente di osservazioni sensoriali e fascinazioni, ma si attiene a un sostrato di citazioni contenutistiche riferite all'arte classica e al cinema.[106]

Con il suo modo di scattare Meyerowitz agisce ricordando continuamente allo spettatore che la fotografia è un mezzo di riflessione sul vissuto, un mezzo tramite cui rileggere e indagare il presente. Ogni soggetto (nel senso fotografico del termine) ritratto, ogni istante immortalato, trascende la bidimensionalità dell'immagine e assume le forme di una riappropriazione vitale.

Le immagini di Meyerowitz assumono, dunque, una duplice natura. Da un lato sono documenti indispensabili che registrano quanto avviene quasi quotidianamente a Ground Zero; dall'altro non sono semplicemente il residuo visivo di quanto è successo, anzi, sono considerabili delle vere e proprie opere nel momento in cui, per intenzione autoriale, diventano prodotti di una scelta estetica e concettuale consapevole.[107]

Un momento di riattivazione di tali immagini, tracce di uno degli eventi più devastanti degli ultimi decenni, trovò spazio nel Padiglione nazionale statunitense in occasione dell'8. Mostra Internazionale di Architettura. In quella

---

[106] Meyerowitz, *A Sense of Wonder. Fotografie 1962–2022*, 2025, p.19
[107] Ivi, p.21

sede, una parte del padiglione venne allestita con l'esposizione di alcune fotografie in questione.

2.2.2. La mostra "*New World Trade Center*" alla Max Protetch Gallery

Intanto che Joel Meyerowitz si era trasferito a Ground Zero per il suo lavoro documentario, in un altro punto dell'Hudson River, il gallerista Max Protetch si interrogava sul futuro del sito e dopo aver individuato quali, secondo lui, erano i più abili architetti ed artisti a livello internazionale, a ciascuno di essi richiese disegni, modellini o proposte digitali riguardo il futuro di quella zona.

La galleria d'arte ubicata in 511 West 22nd Street, New York City, aperta dal 23 settembre 1978, prende il nome dal suo fondatore: Max Protetch. La linea espositiva della Max Protetch Gallery era orientata, fin dalle origini, dalla predilezione dei galleristi per l'arte minimale e concettuale. Già dai primi anni di attività, la galleria si concentrò sulla promozione e sulla vendita dei disegni dei progetti architettonici, ambito che ebbe un'influenza decisiva sul modo di intendere la stessa architettura.[108]

I disegni dei progetti, prima di essere esposti, venivano incorniciati, procedimento che, idealmente, li investiva dello status di opere d'arte. Il confine tra arte e architettura si dimostrava essere sempre più permeabile: numerose opere assimilavano elementi propri del linguaggio architettonico, configurando uno spazio di interconnessione in cui le tradizionali categorie disciplinari perdevano i confini che anticamente le distinguevano.[109]

Dal 17 gennaio al 16 febbraio 2002, la Max Protetch Gallery accolse un'esposizione dal titolo "*World Trade Center: Past, Present, Future*" in seguito alla quale venne pubblicato il libro: "*A New World Trade Center: Design Proposals from*

[108] https://www.maxprotetch.com
[109] Ibidem

Leading Architects Worldwide", Max Protetch, HarperCollins Publishers, Inc., New York, 2002.

L'obiettivo del gallerista era quello di offrire a un vasto pubblico la reazione a caldo di alcuni architetti e studi d'architettura alla distruzione causata dall'attentato dell'11 settembre 2001.

125 architetti e designer, su scala internazionale, vennero invitati a presentare una proposta per la ricostruzione dell'area in cui sorgevano le Torri Gemelle[110], l'invito venne spedito non solo a personalità affermate ma anche a chi stava dedicando l'attività di ricerca sulle questioni teoriche e tecnologiche che rappresentavano la sfida del momento. Sessanta di loro accolsero positivamente l'invito e inviarono progetti, modelli, fotografie, presentazioni elettroniche e digitali delle loro idee, tutti materiali che vennero esposti in mostra.

Di seguito si riportano gli espositori che hanno presentato il proprio progetto alla mostra *A New World Trade Center: Design Proposals*, alla Max Protetch Gallery di New York, la quale fu, nei mesi successivi, ripresentata alla 8. Mostra

---

[110] Estratto della mail che Max Protetch inviò a Daniel Libeskind per invitarlo a partecipare all'esposizione:

> "I am writing to invite you and a select group of architects to put your proposals for a New Trade Center on the existing New York site. These proposal will be included in a show at my gallery in January 2002.
>
> Architects, as you know, must always be optimists. And as saddened and troubled as we all are about the events of September 11, we look to you to create a better future. Suddenly, a much larger public understands the crucial role architecture plays in world society.
>
> With this in mind, we have invited a group of the most important and influential architects, whose names we have compiled with help from the staffs of Architecture and Architectural Record, and Paola Antonelli of MoMA, to participate in this show. Architectural Record will devote a large portion of its magazine to coverage of the exhibit, and will actively promote it in upcoming issues. We are also in conversation with publishers regarding the publication of a book about these proposals.
>
> Please submit signed renderings, drawings, sketches and multi-media projects, on archival material, measuring approximately 24-by-36 inches, along with an estimated asking price […]".

Disponibile online: https://libeskind.com/publishing/world-trade-center-proposals/

Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, nel padiglione nazionale statunitense con il titolo *World Trade Center: Two Perspectives: The Aftermath & Before*:

1100 Architect, Raimund Abraham, Vito Acconci, Morris Adjmi, Marwan Al-Sayed, Allied Works Architecture, William Alsop, Asymptote, Shigeru Ban, Carlos Brillembourg, Mel Chin, Preston Scott Cohen, Coop Himmelblau, Della Valle & Bernheimer Design, Winka Dubbeldam of Archi-Tectonics, Field Operations, Foreign Office Architects, Fox & Fowle, Joseph Giovannini & Rodrigo Monsalve, Gluckman Mayner Architects, Alexander Gorlin Architects, Michael Graves, Zaha Hadid, Hugh Hardy, Hariri & Hariri, Hodgetts + Fung, Steven Holl, Hans Hollein, Jakob + MacFarlane, Eytan Kaufman, Kennedy & Violich, Balthazar Korab, Tom Kovac, Krueck & Sexton, Daniel Libeskind, LO/TEK, Greg Lynn FORM, Iñigo Manglano-Ovalle, Nathan McRae, Samuel Mockbee, Morphosis, Eric Owen Moss, Ben Nicholson, NOX Architekten,OCEAN north/ Michael Hensel, Office dA, Oosterhuis Associates, Frei Otto, Marjetica Potr•, RoTo Architects, SITE, Paolo Soleri, Michael Sorkin, Barbara Stauffacher Solomon, Towers of Light 1: Julian La Verdiere, Towers of Light 2: Bennet Bonevardi, Weiss/Manfredi, Tod Williams/Billie Tsien, Mehrdad Yazdani.[111]

La mostra inizialmente era animata dall'intento di reagire al disastro, mostrando, ancora una volta, la tenacia e l'importanza simbolica dell'architettura nella società contemporanea. Il padiglione statunitense alla Biennale di Venezia contiene passato, presente e futuro del World Trade Center riproponendone la storia e indagando prospettive future. I progetti e i modelli, prima esposti a New York e, successivamente, a Venezia, offrivano un'architettura innovativa e

[111] Biennale di Venezia, *8. Mostra internazionale di architettura: Next*, 2002, p.135

creativa, molte sono pure forme estetiche, idee soltanto potenzialmente utilizzabili per questo luogo reale e che accenderanno un dibattito sul futuro di New York.

Tra le varie critiche mosse all'idea della ricostruzione del luogo vi è una lettera di uno studente di Design dell'Università di Harvard, Paul A. Tebben, pubblicata sull'*Architectural Record*, in cui scrive di concordare con la critica di Robert Campbell (un affermato critico di architettura che ha scritto per il Boston Globe dal 1973, ha vinto il Premio Pulitzer per la Critica nel 1996). Entrambi definiscono il modo di affrontare la questione di Ground Zero da parte della comunità degli architetti offensivo, sostenendo che questi la considerano una speculazione sulla tragedia, un'opportunità di marketing professionale, dunque, un atteggiamento profondamente irrispettoso.[112]

Nonostante la priorità sia alla commemorazione delle vittime, rimane un grande problema: la minaccia alla vitalità economica della Lower Manhattan non permetterà che questo sito rimanga privo di spazi commerciali. Dal punto di vista di Tebben se tale ricostruzione è inevitabile, allora la responsabilità ricade su architetti e studenti di questa professione, affinché questa rinascita avvenga in modo rispettoso e subordinato alla memoria dell'11 settembre.

Una delle voci che si scaglia contro la capitalizzazione del luogo è quella di Peggy Deamer, architetta, docente e studiosa di architettura, professoressa emerita presso la Yale University, la quale scrive a proposito della mostra organizzata dalla Max Protetch Gallery, che, nonostante le ammirevoli intenzioni dell'esposizione, i risultati sono, a suo dire, "deprimenti". Ciò che critica è l'atteggiamento degli architetti che, con i progetti presentati, mirano principalmente a esibire il proprio virtuosismo estetico mentre commenta

---

[112] Tebben, P. A. (2002), *Letter to the editor*, *Architectural Record*, 190(1), p. 17.

positivamente quanti si sono rifiutati di partecipare. Chiaramente riconosce il fatto che alcune delle proposte sono interessanti e soprattutto la difficoltà della mansione che porta con sé dei quesiti sostanziali, uno dei quali riguarda il chiedersi se sia più corretto operare nello spirito del tempo o se la scelta debba ricadere su un progetto visionario. Queste domande esigono che l'architetto prenda una posizione chiara e accorta sulla relazione che si instaura tra autorialità architettonica ed eventi che sono al di là del controllo dell'architettura.[113]

Come si può immaginare dalla diversità delle posizioni e dei pensieri qui riportati, l'esposizione incoraggiò un dibattito sul futuro del sito architettonico in questione, distinguendosi dalle altre mostre che l'avevano preceduta. L'intento del gallerista era quello di sfruttare la sua esperienza per contribuire ad evitare di sprecare l'opportunità architettonica di un sito che richiedeva un monumento alla creatività e alla resilienza, tentando di frenare la spinta di chi voleva massimizzare la superfice e che, quindi, parteggiava per una ricostruzione rapida e immediata.[114]

Alcuni progetti presentavano un design avanzato ed erano guidati da un forte spirito creativo, sebbene risultassero, in alcuni casi, chiaramente irrealizzabili a livello concreto. Tuttavia, citando le parole dello stesso Max Protetch "gli architetti più memorabili sono quelli che ci insegnano a rivalutare il nostro rapporto con gli spazi che abitiamo".[115]

Il compito presentava una grande difficoltà: molti degli architetti partecipanti si trovavano a fare i conti con un mutato contesto economico e sociale, altri si

---

[113] Deamer, *'A New World Trade Center' Exhibition*, p.71-74, https://www.researchgate.net/publication/264686519_A_New_World_Trade_Center_Exhibition

[114] Protetch, *A New World Trade Center*, 2002, p. VIII

[115] Ivi, IX

facevano scrupoli nel proporre il loro progetto a una nazione traumatizzata da quanto successo. Pensare a un progetto significava cercare di ritessere il tessuto urbano della Lower Manhattan dando forma concreta al pensiero architettonico:

> L'architettura è una forma d'arte estremamente complessa: è immaginativa e astratta, ma si confronta direttamente con tutte le questioni sociali, politiche ed economiche del proprio tempo. Inoltre, reagisce costantemente e si relaziona con una base tecnologica in continua evoluzione e ampliamento.[116]

New York è una città viva, attiva e richiede forme audaci e riconoscibili che possano rispecchiare il design e la tecnologia del proprio tempo.
Tra i vari progetti presentati, uno particolarmente significativo è quello dell'Acconci Studio (New York City), studio fondato dall'artista e performer Vito Acconci, riunendo un gruppo di architetti impegnati nella progettazione di interventi urbani, edifici e nodi di trasporto.



Figura 16 A building Full of Holes, progetto di Vito Acconci

[116] Ivi, p. X

Il progetto è presentato con il titolo *A building Full of Holes*, un edificio già perforato, già esploso. Gli spazi pubblici dell'edificio presentano la forma di cono, sono spazi esterni racchiusi, però, all'interno dell'edificio e ne attraversano il centro, intrecciandosi con quelli privati. I fori permettono alla luce di penetrare ed espandersi, ma anche alla pioggia e alla neve. I coni sono spazi pedonali: sono parchi, piazze e strade. I tubi si intersecano e di conseguenza anche i percorsi: in questo modo si può camminare tra gli uffici pur rimanendo al di fuori di essi. [117] Vito Acconci, intervistato da Elena Carlini nello studio di Brooklyn, spiegò che il suo studio aveva deciso di prendere parte al progetto della galleria perché sentiva la necessità di contribuire con il suo pensiero, nonostante i tempi di realizzazione stretti[118].

Continuando con una piccola selezione dei progetti presentati, degno di nota è quello di Raimund Abraham (New York City) dal titolo: *Zero Zones.*



Figura 17 Zero Zones, progetto di Raimund Abraham

La proposta prevedeva la realizzazione di tre lastre abitabili in calcestruzzo lunghe 800 piedi (244 metri), larghe quasi 111 piedi (34 metri), alte 547 piedi (167 metri) e poste a una distanza di 111 piedi, in direzione nord-sud. La disposizione

[117] Ivi, p. 7

[118] Carlini, Intervista a Vito Acconci, http://architettura.it/artland/20020624/index.htm

dei lastroni è ricavata dall'esatta posizione del sole nei momenti di collisione e di crollo delle Torri (angolo laterale di 28,5°, 32,7°, 47,2° e 56,5°). Tra di essi si aprono dei passaggi, che corrispondono agli angoli laterali del sole e in questo modo celebrano la memoria degli eventi.[119]

Il *Floating Memorial/Folded Street* di Steven Holl (Vienna), è uno spazio monumentale pensato per restituire un luogo in cui commemorare le vite spezzate dalla tragedia, soprattutto quelle lasciate senza corpi da seppellire.

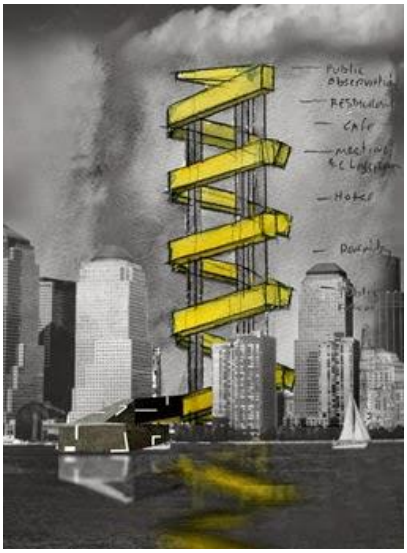


Figura 18 Floating Memorial/Folded Street progetto di Steven Holl

Da qui la presenza di fotografie dei volti, inserite nel cemento. Nell'idea dell'architetto il memoriale galleggiante collega le due torri che verrebbero ricostruite mantenendone la forma e l'altezza precedente. La struttura di collegamento si allunga sopra West Street con una strada piegata che ospita diverse funzioni, tra cui gallerie, caffè, sale cinematografiche, oltre che un centro di informazione sulla lotta globale contro il terrorismo, un tributo a tutte le vittime nel mondo.[120]

---

[119] Protetch, *A New World Trade Center*, 2002, p. 6

[120] Ivi, p. 67

La *Memorial Square* comprende diversi luoghi destinati alla memoria: primi su tutti le impronte delle due ex Torri vengono trasformate in due vasche poco profonde che permettono alla luce di filtrarvi attraverso e penetrare in uno spazio sottostante, sempre dedicato alla commemorazione. Un terzo memoriale è realizzato a partire dalle ombre proiettate dalle Torri nel momento precedente al crollo, e vengono estese fino al fiume Hudson attraverso pilastri galleggianti. Il quarto memoriale è una piazza galleggiante su fiume, un quinto sarebbe collocato lungo i margini dell'estensione sopra detta e, infine, si immaginano una terrazza panoramica e una cappella commemorativa sulla sommità di un nuovo edificio lungo Curch Street.[121]

Zaha Hadid si interroga sulle necessità del tempo: non è più l'epoca del fordismo e della linearità costruttiva: devono essere indagati nuovi modelli spaziali che consentono un'interconnessione tra i livelli, integrando un numero maggiore di programmi e processi. L'edificio va reinterpretato, diventa una sorta di microcosmo, un'entità che ricrea al suo interno le dinamiche di una città.[122]

Lo studio Zaha Hadid e il socio, Patrick Schumacher (Londra), ha presentato *Twin Towers Redux*.

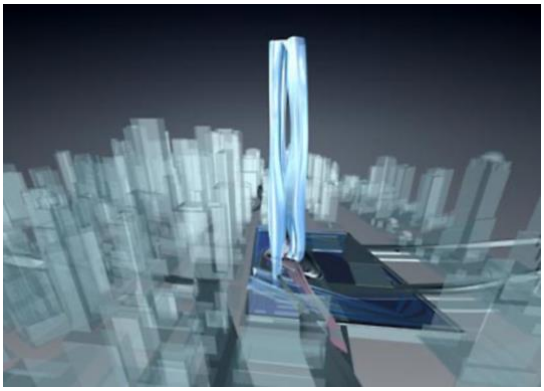


Figura 19 Twin towers redux, progetto di Zaha Hadid Architects

---

[121] **Sudjic, *Seven propositions for New York*, 2003,** https://www.domusweb.it/en/architecture/2003/02/03/seven-propositions-for-new-york.html

[122] Protetch, *A New World Trade Center*, 2002, p. 55

Una coppia di doppie torri sinuose; dunque, un totale di quattro edifici che si piegano e si fondono in vari punti, sono distinte ma collegate: le sezioni sottili sono adibite ad appartamenti mentre quelle più larghe ad uffici. Il progetto monumentale simboleggia la rinascita della città con volumi e forme sempre più complesse e imponenti.[123]

Lo studio Allied Works Architecture (Portland, Oregon), fondato da Brad Cloepfil, ha presentato *A Room in the sky,* definita dagli stessi architetti come "la concretizzazione delle aspirazioni per il sito e per la città"[124]. Il fulcro alla base della progettazione è la creazione di un vuoto carico di significato, che prende forma attraverso un labirinto trasparente di nuovi edifici. All'interno si aprono spazi e strade, su vari piani, rappresentazione di una connettività che potesse ricucire il tessuto dilaniato della città attraverso spazi destinati alla socialità e alla convivialità. Il motivo del nome del progetto è dovuto all'ideazione di una stanza della memoria, appunto nel cielo, pensata vuota per poter accogliere le riflessioni di chi vive quel luogo.[125]



Figura 20 A Room in the sky, progetto di Allied Works Architecture

[123] *The New Site: 7 Architects' Proposal*, Zaha Hadid
https://nymag.com/news/articles/wtc/proposals/architects/hadid/index.htm
[124] Protetch, *A New World Trade Center*, 2002, p. 15
[125] Ibidem

La mostra della Max Protetch Gallery rappresentò un primo momento di riflessione collettiva sul futuro di Ground Zero, considerando l'architettura uno strumento per pensare ciò che ancora non ha forma. Più che fornire soluzioni concrete, le proposte restituivano la pluralità di idee e visioni emerse nell'immediatezza della tragedia.

3. Dal progetto espositivo al concorso ufficiale: il processo di ricostruzione

Il passaggio dalle ipotesi che hanno riempito gli spazi espositivi alle iniziative avviate dagli organismi istituzionali rappresenta un momento di svolta nel processo di definizione del futuro di Ground Zero.

Nel gennaio 2002, la mostra curata da Max Protetch a New York aveva restituito un'immagine del sito priva di una direzione progettuale univoca, trasformandolo in un luogo sul quale architetti e progettisti potevano esercitare liberamente la propria capacità di immaginazione. Tuttavia, nel corso dell'anno, la riflessione sul destino dell'area entrò progressivamente in una fase più concreta e regolamentata, caratterizzata dalla definizione di programmi, criteri di valutazione, dal coinvolgimento della cittadinanza e dall'analisi della fattibilità delle proposte.

Le operazioni di recupero e di rimozione delle macerie furono avviate immediatamente e si conclusero in tempi brevi lasciando spazio al dibattito sul futuro di quel luogo. La Municipal Art Society, in seguito a una riflessione in merito, decise di non sponsorizzare un concorso per la ricostruzione, promosse piuttosto una serie di incontri a porte aperte, durante i quali tutti i cittadini di New York potevano proporre idee e progetti.[126]

> I governatori di New York avevano spesso svolto un ruolo nei più grandi progetti immobiliari della città, il sostegno di Nelson Rockefeller, era stato essenziale per la realizzazione del World Trade Center, ma la misura in cui George Pataki assunse il controllo della

[126] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site,* p.46

> riqualificazione andò ben oltre la norma. Accentrò ogni potere nelle proprie mani ed escluse completamente i suoi oppositori dalla scena.[127]

Ciò avvenne perché il governatore dello stato di New York, George Pataki, forte dell'assistenza legale di Rudy Giuliani (sindaco di New York City), annunciò l'ufficializzazione della Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) il 2 novembre 2001. La LMDC è una società pubblica fondata dallo Stato di New York e New York City per coordinare la ripresa e la riqualificazione della Lower Manhattan. Questa società consentiva congiuntamente al governatore e al sindaco la possibilità di accelerare, rallentare o interrompere le fasi del processo, rendendola, dunque, uno strumento attraverso cui esercitare la propria influenza.

All'interno del consiglio di amministrazione della LMDC un posto era occupato da Madelyn Wils, nominata come presidente del Community Board 1 e rappresentante del Financial District, Battery Park City, Civic Center, TriBeCa e South Street Seaport (ovvero le principali aree e quartieri della Lower Manhattan), in quanto unica residente di downtown.[128]

La sua volontà era quella di tentare di preservare la vita dei quartieri ed evitare la trasformazione dell'area in un luogo esclusivamente commemorativo, posizione che la portò a scontrarsi con le famiglie delle vittime. Si impegnò per la sistemazione di *The Sphere* (la scultura di Koenig che decorava la *Plaza* antistante il World Trade Center) presso Battery Park piuttosto che nel parco di TriBeCa.

---

[127] Ivi, p. 48

[128] https://www.gothamgazette.com/rebuilding_nyc/chat/wils.shtml/

La scultura venne effettivamente spostata a Battery Park e dall'11 marzo 2002, data scelta per l'inaugurazione del monumento provvisorio, i cittadini avevano un luogo fisico in cui commemorare le vittime. Come riportato da Matteo Agnoletto nel libro *Groundzero.exe. Costruire il vuoto* questo sicuramente rappresentava un primo passo ma non bastava, occorreva un gesto più eclatante. Per questo motivo:

> è rievocato lo spirito delle Twin Towers con l'innalzamento di due colonne di luce blu, spettro delle torri scomparse. I fasci luminosi, visibili anche dalla luna, si perdono nel cielo. Al crepuscolo, per un mese, New York è stata invasa dai *luminous ghosts*, un'installazione di 88 fari, ubicati nel cratere di Ground Zero. È l'inconscio procedere dalla frivolezza dell'happening urbano alla concretezza dell'architettura.[129]



Figura 21 Tribute in Light, 11 marzo 2002

[129] Agnoletto, *Groundzero.exe. Costruire il vuoto*, p.73

Anche Larry Silverstein, imprenditore statunitense che aveva acquisito le Torri Gemelle attraverso un contratto di locazione a lungo termine nel luglio del 2001, prese parte al confronto tentando di tutelare l'investimento che aveva fatto.[130] La prima proposta di Silverstein prevedeva la costruzione, su tutta l'area precedentemente edificata, di quattro torri di cinquantacinque piani disposte intorno a un memoriale; proposta che venne immediatamente bocciata in quanto riflesso dell'immagine di sviluppatore newyorkese che si era costruito. Oltre alla sua, un'altra delle voci in campo era quella della Port Authority, che, nonostante quanto successo, continuava a mantenere l'iniziale cultura burocratica e corporativa.[131]

I progetti non suscitavano entusiasmo tra i burocrati ma la vastità del materiale prodotto dimostra il grado di interesse pubblico nei confronti del sito e del suo significato simbolico. Nei mesi successivi all'11 settembre 2001, la ricostruzione del World Trade Center suscitò una quantità eccezionale di proposte provenienti non soltanto dagli ambienti professionali, ma anche da singoli cittadini. Un articolo del 28 giugno 2002 sul *Los Angeles Times* riferiva che erano arrivate alla LMDC più di 1.100 proposte non richieste, altre 150 erano state inviate alla Port Authority e 73 allo studio di architettura Beyer Blinder Belle. Lo stesso articolo specifica che alla LMDC arrivavano proposte sia da architetti di professione che da cittadini comuni, che potevano essere semplici e-mail contenenti delle idee o elaborati architettonici complessi. Di questi, la maggior parte proveniva dagli Stati Uniti ma numerose proposte arrivavano anche dall'estero.[132] Ciò avvenne ancora prima dell'avvio delle procedure ufficiali di progettazione.

---

[130] https://www.gothamgazette.com/rebuilding_nyc/chat/wils.shtml/

[131] Nobel, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site* p.59-60

[132] https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-28-et-kamin28-story.html

> La qualità e il contenuto dei progetti non richiesti inviati alla LMDC variavano enormemente, dagli schizzi a pastello ai volumi rilegati contenenti piani accuratamente misurati, elaborati al computer e pronti per essere utilizzati dai costruttori. Il percorso seguito dai loro autori, tuttavia, era quasi sempre lo stesso: l'esperienza della tragedia, seguita dalla rivelazione dell'idea, dalla sua rappresentazione e dalla trasmissione a chi aveva la possibilità di intervenire e, infine, dalla lunga e solitaria attesa affinché il mondo riuscisse a mettersi al passo. Un certo senso di certezza costituiva un tratto distintivo.[133]

L'architettura assumeva a tutti gli effetti il ruolo di strumento capace di contribuire alla guarigione di una ferita. La mostra organizzata dalla Protetch Gallery aveva reso evidente il desiderio di elaborare la tragedia attraverso risposte artistico-architettoniche legate più a una fase immaginativa e, per questo, precedente all'istituzionalizzazione dell'effettivo processo di ricostruzione. Risultava quindi, a questo punto, necessario realizzare un *Master Plan* da seguire per la ricostruzione del Trade Center e per la realizzazione del memoriale. La difficoltà però risiedeva nella mancanza di un vero e proprio programma e di un vero e proprio committente che avrebbe finanziato i lavori.[134]

---

[133] Ivi, p.76
[134] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p.9

3.1 I *round* di concorso per il master plan

La prima fase pubblica prese forma il 22 maggio del 2002 quando la Lower Manhattan Development Corporation e la Port Authority pubblicarono un *Request for Proposals* per uno studio urbanistico relativo al sito del World Trade Center, alle aree adiacenti e alle infrastrutture di trasporto. Incaricarono lo studio di architettura e urbanistica Beyer Blinder Belle[135] e la società ingegneristica Parsons Brinckerhoff (una delle più antiche negli Stati Uniti impegnata nel settore delle infrastrutture, energetico e ambientale) di elaborare una serie di alternative per la riorganizzazione del sito.[136] La scelta di affidarsi a uno studio newyorkese con una lunga esperienza nell'urbanistica e nel recupero di grandi complessi infrastrutturali rifletteva il carattere inizialmente pragmatico dell'operazione. L'obiettivo era restituire alla città un sistema di spazi commerciali, direzionali e pubblici, ripristinando le connessioni interrotte dalla distruzione. Dunque, la progettazione, in questa prima fase, fu concepita soprattutto come studio di opzioni urbane e non come esercizio di libera invenzione formale.

Il 16 luglio 2002 furono quindi presentati al pubblico sei *Preliminary Design Concepts*, ovvero sei differenti ipotesi di organizzazione complessiva dell'area. I piani, che si strutturavano sulla base della pianta del complesso esistente, furono sviluppati in tempi ridotti e senza la possibilità di approfondire scelte urbanistiche più radicali. I progetti comprendevano, con soluzioni differenti, spazi per il memoriale, aree verdi e pedonali, attività commerciali e zone residenziali, oltre che una riconfigurazione della rete dei trasporti. Non si trattava

[135] https://www.beyerblinderbelle.com
[136] https://wtc.com/history-timeline/

dunque di sei edifici alternativi, ma di sei differenti scenari urbanistici per la trasformazione del sito e delle sue relazioni con Lower Manhattan.



Figura 22 Beyer Blinder Belle presenta sei piani generali per il World Trade Center

Il 20 luglio 2002 venne organizzato un incontro pubblico al Jacob Javits Convention Center dal titolo *Listening to the City*, durante il quale furono presentati i sei concept. che, però, furono accolti negativamente dal pubblico e dalla critica poiché ricalcavano troppo il WTC originale. Per tale motivo furono considerati privi di una reale visione simbolica e incapaci di ricostruire il distretto finanziario. Le sei proposte vennero dunque respinte.[137] Tra le richieste emerse vi erano una maggiore integrazione tra la progettazione del sito e quella del memoriale, una maggiore presenza di spazi pubblici e culturali, la riduzione della densità commerciale, il ripristino della rete stradale e una nuova concezione dello skyline di Lower Manhattan.[138]

Ciò segnò un cambiamento nell'impostazione del processo: era necessario coinvolgere più progettisti, a livello internazionale, in modo da attivare un dialogo tra linguaggi architettonici differenti.

Così, nel mese di agosto, la LMDC avviò una *Request for Qualification*, ovvero una procedura tramite la quale architetti singoli e studi di architettura potevano

[137] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p.9

[138] LMDC, Comunicato stampa https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=b3aa6fb4-ebb6-48e3-ba62-c92bce75a647

presentare la candidatura per partecipare all'*Innovative Design Study*. Le candidature ricevute furono 406, da tutti i continenti ad eccezione dell'Antartide.[139] Queste furono vagliate e nel settembre dello stesso anno furono annunciati i partecipanti al concorso, ai quali vennero date otto settimane di tempo per elaborare le loro proposte. I team selezionati erano sette e tra loro figuravano molti architetti celebri:

- Peterson Littenberg (già coinvolto nella precedente fase attraverso Alex Garvin)
- Studio Daniel Libeskind
- Foster and Partners
- Skidmore Owings & Merrill
- Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Steven Holl: *Dream Team*
- Fred Schwartz, Rafael Viñoly, Shigeru Ban: THINK *Team*
- United Architects guidato da Greg Lynn[140]

Il 27 febbraio 2003 il governatore dello stato di New York, George Pataki, e il nuovo sindaco, Michael Bloomberg annunciarono la selezione di un *Memory Foundations*, realizzato dallo Studio Daniel Libeskind, come *design concept* per il sito del World Trade Center. La proposta prevedeva porzioni di muro di fango lasciate esposte, come simbolo della forza e della resistenza della democrazia americana, una grande area era pensata per ospitare il memoriale, il museo e gli spazi culturali. Una guglia alta 1776 piedi svettava sulla cima imponendosi come

---

[139] Ibidem
[140] LMDC, *The plan for Lower Manhattan*, https://www.renewnyc.com/PlanDesDev/WtcSite/

nuova punta dello skyline della Lower Manhattan. Era dunque un progetto dotato di grande simbolismo.[141]

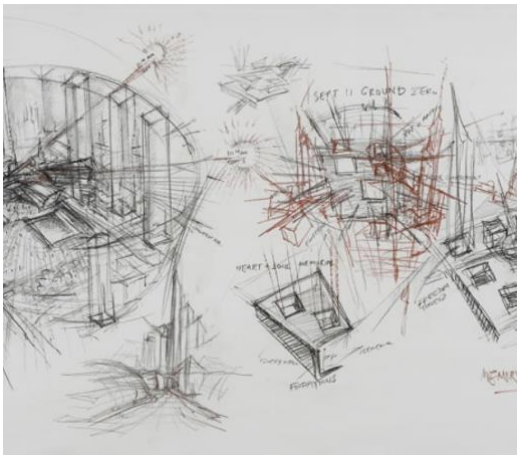


Figura 23 Schizzo del progettodello Studio Libeskind. Photograph Credit: ©Studio Libeskind

Dopo aver definito il master plan vincitore, il 1 aprile 2003, è stata annunciata l'apertura di un concorso destinato alla realizzazione di un memoriale per celebrare e commemorare le vittime degli attentati al Trade Center, sia il più recente del 2001 che quello del 1993.[142] Tale concorso ha attirato architetti, artisti e progettisti, si è concluso il 6 gennaio 2004 quando è stato nominato vincitore il gruppo formato dagli architetti Michael Arad e Peter Walker con il progetto *Reflecting Absence*.

[141] Ibidem
[142] https://wtc.com/history-timeline/

3.1.1 I progetti ufficiali

È lampante come l'obiettivo della LMDC fosse quello di promuovere il confronto tra vari orientamenti disciplinari: non si doveva soltanto scegliere una forma ma riflettere sulle necessità del luogo e sulla modalità in grado di sostenere memoria, spazio pubblico, funzioni economiche e collegamenti di trasporto. Leggendo la documentazione ufficiale si evince che l'oggetto da progettare non era una torre isolata, un nuovo elemento verticale dominante, con la mera finalità di proporsi come immagine sostitutiva delle Torri Gemelle, quanto piuttosto un insieme urbano destinato a risanare un vuoto di sedici acri. I team, dopo mesi intensi di lavoro, nel dicembre 2002, presentarono nove proposte (il gruppo THINK ne presentò tre di queste nove e gli altri gruppi le restanti sei), le quali furono mostrate attraverso un'ampia campagna di coinvolgimento sociale. La LMDC, infatti, avviò il programma di consultazione pubblica *Plans in Progress*, invitando la cittadinanza a seguire il processo di pianificazione guardando i rendering dei progetti che vennero esposti al Winter Garden del World Financial Center.[143] Oltre 100.000 visitatori accolsero l'invito e, liberamente, poterono esprimere le proprie considerazioni attraverso la compilazione di schede e la partecipazione a incontri pubblici. La stessa LMDC dichiarò che le osservazioni dei cittadini contribuirono nella definizione dei requisiti di progettazione stabiliti per l'*Innovative Design Study* che dovevano essere rispettati dai sette team.[144]

Venendo concretamente alle proposte di progettazione di ciascuna squadra, il gruppo Peterson/Littenberg proponeva di inserire il sito del World Trade Center

---

[143] Summary Report on the Selected Design for the World Trade Center Site, https://www.renewnyc.org/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/selectedlibeskind/pdfs/selecteddesignreport-libeskind2.pdf

[144] https://www.renewnyc.com/attachments/content/pdfs/public_dialogue_innovative_design.pdf

all'interno di un più ampio progetto di trasformazione urbana della Lower Manhattan. La proposta non si limitava alla sistemazione dell'area interessata dalla distruzione ma mirava alla costruzione di un nuovo spazio pubblico articolato attraverso una rete di strade, viali, piazze, torri, parchi e giardini. Il sistema avrebbe dovuto rafforzare le relazioni tra il sito e il tessuto urbano, contribuendo alla ricomposizione della struttura civica della Lower Manhattan.[145]



Figura 24 Peterson/Littenberg, progetto per l'Innovative Design Study

La proposta dello Studio Daniel Libeskind assumeva, invece, un carattere simbolico, affidando alla ricostruzione del sito il compito di rappresentare la risposta della città alla tragedia. Il progetto prevedeva una torre alta circa 541 metri, in piedi: 1776, numero che fa chiaramente riferimento all'anno della Dichiarazione d'indipendenza americana. L'altezza prevista superava quella delle precedenti: la North Tower raggiungeva i 1.368 piedi (417 metri), mentre la South Tower 1.362 piedi (415 metri). La torre sarebbe poi circondata da un sistema chiamato *Gardens of the World*. I giardini erano una metafora della vita e

[145] **Peterson/Littenberg Architecture and Urban Design**: *"Circling out from the garden and amphitheater are the other layers of this new city district, a rich and permanent pattern of streets, boulevards, squares, towers, parks, and gardens that together form a new urbane public realm, one that can heal the city and reach out to enhance the broader civic structure if all of Lower Manhattan."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

della rinascita, mentre la torre sarebbe stata un nuovo elemento iconico dello skyline. L'architettura, quindi, era concepita come strumento attraverso cui riaffermare i valori della libertà, dell'ottimismo e della vitalità della città, contrapponendoli alla distruzione degli attentati.[146]



Figura 25 Memory Foundations di Daniel Libeskind Studio, progetto per l'Innovative Design Study

Lo studio Foster and Partners interpretava la ricostruzione del World Trade Center come una delle principali sfide per l'architettura e l'urbanistica. La proposta attribuiva grande importanza alla capacità di intervenire sia sul piano della memoria che su quello della rigenerazione urbana. Da un lato, il sito avrebbe dovuto accogliere un memoriale, uno spazio solenne e rispettoso; dall'altro, la ricostruzione avrebbe dovuto contribuire alla riparazione del tessuto urbano di Manhattan. Le nuove architetture avrebbero dovuto rappresentare la rinascita di New York e comunicare, attraverso la loro presenza, un'idea di resilienza e fiducia nel futuro.[147]

---

[146] **Studio Daniel Libeskind, Berlin, Germany**: *"The sky will be home again to a towering spire of 1776 feet high, the Gardens of the World". Why gardens? Because gardens are a constant affirmation of life. A skyscraper rises above its predecessors, reasserting the pre-eminence of freedom and beauty, restoring the spiritual peak of the city, creating an icon that speaks of our vitality in the face of danger and our optimism in the aftermath of tragedy."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

[147] **Foster and Partners, London, England,** *"The Rebuilding of the World Trade Center site is the most important urban planning and architectural challenge of our time. It is about healing, repair and rebirth.*



Figura 26 Foster and Partners, progetto per l'Innovative Design Study

Il gruppo formato da Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey e Steven Holl poneva al centro della proposta il rapporto tra memoria e rinnovamento. Il progetto, *Memorial Square*, concepiva l'area della memoria come uno spazio pubblico che avrebbe conservato il ricordo della perdita e favorito, al tempo stesso, una percezione positiva della ricostruzione.[148]



Figura 27 Meier, Eisenman, Gwathmey e Holl, progetto per l'Innovative Design Study

Il gruppo Architects United, composto da Reiser Umemoto, Foreign Office Architects, Greg Lynn FORM, Imaginary Forces, Kevin Kennon Architect e UN

We have a duty to commemorate the dead in the form of a solemn and respectful memorial. We have a duty to repair and regenerate the city fabric. Above all, we have a duty to symbolize the rebirth of New York on the skyline, to demonstrate to the world the resilience, the resolve, the strength and faith in the future of all those who are dedicated to liberty and freedom." https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

[148] **Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey, and Steven Holl,** *"An architecture of dignity is not only possible here, it is absolutely necessary. In the belief that from a monumentally tragic occurrence can come a life affirming opportunity, Memorial Square is a place of living memory, a sacred precinct where loss is remembered and renewal is celebrated."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

Studio, proponeva una lettura del sito articolata verticalmente, dalla profondità del sottosuolo fino allo skyline.

La dimensione commemorativa veniva concentrata nella zona sotterranea corrispondente alle impronte delle Torri Gemelle. Il percorso del visitatore sarebbe iniziato con una discesa nel sottosuolo per poi orientarsi verso l'alto in direzione delle nuove costruzioni. La proposta stabiliva un rapporto simbolico tra passato e futuro, facendone il fulcro dell'esperienza del sito.[149]

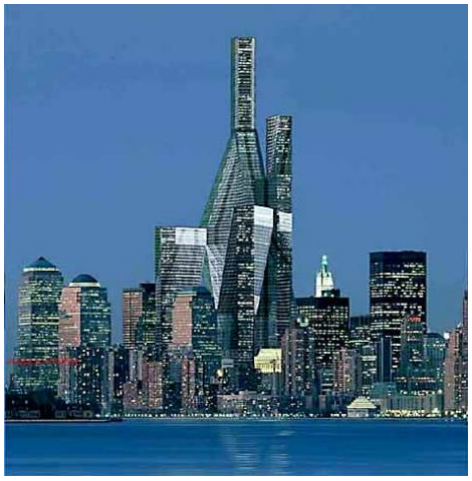


Figura 28 United Architects, progetto per l'Innovative Design Study

La proposta elaborata da SOM e dal gruppo interdisciplinare associato si concentrava sulla possibilità di superare la tradizionale logica della verticalizzazione di Manhattan, sviluppando nuove superfici e spazi pubblici all'interno del sito.

---

[149] **UNITED ARCHITECTS,** Reiser Umemoto (New York, NY); Foreign Office Architects (London, England); Greg Lynn FORM (Los Angeles, CA); Imaginary Forces (New York, NY and Los Angeles, CA); Kevin Kennon Architect (New York, NY); UN Studio (Amsterdam, Netherlands). *"From the earth to the sky, the entire World Trade Center site will be both a monument to the past and a vision of the future. The memorial experience begins with a descent below the ground into the sacrosanct area around the vast WTC footprints At this great depth, visitors will look up, up through the footprints of the towers, up to the sky and the majestic new towers- just as we once looked up in awe at the Twin Towers."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

Il progetto mirava a restituire alla collettività una superficie equivalente all'area occupata dal World Trade Center, attraverso una stratificazione orizzontale capace di moltiplicare lo spazio disponibile. La proposta prevedeva la realizzazione di giardini sopraelevati e di spazi destinati alle attività culturali. La ricostruzione veniva, dunque, interpretata come occasione per ampliare la quantità di spazio pubblico accessibile alla città.[150]



Figura 29 SOM team, progetto per l'Innovative Design Study

Il gruppo THINK, formato da Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith e Rafael Viñoly, con la collaborazione di ARUP, Buro Happold Engineers, Jörg Schlaich, William Moorish, David Rockwell e Janet Marie Smith, proponeva una visione della ricostruzione fondata sui valori civici e culturali associati a New York.

Il progetto intendeva utilizzare la trasformazione del sito come occasione per riaffermare la tradizione della città quale luogo di incontro, scambio e

---

[150] **Skidmore, Owings and Merrill (SOM) (New York, NY)** with Field Operations (Philadelphia, PA and New York, NY), Tom Leader (Berkeley, CA), Michael Maltzan (Los Angeles, CA), Neutelings Riedijk (Rotterdam, Netherlands), and SANAA (Tokyo, Japan) together with artists Inigo Manglano-Ovalle, Rita McBride, Jessica Stockholder and Elyn Zimmerman. *"Our vision is one that moves beyond the historical drive to build high only in order to maximize the limited resource of land, it is one that builds to multiply that very resource for the greater public. Our proposal covers 16 acres, and in turn, returns those 16 acres twice, by providing within its horizontal strata, 16 acres of sky gardens and an additional 16 acres of cultural space."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

produzione culturale. La proposta assumeva quindi come principi guida la diversità, la democrazia e l'ottimismo, interpretando il nuovo World Trade Center non soltanto come un intervento edilizio, ma come uno spazio capace di riflettere e rafforzare l'identità pubblica e cosmopolita di New York.[151]

Inizialmente il gruppo THINK aveva elaborato tre progetti diversi. Quello preso in considerazione nell'*Innovative Design Study* prevedeva la realizzazione di due strutture a traliccio metallico, che si innalzano, a partire da specchi d'acqua con fondale in vetro, per un'altezza di circa 500 metri, costruite intorno all'area in cui sorgevano le precedenti. Fra le due vi sarebbe stato collocato il centro dei trasporti con uno spazio per negozi.[152]



Figura 30 THINK, progetto per l'Innovative Design Study

È in questo panorama che la proposta di Libeskind acquisì progressivamente una posizione distinta. *Memory Foundations* cercava di far derivare la struttura stessa dalla storia materiale del sito: parte dalle tracce rimaste per costruire attorno ad

---

[151] **THINK,** Shigeru Ban (Tokyo, Japan), Frederic Schwartz (New York, NY), Ken Smith (New York, NY), Rafael Vinoly (New York, NY) with ARUP (New York, NY), Buro Happold Engineers (Bath, England), Jorg Schlaich (Stuttgart, Germany), William Moorish (Charlottesville, VA), David Rockwell (New York, NY), Janet Marie Smith (Baltimore, MD)*" An inspired plan will rededicate our City to the ideals of diversity, democracy, and optimism that have made New York the World's center for the exchange not only of goods and services, but also of creativity and culture."* https://www.renewnyc.com/displaynews.aspx?newsid=6ec82517-cd24-422e-86a7-104ea4446dee

[152] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p. 72

esse. La forza della proposta risiedeva nella capacità di trasformare alcuni elementi sotterranei e spaziali in principi ordinatori del master plan. Questa impostazione emerge dalla dichiarazione con cui Libeskind presentò il progetto: raccontò di essere entrato nel sito, di averlo osservato nella sua condizione provvisoria e di aver cercato una soluzione capace di unire due istanze apparentemente inconciliabili: riconoscere e celebrare il luogo della morte e riaprire alla città la possibilità di un futuro. Nella descrizione del processo il primo gesto fu l'ascolto del sito e l'individuazione delle strutture sopravvissute, in particolare delle *slurry walls*, elemento che contraddistingue la proposta.[153]

La parete costruita per sostenere l'edificio era stata concepita come un'infrastruttura tecnica, per la cui sopravvivenza al crollo venne considerata un prodigio. L'architetto investì in questo elemento strutturale trasformandolo in un documento della permanenza rendendone visibile una porzione: il progetto avrebbe usato lo stesso sito come materiale commemorativo.[154]

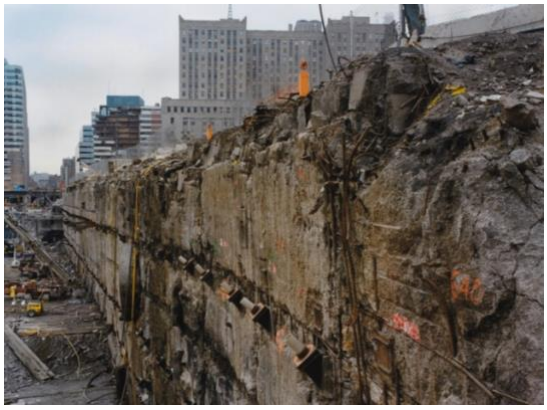


Figura 31 Macerie dello slurry wall dopo l'attentato. Fotografia di Joel Meyerowitz. Copyright: Digital Image © Whitney Museum of American Art

[153] Studio Daniel Libeskind / LMDC, materiale della proposta del 2002, https://www.renewnyc.com/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/firmd/default.asp

[154] Summary Report on the Selected Design for the World Trade Center Site, https://www.renewnyc.org/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/selectedlibeskind/pdfs/selecteddesignreport-libeskind2.pdf

I progetti sono stati giudicati sulla base di dodici criteri che comprendevano, oltre alla qualità e alla coerenza con il programma, la configurazione della rete stradale, la risposta pubblica, la connettività, la possibilità di realizzare il progetto per fasi, la qualità dello spazio pubblico.

Il 4 febbraio 2003 la competizione fu ristretta a due finalisti: *Memory Foundations* (Studio Libeskind) e *World Cultural Center* (THINK Team).

I due progetti differivano non solo nel linguaggio architettonico ma anche nella distribuzione poiché THINK puntava allo sviluppo di un grande complesso orizzontale mentre Libeskind propose un sistema verticale, le cui radici affondavano nelle fondamenta (base da cui partire per il memoriale di cui sopra detto) per risalire verso l'alto con edifici sempre più alti.[155]

[155] Ibidem

3.1.2 Il progetto vincitore

Il 27 febbraio 2003 George Pataki e Michael Bloomberg annunciarono la selezione di *Memory Foundations* come progetto vincitore.

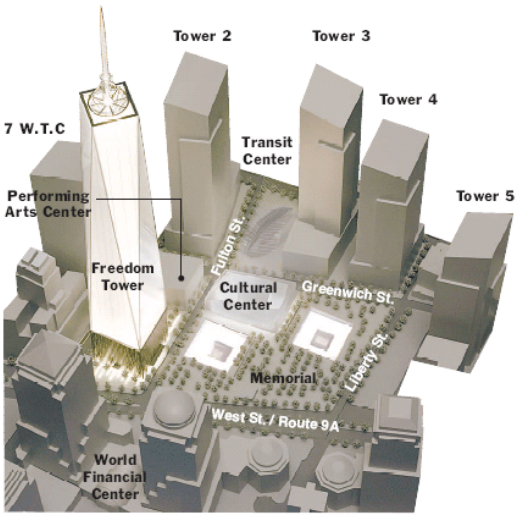


Figura 32 Progetto Memory Foundations, Studio Libeskind

Libeskind non ricevette l'incarico di progettare tutti gli edifici del complesso. Il ruolo affidatogli fu quello di *master planner*, cioè l'autore della struttura generale che avrebbe contenuto le singole architetture. Questa precisazione è stata dichiarata fin da subito dalla Port Authority e dalla LMDC ed è la motivazione alla base della discordanza fra il progetto presentato nel febbraio 2003 e il complesso costruito. L'elemento del progetto iniziale dell'architetto che ha attirato l'attenzione è la guglia rastremata e asimmetrica che si innalza a 541,32 m e per l'enorme spazio lasciato vuoto in quanto adibito a spazio per la memoria.[156] Scendendo in questo vuoto si giunge alle fondazioni delle precedenti torri del WTC, un reperto suggestivo che Libeskind definisce come "elemento drammatico". Sullo stesso vuoto è sospeso un prisma che avrebbe dovuto

[156] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p.32

ospitare un museo. Il sistema, dunque, era composto da un memoriale e cinque torri, le quali erano disposte secondo una progressione ascendente, che culminava nella *Freedom Tower*. Erano previsti un museo, un centro per le arti performative e un nodo di trasposto pubblico, oltre che una serie di spazi dedicati alla collettività e adibiti ad area verde.[157] Ai lati, infatti, erano collocati due parchi: il *Wedge of Light* (a est) e il *Park of Heroes* (a ovest).

Il primo era pensato lungo Fulton Street come un grande ingresso urbano verso la zona memoriale, mentre il secondo come prolungamento del percorso destinato alla memoria che, in questo modo, trovava spazio all'interno della vita quotidiana e della città.[158]

I vari edifici che si innalzavano nell'area erano raccordati da una passerella sopraelevata con andamento semicircolare.

Suggestivo e interessante è il fatto che il progetto del parco a est era stato pensato in modo che, ogni 11 settembre dal momento della realizzazione, la luce del sole avrebbe illuminato la piazza e sarebbe potuta penetrare nello spazio sotterraneo, dedicato alla memoria, proprio tra le 8:46 e le 10:28, ovvero il lasso di tempo intercorso tra lo schianto e la caduta di ambedue le torri.[159]

Ciò conferisce al sito lo status di un "monumento vivente", come definito dallo stesso Libeskind "un calendario di luce, un asse civico di ricordo e un faro di rinnovamento".[160]

Il progetto di Libeskind era stato aggiornato e presentava dei cambiamenti come la rimozione della passerella con struttura curvilinea o i giardini pensili sostituiti

---

[157] https://www.renewnyc.org/attachments/content/pdfs/eis/04-12-2004/vol1/01%20Project%20Description.pdf

[158] Summary Report on the Selected Design for the World Trade Center Site, https://www.renewnyc.org/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/selectedlibeskind/pdfs/selecteddesignreport-libeskind2.pdf

[159] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p.54

[160] https://libeskind.com/work/ground-zero-master-plan/

da una torre per le trasmissioni; inoltre, le torri erano pensate più alte, simili a degli obelischi ma meno angolate.

Uno degli elementi rimasti invariati era invece il memoriale a 21 m di profondità sul substrato roccioso: attraverso una superfice vetrata posta a protezione sarebbero state visibili le *slurry walls*, cioè le pareti perimetrali di contenimento del WTC. La memoria, infatti, non viene concepita come un dispositivo separato ma come elemento che orienta la ricostruzione con un percorso che conduce dentro il terreno stesso.[161]

Libeskind trasformava la profondità in uno spazio pubblico e culturale, impedendo che la ricostruzione si traducesse nella completa occupazione della superficie.

La memoria, in questa prospettiva, diventava una forma di sottrazione: la parte più importante del sito non coincideva con la superficie edificabile, ma con lo spazio sottratto all'edificazione (un'area di 4,7 acri). Il progetto rendeva leggibile il principio secondo cui l'assenza non è un semplice vuoto, ma un elemento architettonico capace di rendere visibile il vuoto stesso come portatore di memoria. La relazione fra pieno e vuoto non era più soltanto una questione compositiva ma il criterio attraverso il quale organizzare l'intero lotto. Il progetto definitivo venne reso pubblico da Libeskind il 17 settembre 2003. Nello stesso periodo il New York Times pubblicò l'evoluzione dei disegni del sito fra le presentazioni.

[161] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p. 61



Figura 33 Daniel Libeskind al centro mostra il progetto ideato dal suo studio al sindaco di New York Michael Bloomberg (a sinistra) e al governatore dello Stato di New York George Paraki (a destra), dopo una conferenza stampa tenutasi al World Financial Center il 27 febbraio 2003, New York.



Figura 34 Rendering del master plan, Studio Libeskind

3.2 Le proposte indipendenti

Contemporaneamente alla selezione del master plan ufficiale alcuni soggetti stavano percorrendo una strada parallela: il sito veniva ripensato anche da soggetti privati, giornali e architetti che non partecipavano direttamente al processo istituzionale.

Le proposte non ufficiali, in ordine di datazione sono:

- dal 17 gennaio al 16 febbraio ebbe luogo la mostra organizzata da Max Protetch nella sua galleria a New York (di cui al capitolo 2);
- proposte inviate spontaneamente alla LMDC sia da architetti e studi qualificati che da privati cittadini, sotto forma di elaborati progettuali, disegni o comunicazioni contenti idee;
- l'8 settembre 2002: il "New York Times Magazine" ha presentato una serie di proposte progettuali elaborate da vari architetti, qui raccolte da Herbert Muschamp;
- il 16 settembre 2002, nel periodico "New York", Joseph Giovannini ha riunito diversi progetti elaborati da architetti e studi di architettura.[162]

Questi interventi acquisiscono importanza poiché si inseriscono all'interno di quel clima di dibattito intorno alla ricostruzione che stava investendo Ground Zero in quel periodo e contribuivano, a modo loro, a definire altre possibilità che fossero di gradimento al pubblico.

Essendo queste voci provenienti dal circuito della stampa, la diffusione di tali proposte veicolate dai periodici di architettura e dai quotidiani, fu enormemente ampliata.

---

[162] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p. 11

Più volte la stampa è stata critica verso le proposte ufficiali. I critici di architettura Herbert Muschamp e Joseph Giovannini convocarono progettisti altamente formati e capaci per elaborare delle proposte che sarebbero poi uscite per le rispettive testate giornalistiche: il *New York Times* e il periodico *New York.*[163] Queste proposte, essendo indipendenti, erano svincolate dai dettami e dalle restrizioni a cui dovevano sottostare coloro che partecipavano alla selezione ufficiale, dunque, potevano essere creative e speculative, potevano cercare di realizzare quello sviluppo residenziale che non era nelle intenzioni della Port Authority.

Il progetto promosso dal *New York Times* si configurò come un lavoro coordinato dallo stesso Muschamp, che coinvolse diversi architetti e i relativi studi, insieme a ingegneri e progettisti, ai quali furono assegnate specifiche parti dell'area così che le singole proposte confluissero in una visione complessiva, come varie parti di un unico piano di trasformazione urbana. Si trattava, dunque, di un lavoro collettivo. A mettere in luce questo aspetto è anche la denominazione del gruppo: *Downton Study Group*.

Diversa, invece, fu l'impostazione adottata da Joseph Giovannini per il *New York Magazine,* il quale coinvolse diversi architetti che avevano già presentato ciascuno una proposta personale. Le soluzioni, dunque, erano interpretazioni individuali e non parti di un progetto collettivo.[164]

Già la mostra alla Max Protetch Gallery aveva dimostrato quanto fosse ampia la libertà immaginativa dell'architettura quando il programma non era precisamente definito. Le proposte private e della stampa dimostrarono che tale libertà continuava a esistere parallelamente ai procedimenti ufficiali.

---

[163] Ivi, p. 104

[164] https://www.nytimes.com/2026/09/07/arts/design/911-world-trade-center-development-neighborhood.html

Tra le proposte presentate dal *New York Times* vi è il *Transit Hub – Nodo d'interscambio*, situato in Church Street, tra Fulton Street e Cortlandt Street, di Rafael Viñoly[165];

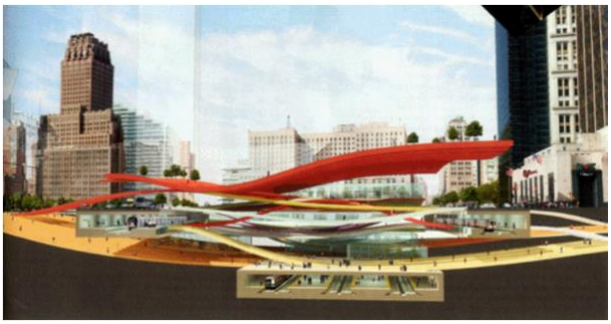


Figura 35 Transit Hub – Nodo d'interscambio, progetto di Rafael Vinoly

le *Torri a uso promiscuo*, in West Street, tra Liberty Street e Albany Street, di Rem Koolhaas/OMA i quali ripensano il tipo di grattacielo, creando un edificio tripartito di sessanta piani, appunto, ad uso promiscuo. Le torri poggiano a terra su tre esili colonne e si sviluppano in grandezza nella parte alta della costruzione.[166]



Figura 36 Torri a uso promiscuo, Rem Koolhaas/OMA

[165] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p.108
[166] Ivi, p. 110

Vi sono poi, l'*Hall of Risk,* 20 Broad Street di David Rockwell con Paul Ryan e Jean Gardner i quali avevano pensato a un luogo in cui discutere di situazioni globali che implicano un rischio.[167]



Figura 37 Hall of Risk, progetto di David Rockwell con Paul Ryan e Jean Gardner

Il *Museo/Teatro*, in Vesey Street, tra Greenwich Street e Church Street, di Steven Holl sviluppato come se fosse una sorta di ziqqurat (costruzione a terrazze sovrapposte) mesopotamico[168].

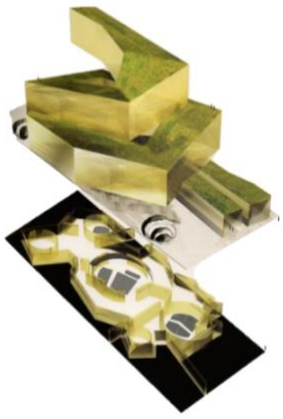


Figura 38 Museo/Teatro, progetto di Steven Holl

Infine, il Palazzo per appartamenti, in West Street, tra Rector Place e Albany Street, di Alexander Gorlin: una torre per appartamenti suddivisa in due blocchi formali.[169]

---

[167] Ivi, p. 114
[168] Ibidem
[169] Ivi, p. 116



Figura 39 Palazzo per appartamenti, progetto di Alexander Gorlin

Le proposte pervenute al *New York* facevano attenzione all'interconnessione fra gli interni e lo spazio circostante: una delle scelte di Giovannini fu quella di far rispettare le impronte delle precedenti torri come base per un memoriale, volontà evidenziata in tutti i progetti presentati come quello di Zaha Hadid Architects con le torri allungate come tubi di vetro fuso[170] o quello di Kohn Pedersen Fox Associates che propone una passeggiata alla memoria che faccia camminare i visitatori sopra la città, definendo, allo stesso tempo, un luogo circoscritto per la memoria delle torri distrutte. La rampa si conclude in una torre alta 610 metri (2001 piedi).[171]



Figura 40 Progetto di Kohn Pedersen Fox Associates

[170] Ivi, p.130
[171] Ivi, p. 127

3.3 La ricostruzione

Il progetto *Memory Foundations*, selezionato nel febbraio 2003, rappresenta soltanto l'inizio del processo che porterà alla realizzazione finale del nuovo sito del World Trade Center. La fase successiva fu caratterizzata dalla separazione fra master planning e progettazione dei singoli edifici. La proposta di Libeskind doveva essere utilizzata come fosse una sorta di quadro operativo capace di coordinare memoriale, uffici, spazi culturali, infrastrutture e strade, raggiungendo un livello di dettaglio che il progetto non possedeva ancora.[172]
La versione aggiornata verrà presentata nel settembre 2003. Anche in questa però le fondamenta continuavano a rappresentare la base, sia fisica che simbolica, della ricostruzione. Venne mantenuta anche la posizione centrale del memoriale e i due parchi.



Figura 41 Il 17 settembre 2003 la LMDC, la Port Authority e lo Studio Libeskind presentano un master plan rielaborato

[172] https://www.renewnyc.com/PlanDesDev/WtcSite/

Uno dei cambiamenti maggiori riguarda lo spostamento di una parte delle infrastrutture al di fuori dell'area memoriale, rendendo netta la distinzione tra il luogo deputato alla memoria e quello funzionale. Nella versione iniziale, invece, le funzioni di servizio erano previste nell'area sotterranea del memoriale.

La *Freedom Tower*, denominazione attribuita per la torre prevista da Daniel Libeskind nel suo master plan venne successivamente ribattezzata dagli effettivi costruttori *One World Trade Center*. Questa era posizionata nell'angolo nord-occidentale del sito e costituiva il punto culminante del piano. Nel progetto *Memory Foundations,* Libeskind aveva organizzato le torri secondo una spirale discendente che iniziava, appunto, nell'angolo nord-occidentale del sito e terminava al *National 9/11 Memorial and Museum*, dove sarebberoo commemorate le impronte delle Torri Gemelle.

È importante sottolineare che la selezione di *Memory Foundation* come progetto vincitore non comportava necessariamente la realizzazione degli edifici presentati in tale progetto: la vittoria del concorso attribuiva a Libeskind il ruolo di master planner mentre la progettazione effettiva degli edifici fu affidata ad architetti diversi. Già nel settembre 2003, il *Refined Master Plan*, elaborato dalla LMDC, dalla Port Authority e dallo Studio Libeskind, dichiarava di conservare la composizione generale degli edifici prevista nel progetto originario, introducendo però dei cambiamenti necessari perché si potesse effettivamente realizzare. [173]

Larry Silverstein, titolare del contratto di locazione del World Trade Center, scelse David Childs dello studio Skidmore, Owings & Merrill (SOM) per la progettazione della torre principale e il 30 settembre 2003, coinvolse tre architetti

[173] https://www.renewnyc.com/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/refinedplan/Sept2003Statement.asp

di fama internazionale: Jean Nouvel, Fumihiko Maki e Norman Foster nella progettazione delle altre torri del complesso. La torre principale fu quindi sviluppata attraverso la collaborazione tra Childs e Libeskind, mentre le altre architetture avrebbero assunto progressivamente una propria definizione formale. Dunque, lo studio SOM era già stato incaricato di lavorare alla *Freedom Tower* insieme a Libeskind, che doveva essere il più alto delle cinque nuove torri per uffici del WTC.[174]

L'edificio finale non coincideva con la torre pensata nel progetto concorsuale ma ne manteneva i principi fondamentali. Libeskind pur non essendo l'autore diretto di ogni edificio mantenne un'influenza decisiva: la *Freedom Tower*, nell'idea iniziale dell'architetto, instaurava un dialogo diretto con la Statua della Libertà[175], richiamandone il valore simbolico (si ricordi l'altezza di 1776 piedi, come l'anno della Dichiarazione d'Indipendenza americana), caratteristica che venne mantenuta anche nell'edificio di SOM.



Figura 42 La Freedom Tower richiama il braccio sollevato della vicina Statua della Libertà

[174] https://wtc.com/history-timeline/

[175] Agnoletto, *Groundzero.exe. Costruire il vuoto,* p. 85

In una dichiarazione Libeskind richiama un'esperienza personale che ebbe un ruolo significativo nell'elaborazione del progetto per il sito: l'architetto ricorda il proprio arrivo a New York in nave, durante il quale la Statua della Libertà e lo skyline di Manhattan furono le prime immagini della città a stagliarsi davanti ai suoi occhi.[176] Nella concezione del master plan, tale immagine sembra tradursi nella composizione ascendente delle torri, culminante nella *Freedom Tower*, il cui slancio verticale richiamava metaforicamente la fiamma della torcia della Statua della Libertà.

La frammentazione dell'autorialità produsse un nuovo tipo di World Trade Center, risultato della sovrapposizione di due livelli progettuali distinti: da un lato la struttura urbana elaborata da Libeskind, dall'altro la progressiva definizione degli edifici da parte dei singoli architetti che se ne occuparono. La visione unitaria del progetto originario, con le Torri Gemelle considerate il principio compositivo dominante, venne quindi sostituita da un sistema plurale, derivante dall'insieme di edifici progettati da autori diversi: *One World Trade Center* da SOM, *2 World Trade Center* inizialmente da Foster and Partners, *3 World Trade Center* dallo studio Rogers Stirk Harbour e Partnership (RSHP), *4 World Trade Center* da Fumihiko Maki, il *Transportation Hub* di Calatrava e il memoriale di Arad e Walker. La pluralità divenne parte della struttura stessa del sito.[177]

Santiago Calatrava, dopo essere stato selezionato dall'Autorità Portuale di New York e del New Jersey, ha elaborato il progetto per il *Transportation Hub*, pensato con un linguaggio architettonico estremamente riconoscibile. Questo sarebbe stato posizionato all'angolo nord-est del sito del WTC a Church e Vesey Street e avrebbe dovuto formare un collegamento sotterraneo tra il

[176] https://www.renewnyc.com/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/firmd/default.asp
[177] https://wtc.com/history-timeline/

World Financial Center e il Fulton Street Transit Center della Metropolitan Transportation Authority.



Figura 43 World Trade Center Transportation Hub, progettato da S. Calatrava

Lo scopo era la realizzazione di un centro di trasporto che consentiva l'accesso ai terminal dei traghetti del fiume Hudson, ai treni PATH, alla metropolitana oltre che un collegamento ferroviario diretto con l'aeroporto JFK.[178]

Anche in questo caso, Libeskind si occupò della collocazione di questo centro di trasporto all'interno del master plan e di garantirne la compatibilità con i vari componenti come gli assi pedonali e le piazze. La composizione originaria e la localizzazione degli edifici erano invariate, ciò che cambiava erano gli aspetti tecnici. Il master plan si dimostrò in grado di adattarsi alle esigenze reali senza far venir meno il proprio schema concettuale, ovvero il rapporto fra spazio vuoto, memoria e nuove costruzioni. Non poteva avere, infatti, una forma definitiva e univoca in quanto lo stesso luogo che avrebbe dovuto ospitare il progetto era ancora in trasformazione.[179] L'idea elaborata da Libeskind è quella di trasformare la memoria in una forma concreta dello spazio, un elemento attraverso cui definire il nuovo World Trade Center.[180]

---

[178] Ibidem

[179] Agnoletto, *Groundzero.exe. Costruire il vuoto,* p.129

[180] Libeskind, "Memory Foundations". In Susan Opotow e Zachary Baron Shemtob (a cura di), *New York After 9/11*, pp. 67–85



Figura 44 Vista dell'area in cui sorge il World Trade Center dall'acqua, oggi

Nel 2005 *One World Trade Center* venne ridisegnato per problemi di sicurezza ma dettagli come l'altezza di 1.776 e la guglia di 276 piedi sono rimasti gli stessi. L'edificio, che ospita non solo uffici ma è frequentato anche da turisti e cittadini, è stato realizzato con un rivestimento esterno completamente in vetro, dando vita a meravigliosi e suggestivi effetti di riflessione del cielo e della luce.



Figura 45 One World Trade Center, fotografia del 2022

Il completamento di questo singolo edificio risale al 2014 ma non conclude il master plan: durante gli anni ci furono varie revisioni, ridefinizioni e interventi. Tra questi, il 23 maggio 2006, Larry Silverstein ha aperto il 7 World Trade Center, progettato da David M. Childs di Skidmore, Owings & Merrill (SOM),

un edificio di 52 piani da 700 milioni di dollari, che è diventato il primo edificio per uffici "verde" certificato LEED di New York City. Anche gli altri edifici sono stati progettati per ridurre le emissioni di carbonio e conservare l'acqua.[181] Anche il percorso per la realizzazione del memoriale segue una traiettoria analoga.

Secondo il progetto di Libeskind il vuoto lasciato dalle impronte delle torri costituiva il fulcro della composizione. Al concorso internazionale indetto nel 2003 per la costruzione di tale memoriale vide la partecipazione di un progetto: *Reflecting Absence* di Michael Arad e Peter Walker, che sarà quello selezionato nel gennaio 2004. Le impronte furono trasformate in due grandi vasche d'acqua (di circa 19 mq) rendendo percepibile l'assenza di ciò che vi era prima e la verticalità negativa delle cavità: cascate d'acqua cadono per oltre 9 m e al centro cadono per altri 5 m in vasche più piccole.[182]

> I visitatori avrebbero potuto scendere dalla piazza attraverso percorsi inclinati fino a un corridoio disposto intorno a ciascuna delle vasche interrate, sulle cui pareti sarebbero stati incisi i nomi delle vittime. Una camera sotterranea destinata alla commemorazione e alla riflessione avrebbe collegato i corridoi circostanti i due vuoti.[183]

Inoltre, era prevista la realizzazione di un museo destinato alla conservazione dei reperti e delle testimonianze dell'11 settembre, il *Memorial Center*, situato sotto il livello stradale nella parte di vuoto vicino alla Torre Sud.[184]

---

[181] Ibidem
[182] Stephens, Luna, Broadhurst, *Immaginare Ground Zero*, p. 38
[183] https://www.renewnyc.org/attachments/content/pdfs/eis/04-12-2004/vol1/01%20Project%20Description.pdf
[184] Ibidem

Il rapporto fra Libeskind e gli architetti è, ancora una volta, un esempio di come il master plan forniva una base su cui poi erigere concretamente soluzioni. Libeskind aveva stabilito la profondità, la posizione e la centralità dell'area memoriale; Arad e Walker ne interpretarono il significato, facendo del vuoto delle impronte il fulcro del monumento.

4. Il suolo come archivio: città, memoria e stratificazione

La ricostruzione architettonica è un intervento che agisce sullo spazio ma anche sul tempo. Costruire o ricostruire in un luogo preesistente implica confrontarsi con l'aspetto e i significati che vi si sono via via sedimentanti e radicati: significa confrontarsi, per usare il termine corretto secondo il pensiero di Ricoeur, non con semplici tracce ma con testimonianze, permanenze, assenze. Significa dunque consolidare un rapporto consapevole con le diverse temporalità che coesistono e che costituiscono lo spazio urbano.[185]

Questa condizione si verifica inevitabilmente quando si ha a che fare con luoghi segnati da eventi traumatici, perché, in tali circostanze, la ricostruzione non può essere una semplice sostituzione di ciò che era presente dal momento che il sito stesso, il suolo, diviene parte della memoria.

La linea di pensiero non è univoca: come già detto nei capitoli precedenti, le posizioni si dividono tra coloro a sostegno della ricostruzione, e quindi della realizzazione *ex novo* di edifici, e coloro che invece erano favorevoli al mantenimento del vuoto, una sorta di *memento mori* di quanto successo. È insita in questo pensiero la dualità del non-esser-più e dell'"essente stato" di cui parla Ricoeur, la problematicità di un ricordo che viene messo in scena e il tentativo di preservarne il ruolo di realtà passata.[186] Si tratta dunque

> "di inserire la memoria nel movimento di scambio con l'attesa del futuro e la presenza del presente, e di chiedersi come ci serviamo della nostra memoria rispetto all'oggi e al domani".[187]

---

[185] Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare,* p. IX
[186] Ivi, pp.11-14
[187] Ivi, p. 23

La domanda da porsi a questo punto riguarda la legittimità dell'utilizzo dell'espressione "memoria collettiva". Il sociologo Maurice Halbwachs nel suo testo, *La memoria collettiva,* tratta il tema del valore dei ricordi condivisi, rafforzati da commemorazioni, celebrazioni, racconti che vanno a confluire nella costruzione di un'identità culturale in cui si rispecchia una determinata collettività.[188] È una collettività che non vuole dimenticare, che tenta di resistere alla rovina che minaccia le tracce lasciate dagli eventi, comprese le ferite inflitte alle vittime nel corso della storia violenta.[189] Ma la necessità di custodire queste tracce non coincide con l'obbligo di mantenere aperto il debito nei confronti del passato: come osserva Ricoeur, l'oblio di fuga e la persecuzione infinita dei debitori che hanno commesso torti irreparabili sono due lati della stessa medaglia; è, dunque, necessario tracciare una linea tra l'amnesia e il debito infinito.[190]

Nel caso specifico delle Torri Gemelle, queste costituivano una così forte presenza architettonica a New York che il loro crollo trasformò l'area in cui sorgevano in uno spazio in cui la memoria della perdita divenne inseparabile da qualsiasi ipotesi di intervento.

---

[188] Rossi, *L'architettura della città*, p. 149
[189] Ivi, p.82
[190] Ivi, p. 118

4.1 La città come luogo di memoria

La configurazione di una città, intesa secondo la concezione conferitagli dall'architetto e teorico Aldo Rossi, ovvero di costruzione nella quale alcuni elementi acquisiscono una particolare capacità di permanenza e partecipano alla continuità della forma urbana, risponde alla creazione di un ambiente pensato per la vita della collettività.[191]

Facendo riferimento alla tesi del filosofo e sociologo francese Maurice Halbwachs: un gruppo quando si stabilisce in uno spazio lo modifica a propria immagine e, contemporaneamente, si adatta alle caratteristiche fisiche immutabili di tale luogo. Lo spazio, dunque, viene trasformato e la città assurge a *locus* della memoria collettiva.[192] Il sociologo sottolinea come ogni ricordo si svolge in un quadro spaziale in cui "le tracce di memoria diventano quindi i segni rimanenti dei momenti storici".[193] Dunque, il suolo urbano, conservando le varie fasi, forme, tracce contiene in sé anche le differenti temporalità venendo a configurarsi come una sorta di archivio, da intendere però non come un deposito statico ma come strumento attraverso cui riattivare la memoria.[194]

La città è una realtà mutevole che cresce e si trasforma alla luce delle dinamiche sociopolitiche, economiche e culturali che la investono. È attraverso il susseguirsi di questi cambiamenti che essa acquista coscienza e memoria di sé. Aldo Rossi dedica il suo libro, dal titolo *L'architettura della città,* all'indagine sul rapporto tra *locus*, monumenti e città come storia e memoria collettiva, sottolineando che l'aspetto che la città assume non può essere in alcun modo separato dai significati

---

[191] Rossi, *L'architettura della città,* p. 11
[192] Ivi, p. 149
[193] Boyer, *The city of Collective Memory,* p. 68
[194] Ivi, pp. 31-33

che nel tempo vengono attribuiti ai suoi monumenti. L'architetto spiega la "teoria dei fatti urbani" riportando l'esempio del Palazzo della Ragione di Padova: riflette sul ruolo che un palazzo di questo tipo ha assunto e su tutte le funzioni in esso contenute, chiedendosi in quale misura queste siano riflesse nella forma che assume. Un fatto urbano è un elemento che concretamente si trova nella città, un edificio, una piazza, un monumento che viene considerato per la forma, la storia e la capacità di permanere nel tempo. Ricoeur parla di fatti urbani al plurale perché la città si configura come l'insieme di elementi la cui stratificazione nel tempo ne definisce la forma:

> "L'individualità dipende dalla sua forma più che dalla materia ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo"[195]

È chiaro che in queste parole si intende per individualità la specificità di un fatto urbano: un edificio è realizzato per rispondere a una richiesta della città, ma la sua forma è determinata da necessità di ordine spaziale, dunque, va considerata anche l'organizzazione spaziale circostante. Inoltre, quella forma acquisisce significati nel corso del tempo perché le vicende e gli eventi ne modificano la percezione. Ne deriva la costituzione di un'idea e di una memoria che si genera su questo edificio in quanto prodotto della società.[196]
È questo un concetto calzante anche rispetto all'argomento centrale di questa tesi: il World Trade Center e, in particolare, le Torri Gemelle. Le due costruzioni erano impressionanti, come già detto, per le innovative caratteristiche tecniche e,

---

[195] Ivi, p. 22
[196] Ivi, p. 22-24

soprattutto, per la posizione che occupavano nella struttura urbana di New York. A conferire a queste architetture un valore ulteriore è stato il significato assunto nel tempo in relazione agli eventi storici che le hanno coinvolte, al contesto urbano in cui erano inserite e alla memoria collettiva che si è progressivamente costruita intorno ad esse. Alcuni elementi della città possono infatti acquisire una capacità di permanenza che superi le funzioni per le quali erano stati originariamente creati.

Dunque, nella visione di Rossi, non esistono soltanto edifici funzionali ma anche elementi come i monumenti e i "fatti urbani" attraverso i quali la città rende riconoscibile la propria continuità storica: un fatto urbano è un elemento che struttura la città, tuttavia, è necessario sottolineare che non tutto nella città permane. Il concetto fondamentale al centro del discorso è che: "l'architettura forma la realtà e conforma la materia secondo una concezione estetica".[197]

È possibile quindi una lettura delle Torri Gemelle alla luce del concetto rossiano di fatto urbano, in quanto la loro rilevanza ha progressivamente ecceduto la funzione originaria, trasformandole in elementi della memoria e dell'identità urbana di New York.

La memoria dello spazio urbano dipende anche dai processi attraverso cui la comunità attribuisce significato a quella permanenza, che non è mai neutrale. Ogni società stabilisce quali elementi del proprio passato debbano essere conservati, quali possano essere modificati e quali cancellati.

È un processo selettivo: alcune tracce rimangono visibili, altre vengono trasformate, altre scompaiono, operazioni che producono differenti possibilità di relazione con la memoria del luogo. Il discorso chiaramente si complica nel momento in cui l'elemento in questione è ubicato in un luogo segnato da una

---

[197] Rossi, *L'architettura della città*, p. 28

distruzione. La scomparsa, infatti, apre la possibilità alla definizione del luogo proprio per ciò che non è più fisicamente presente.

Le Torri Gemelle furono distrutte ma la loro assenza rese quel territorio ancora più identificabile, questo perché la perdita dell'architettura non coincide con lo smarrimento del luogo, che invece continua a sopravvivere e si trasforma, divenendo spazio della memoria. Il problema della ricostruzione consiste nel determinare quale relazione debba esistere fra questa memoria e la nuova forma urbana.

Il rapporto tra memoria e città è stato approfondito da Andreas Huyssen in *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, dove interpreta la cultura contemporanea a partire dal rapporto con il passato e analizza il modo in cui la memoria viene incorporata nei luoghi urbani. Huyssen considera lo spazio urbano costruito come una rappresentazione di tracce materiali del passato attraverso la presenza di monumenti, musei ed edifici che ne diventano, per utilizzare sue espressioni, i "palinsesti della storia", "incarnazioni del tempo nella pietra" e "luoghi della memoria"[198]. Il fulcro del pensiero risiede nel fatto che il luogo stesso contiene le tracce di ciò che lo ha preceduto.

Come Aldo Rossi, anche Andreas Huyssen tratta i temi di memoria e oblio, concetti in continua relazione tra loro. Parlando del memoriale costruito da Peter Eisenman, il *Memorial to the Murdered Jews of Europe,* inaugurato a Berlino nel 2005, Huyssen sostiene che "Solo il tempo dirà se questo memoriale contribuirà a mantenere viva la memoria o, al contrario, favorirà l'oblio", poiché il rischio di istituzionalizzare la commemorazione è l'oblio se viene integrato nella normalità urbana.[199]

---

[198] Huyssen, *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, p. 7

[199] Ivi, pp. 74-75

Considerare le città come palinsesto significa accettarne i vuoti che sono stati lasciati e le nuove costruzioni che la caratterizzano come uno spazio vissuto, continuamente attraversato da differenti temporalità. La città come palinsesto non è semplicemente una città nella quale si trovano edifici appartenenti a epoche differenti ma è una città nella quale il passato continua ad agire sul presente attraverso tracce, immagini, memorie e interpretazioni. Il nuovo non si sovrappone semplicemente al vecchio: può rendere visibili alcuni strati, nasconderne altri o trasformarne il significato. Anche se la memoria collettiva non deve essere intesa come un deposito omogeneo e immutabile.[200]

Differenti soggetti possono attribuire significati differenti allo stesso luogo, così come lo stesso luogo può essere reinterpretato nel corso del tempo. La memoria urbana è quindi una costruzione dinamica, nella quale le forme fisiche e le interpretazioni sociali si influenzano reciprocamente.

Questa dimensione è importante nel caso di Ground Zero, dove la ricostruzione dovette confrontarsi simultaneamente con esigenze memoriali, urbane, economiche e simboliche.

Il sito non poteva essere trasformato in un semplice monumento separato dal resto della città, perché la sua stessa identità dipendeva dalla relazione con Manhattan. Al tempo stesso, la nuova edificazione non poteva ignorare la memoria dell'evento.

Progettare un memoriale significa mettersi in relazione con un luogo segnato da un trauma e predisporre un progetto in grado di rispondere alla necessità di costruzione di una nuova forma di memoria pubblica, che diventa essenziale. Un memoriale viene vissuto, attraversato, fotografato e reinterpretato. La sua

---

[200] Ivi, pp. 72-84

esperienza non coincide con l'intenzione originaria del progettista, ma viene costruita attraverso l'uso quotidiano.

Marita Sturken in *Tourists of History* analizza Ground Zero attraverso le categorie della memoria, del turismo e della fruizione pubblica mostrando come è diventato, al tempo stesso, un luogo sacralizzato e una destinazione turistica. La riflessione della studiosa americana fa capo alla questione della polvere di Ground Zero, la quale venne raccolta e posta all'interno di urne per poter essere consegnata alle famiglie delle vittime:

> "questo tentativo di rendere sacra la polvere, di trasformarla in una reliquia, rivela molti aspetti del processo di costruzione del significato a Ground Zero negli anni successivi all'11 settembre".[201]

La polvere, dunque, è una traccia materiale e, considerata una reliquia, rende automaticamente il luogo in cui è stata rinvenuta uno spazio sacro. Proprio la dimensione della sacralità entra in conflitto con la natura urbana dell'area della Lower Manhattan e con coloro che lì vi risiedono. Questa condizione mette in discussione una concezione del memoriale come spazio contemplativo.[202]

La sacralizzazione di un sito comporta dei cambiamenti come la delimitazione del sito, la manutenzione, l'organizzazione di celebrazioni, ricorrenze e soprattutto, lo trasforma nel luogo in cui recarsi per piangere, ricordare e fotografare immagini e oggetti. Le impronte diventano ciò che resta, o che viene simbolicamente ricostruito, per dare una collocazione ai morti.[203]

---

[201] Sturken, *Tourists of History*, p.165
[202] Ivi, pp. 165-186
[203] Ivi, pp. 211-217

Joseph Maurer, ex vigile del fuoco la cui figlia Jill è morta al WTC disse che

> "il luogo dove sorgevano la Torre uno e la Torre due è terra santa. È lo stesso di Gettysburg o Pearl Harbor".[204]

La memoria collettiva diventa memoria culturale quando viene trasmessa attraverso pratiche, immagini, rituali, monumenti e spazi condivisi. Solitamente viene associata alla permanenza di un oggetto, ma, come in questo caso, può avvenire anche in assenza: il suolo può diventare il luogo nel quale l'assenza diviene fisicamente percepibile. La memoria assume dunque una dimensione tangibile:

> "Memoriali spontanei e avvisi di persone scomparse, corredati di dati personali e fotografie, comparvero ovunque nella parte meridionale di Manhattan: nelle stazioni della metropolitana, sulle vetrine dei negozi, alle fermate degli autobus. I fiori deposti in molti di questi luoghi indicavano che non vi era molta speranza di ritrovare le persone scomparse. Un'intera parte di Manhattan era stata trasformata in un cimitero, ma in un cimitero privo di corpi identificabili e di tombe"[205]

Si era affermato il consenso sulla necessità di realizzare un memoriale permanente che sarebbe dovuto essere anche rappresentazione di un momento che si configura come punto di svolta nella storia mondiale. La nuova architettura diviene, a sua volta, parte della memoria del luogo e ne partecipa

---

[204] Agnoletto, *Groundzero.exe. La costruzione del vuoto*, p.23
[205] Huyssen, *Present pasts urban*, p. 158

all'interpretazione. Il punto di partenza è quindi rendere presente ciò che non è più ma che è stato, realizzando una costruzione in uno spazio già vissuto e precedentemente segnato da altre forme. Il vuoto che queste hanno lasciato ne diventa l'elemento di identificazione.[206]



Figura 46 Resti delle colonne scatolari in acciaio che delimitavano il perimetro delle originarie Torri Gemelle

Da questo punto di vista, l'architettura memoriale si allontana dalla tradizionale concezione del monumento come oggetto rappresentativo. Non è necessario costruire una figura che rappresenti l'evento ma una situazione spaziale che ne renda esperibile la conseguenza; la memoria diventa topografica. I monumenti stessi sono concepiti per conservare e riattivare il ricordo.[207]

Il memoriale per il World Trade Center fu pensato per ricordare non solo le 2753 persone che hanno perso la vita all'interno delle Torri ma anche le 184 che si trovavano al Pentagono, le 40 che erano a bordo degli aerei e le 6 vittime che avevano perso la vita nell'attacco del 1993.[208]

[206] Sturken, *Tourists of History*, pp. 219-280
[207] Boyer, *The City of Collective Memory*, p. 343
[208] Stephens, *Immaginare Ground Zero*, p. 36

4.2 Il memoriale del World Trade Center

Il 1 aprile 2003 la Lower Manhattan Development Corporation ha annunciato l'inizio di un concorso internazionale di design per il WTC Memorial Site: il World Trade Center Memorial Competition.[209]

Il concorso ha avuto grandissima risonanza, le candidature ricevute sono state oltre cinquemila da 63 paesi e sono state vagliate da una giuria composta da tredici persone, fra cui anche tre progettisti di professione: Maya Lin[210], Enrique Norten[211] e Michael Van Valkenburgh[212].[213]

Le indicazioni da seguire nella progettazione erano:

- Mantenere i confini definiti da Fulton, Greenwich, West e Liberty Street
- Rendere visibili le vestigia delle torri
- Esporre a vista il muro in refrattario
- Fare in modo che i visitatori possano arrivare fino al substrato roccioso
- Elencare i nomi delle vittime [214]

Il 19 novembre 2003 furono annunciati i nomi degli otto finalisti, ai quali venne chiesto di sviluppare ulteriormente le loro proposte. L'opinione collettiva riguardo alle idee presentate era tendenzialmente negativa: i progetti erano considerati tutti troppo simili, con un'estetica minimalista e senza concretezza.

Il 6 gennaio dell'anno successivo Michael Arad e Peter Walker sono stati annunciati come i progettisti vincitori con il progetto dal titolo "Reflecting

---

[209] https://wtc.com/history-timeline/
[210] https://www.mayalinstudio.com
[211] https://www.ten-arquitectos.com/enrique-norten
[212] https://www.mvvainc.com
[213] Stephens, *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l'area del World Trade Center*, p. 36
[214] Ibidem

Absence" anche se, fino a poco tempo prima, la giuria sembrava preferire i progetti: “Garden of Lights” di Pierre David, Sean Corriel e Jessica Kmetovic e “Passages of Light: The Memorial Cloud” di Gisela Baurmann, Sawad Brooks e Jonas Coersmeier.

Garden of Lights, inizialmente presentato con il titolo 3022 Lights, proponeva la realizzazione di un giardino commemorativo. Il progetto si articola su tre livelli: quello superiore è occupato da due “praterie” vegetali disposte nell’area in cui vi erano le due torri, separate al centro da un frutteto; il livello intermedio comprende due ambienti commemorativi collegati da un passaggio con acqua e rose, uno dei due contiene 1275 luci, ognuna per ciascuna delle vittime non identificate; infine, quello inferiore ospita una sala con 2982 altari sormontati da una costellazione di luci.[215]

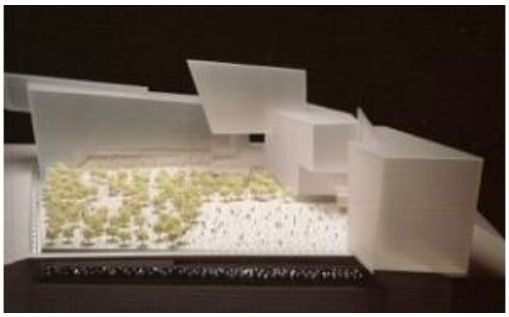


Figura 47 Garden of Lights, progetto

Passages of Light: The Memorial Cloud prevedeva, come si desume dal nome, una “nuvola”, una struttura a cielo aperto caratterizzata, nella parte inferiore da volte e una superficie superiore in vetro strutturale traslucido il quale, essendo al livello del piano stradale, è calpestabile. Il piano al di sotto della “nuvola” comprende due aree erbose, un campo di luci e aperture verso la roccia preesistente. Il muro di contenimento lasciato a vista è collegato alla camera

[215] Stephens, *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l’area del World Trade Center*, p. 42

destinata alle vittime non identificate, ai resti originari delle Torri Gemelle e l'accesso alle impronte delle torri.[216]



Figura 48 Passages of Light: The Memorial Cloud, progetto

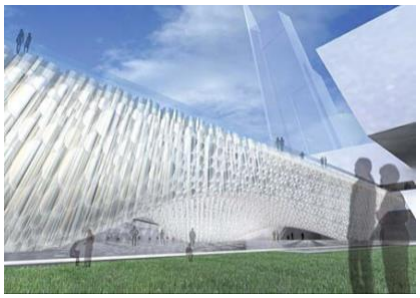


Figura 49 Passages of Light: The Memorial Cloud, rendering, punto di vista da sotto la "nuvola"

In ogni caso, la scelta finale della giuria ricadde sul progetto *Reflecting Absence* che risultava in linea anche con l'idea del master plan di Libeskind, il quale era interessato alla capacità dell'architettura contemporanea di produrre spazi nei quali la continuità tradizionale viene interrotta e il vuoto diventa un elemento attivo della composizione.



Figura 50 Memorial "Reflecting Absence". Photograph Credit: The Hutchinson News

[216] https://www.renewnyc.com/attachments/content/pdfs/MemorialCloudFactSheet120803.pdf

Il progetto vincitore prevedeva, innanzitutto, la sistemazione della piazza a livello stradale, così da integrarsi nel tessuto urbano: nei rendering compaiono alberi caduchi, anziché i pini concepiti nella bozza iniziale, pietre da selciato e un manto erboso a livello della piazza.[217]



Figura 51 Rendering del progetto per il memoriale



Figura 52 Vista dall'alto sul memoriale, fotografia reale

Tra le nuove querce piantate, simboli di vita e speranza, vi è un albero diverso, un pero Callery, noto con il nome di "Survival Tree". L'albero, infatti, l'11 settembre 2001 aveva subito gravi danni, le radici erano state spezzate e quasi tutti i rami bruciati, ma, una volta estratto dalle macerie un ramoscello ancora verde lasciava intravedere una speranza di guarigione. Venne quindi portato al New York City Department of Parks and Recreation, dove rimase fino a dicembre

[217] Ivi, p. 38

2010, quando, al termine delle cure, venne ricollocato nel suo luogo di origine, come parte integrante del memoriale.

Per iniziativa del 9/11 Memorial & Museum dal 2013 al 2023 è stato lanciato il "Survivor Tree Seedling Program" e furono distribuite ai visitatori piantine di pero Callery con l'impegno di coltivare questi alberi simbolo di resilienza e rinascita.[218]



Figura 53 Il "Survival Tree", al National September 11 Memorial & Museum

L'albero si trova tutt'oggi nel cuore del Memoriale il quale, secondo il progetto di Arad e Walker, era organizzato intorno a due grandi vuoti centrali, che si propongono come rappresentazione concreta delle impronte delle Torri Gemelle, rendendo in questo modo visibile l'assenza degli edifici crollati.

I due vuoti sono costituiti da due vasche d'acqua di circa un acro ciascuna (quasi 4000 metri quadrati), collocate a circa 30 piedi al di sotto del livello del suolo. L'acqua scende a cascata dalla piazza, che si trova al livello della strada, fino alle vasche sottostanti, con una caduta di circa 9 metri. In questo livello inferiore, le vasche presentano al centro un ulteriore spazio vuoto, più piccolo, di forma quadrata, da cui l'acqua cade per altri 6 metri.

Nel progetto originale i visitatori sarebbero potuti scendere dalla piazza attraverso una scalinata, resa necessaria dal fatto che il livello del terreno era stato

[218] https://911memorial.org/visit/memorial/survivor-tree

modificato per creare delle zone sopraelevate. Questo percorso inclinato lungo la parete meridionale (scale o rampa) avrebbe condotto a un corridoio disposto intorno alla base della struttura delle vasche interrate, sulle cui pareti sarebbero stati incisi i nomi delle vittime.

Questa soluzione fu tuttavia abbandonata per ragioni di sicurezza: la gestione dell'evacuazione di grandi folle da spazi sotterranei chiusi risultava problematica e i nomi furono infine collocati sui parapetti di bronzo che ancora oggi circondano le vasche a livello della piazza.[219]



Figura 54 Memoriale, vista in primo piano su uno dei due vuoti

Al calare del sole, inoltre, un sistema di illuminazione artificiale rischiara l'interno delle vasche sottolineando la presenza dei due vuoti all'interno della piazza e rafforzandone la presenza evocativa.

Al livello più basso, al di sotto del vuoto settentrionale, si trova una camera contenente un monumento dedicato alle vittime i cui resti non sono stati identificati: uno spazio gestito dall'Ufficio del Medico Legale di New York (OCME) e non accessibile al pubblico generico, sebbene i familiari delle vittime possano accedere a una sala di raccoglimento adiacente. Un'apertura, realizzata all'interno della vasca del vuoto settentrionale, consente alla luce naturale di

[219] https://www.architectmagazine.com/design/design-after-9-11_o/

penetrare nello spazio sottostante a circa 30 piedi sotto il livello del suolo.[220] Il Memorial Center, un museo interpretativo destinato a conservare ed esporre reperti relativi agli eventi dell'11 settembre, nell'idea originaria sarebbe stato collocato al di sotto del livello stradale, a ovest dell'impronta della torre meridionale, corrispondente al vuoto meridionale. Questo spazio, di circa 50.000 piedi quadrati, avrebbe potuto essere dotato di diversi ingressi e uscite e avrebbe ospitato in maniera permanente le testimonianze e i racconti relativi a quella giornata.[221] Oggi l'ingresso al museo si trova al centro del memoriale.

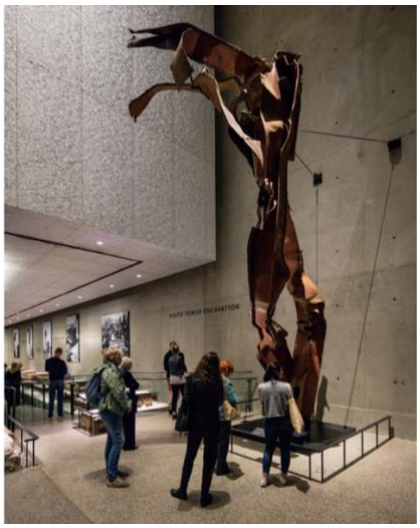


Figura 55 Foundation Hall, 9/11 Memorial & Museum, New York. La sala ospita l'ultima colonna, alta 11 metri e recuperata dalle macerie della Torre Sud

Il memoriale ha visto la celebrazione di varie commemorazioni: nel 2011, il presidente Obama, il presidente Bush, il sindaco Bloomberg, Larry Silverstein e i funzionari dell'Autorità portuale si sono riuniti con le famiglie delle vittime degli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001 sul sito del World

[220] Stephens, *Immaginare Ground Zero*, pp. 38-39

[221] https://www.renewnyc.org/attachments/content/pdfs/eis/04-12-2004/vol1/01%20Project%20Description.pdf

Trade Center per celebrare sia il decimo anniversario che la cerimonia di dedica al National September 11 Memorial and Museum.[222]

Ancora, nel 2021, dopo 20 anni, Frank Stella è tornato al 7 World Trade Center con *Jasper's Split Star*, una scultura realizzata nel 2017 che segna un ritorno a casa per l'artista, il cui dittico esposto nel primo 7 WTC *Laestrygonia I* e *Telepilus Laestrygonia II* era andato distrutto l'11 settembre 2001.[223] L'artista, ormai 86 enne, era stato contattato da Larry Silverstein perché stava cercando una scultura da porre nell'area antistante l'edificio in sostituzione del *Balloon Flower (Red)* di Jeff Koons.[224] L'opera scelta fu proprio una stella composta da una struttura tridimensionale in alluminio, articolata in dodici punte, sei delle quali a superfice piena e sei strutturate secondo una trama di griglie geometriche. All'interno di queste ultime si inserisce una composizione di dimensioni ridotte, anch'essa si presenta come un reticolato di griglie colorate. Il motivo dell'acqua è ricorrente: intorno all'opera sono disposte delle piccole fontanelle da cui fuoriescono getti d'acqua.



Figura 56 Frank Stella, Jasper's Split Star, 2021

[222] https://wtc.com/history-timeline/
[223] Ibidem
[224] https://wtc.art/artwork/frank-stella/

4.3 Monumento "Memoria e Luce"

A Padova, nell'area delle Porte Contarine, l'11 settembre 2005 fu inaugurato il monumento *Memoria e Luce* realizzato ad opera di Daniel Libeskind.[225]

La struttura in vetro e acciaio sorge in un punto strategico, un crocevia di strade che conducono da un lato al centro della città, dall'altro alla stazione ferroviaria. Oltre la strada vi sono i Giardini dell'Arena e la Cappella degli Scrovegni, visitata ogni anno da migliaia di turisti. È, dunque, questo un luogo di passaggio e sotto gli occhi di tutti: studenti, lavoratori e turisti.

L'idea di realizzare l'opera nacque in seguito alla donazione, da parte del Dipartimento dello stato di New York alla Regione Veneto, di una trave dell'originale World Trade Center, lunga circa 6 metri, che era stata trasportata in Italia per essere esposta al padiglione statunitense durante l'ottava Mostra Internazionale di Architettura di Venezia nel 2002.



Figura 57 Monumento Memoria e luce, Padova

[225] https://libeskind.com/work/memoria-e-luce-911-memorial/

La console americana Deborah Grace durante la celebrazione dell'inizio dei lavori ha motivato la scelta di una città come Padova, per la realizzazione di tale monumento, pronunciando questo discorso:

> "Padova è una città che ha una lunga tradizione di tolleranza, che ospita una delle più antiche università d'Europa, dove ha lasciato la sua traccia l'insegnamento di Galileo Galilei ... [infatti] Padova è culla di civiltà e cultura, […] dal Medioevo, quando venivano in queste strade studenti da ogni parte d'Europa […] Padova ancora oggi ci insegna che non dobbiamo avere paura della scienza […] Dobbiamo invece avere paura dell'ignoranza e dell'intolleranza che sono le cause principali della violenza e del fanatismo".[226]

L'imponente struttura luminosa che fu eretta in ricordo delle vittime dell'attentato rimanda ai valori di pace, libertà e unione delle culture. Questa si compone di due pareti di 5 metri in vetro satinato, disposte a forma di libro aperto. È in una di queste che si trova incastonato il frammento della trave donata. Il significato dell'opera è spiegato chiaramente dalle parole dello stesso Libeskind:

> "La luce delle Libertà splende attraverso il Libro della Storia. Questo Libro è aperto in memoria degli eroi dell'11 settembre. L'eterna affermazione di Libertà è iscritta nella Statua della Libertà, come è stata vista da milioni di emigranti che arrivavano in America. Nella pagina di sinistra è iscritta la drammatica trave recuperata dall'attacco

[226] https://www.comune.padova.it/vivere-il-comune/luoghi/monumento-memoria-e-luce

> al World Trade Center. La latitudine di New York è connessa al centro di Padova dalla cerniera verticale del Libro. Il Libro è luminoso, come il basso ed espressivo muro che crea un luogo intimo per la meditazione. La luminosità di questo "faro" sarà modulata in ritmi sottili. Il Libro è delicatamente bilanciato tra gli edifici storici di Padova, il ponte, il corso d'acqua. Il progetto include anche la riscoperta delle mura storiche creando uno spazio che sia al tempo stesso luogo di memoria, di ispirazione e di elevazione. Questo luogo speciale brillerà giorno e notte e in tutte le stagioni dell'anno".[227]

Libeskind utilizza il termine "brillare" poiché l'opera cambia luce a seconda del punto da cui la si osserva: per la realizzazione dell'intera struttura è stato impiegato un vetro appositamente progettato per rispondere alle necessità dell'intervento. La scelta di questo materiale non risponde quindi soltanto a esigenze funzionali, ma concorre direttamente alla definizione dell'identità visiva dell'opera. Le caratteristiche del vetro permettono infatti di modulare la percezione della luce e di instaurare un rapporto dinamico tra la struttura, lo spazio circostante e l'osservatore.

Il materiale assume un ruolo centrale nella definizione dell'architettura, poiché la luce, attraversandolo e riflettendosi sulle sue superfici, contribuisce a modellare visivamente gli ambienti e a valorizzarne la configurazione. Il trattamento superficiale conferisce al vetro un aspetto satinato e una consistenza morbida, mantenendo però alto il livello di resistenza agli agenti atmosferici e per evitare problemi di conservazione nel tempo.

---

[227] https://www.comune.padova.it/vivere-il-comune/luoghi/monumento-memoria-e-luce



Figura 58 Monumento Memoria e luce, Padova, punto di vista da Corso del Popolo

Lo stesso architetto, intervenendo all'incontro "Designing Memories for the Human Futures. An Open Dialogue with Daniel Libeskind", organizzato dall'Università degli Studi di Padova nel febbraio 2023, ha sottolineato come:

> "La trave rappresenta le oltre 3.000 vittime che ci sono state ma soprattutto il cambiamento che è intervenuto a livello mondiale dopo questo attacco terroristico, perché il mondo contemporaneo nel quale viviamo ora è il risultato di quell'atto, quindi noi viviamo in questa cornice di luce che emana la distruzione avvenuta nella città di New York".[228]

Oggi il monumento è una presenza suggestiva e significativa, perfettamente integrato nel contesto urbano, configurandosi come un monito e richiamando i valori della fratellanza e della pace.

Questo si inserisce all'interno di un fenomeno più ampio che riguarda la dispersione dei molti materiali recuperati dalle macerie del World Trade Center e della loro trasformazione in dispositivi commemorativi. La vicenda dell'acciaio

---

[228] Ibidem

superstite è stata recentemente ricostruita da Samuel e Max Holleran in *Scattered Steel: The Afterlife of the World Trade Center* (2026)[229], volume dedicato alla "seconda vita" dei frammenti strutturali delle Torri e alla loro progressiva trasformazione da materiale di scarto a reperto commemorativo. Gli autori seguono il percorso dell'acciaio dalla rimozione delle macerie alla sua conservazione, fino alla distribuzione in numerose comunità statunitensi e straniere, mostrando come un materiale destinato allo smaltimento sia stato progressivamente investito di un nuovo significato simbolico.

Nei giorni successivi all'attentato, la rimozione dell'acciaio costituì una parte essenziale delle operazioni di sgombero. La Port Authority of New York and New Jersey catalogò le migliaia di frammenti superstiti e li custodì nell'Hangar 17 dell'aeroporto John F. Kennedy, in attesa di destinarli a un uso pubblico. Tra i materiali raccolti figuravano circa 2.000 reperti, tra cui parti di veicoli, oggetti appartenuti agli uffici e, soprattutto, circa 7.000 tonnellate di acciaio strutturale.[230] Questo materiale conservato, considerato un reperto, venne ad assumere nel tempo lo status di una vera e propria reliquia.

Un primo nucleo di donazioni fu concesso già dal 2002, quando l'agenzia iniziò a cedere varie parti a istituzioni culturali, civili e militari che ne facevano richiesta. In vista del decimo anniversario, tra il 2009 e il 2010, la Port Authority istituì una procedura ufficiale di assegnazione dei pezzi in acciaio, regolata da un bando che imponeva ai richiedenti di documentare la natura pubblica del progetto, l'aderenza a "tradizioni patriottiche" e un legame personale con le vittime dell'attentato[231].

---

[229] Holleran S., Holleran M., Holleran Samuel, *Scattered Steel: The Afterlife of the World Trade Center*, 2026.

[230] https://placesjournal.org/article/relic-steel-making-9-11-memorials/

[231] Ibidem

Il programma determinò la progressiva diffusione dei reperti al di fuori di New York: secondo *Places Journal*, oltre 1.800 elementi di acciaio strutturale furono distribuiti in tutti i cinquanta Stati americani e in più di una dozzina di paesi stranieri.[232]

Le destinazioni furono perlopiù caserme dei vigili del fuoco, sedi di polizia, scuole e piccoli comuni: secondo *Places Journal* solo una minoranza di questi memoriali sorge in grandi centri urbani.[233]

La trave conservata a Padova si distingue, tuttavia, per una storia documentaria autonoma rispetto al programma di distribuzione, essendo legata alla Biennale di Venezia e in particolare all'esposizione all'interno del padiglione statunitense nella Mostra Internazionale di Architettura del 2002: la trave fu donata alla Regione Veneto e da questa alla città di Padova, che ne affidò la valorizzazione a Daniel Libeskind, già vincitore del concorso per il master plan di Ground Zero. Al di fuori di questi due interventi non risultano, nella produzione dello studio, altri memoriali dedicati specificamente all'11 settembre.[234]

Il monumento padovano appartiene, quindi, a una più ampia diffusione internazionale della cosiddetta "relic steel" (come la definiscono gli Holleran), che comprende memoriali realizzati in diversi paesi e caratterizzati dall'inserimento di frammenti autentici del World Trade Center.

Di seguito un elenco di tali memoriali[235]:

---

[232] https://placesjournal.org/article/relic-steel-making-9-11-memorials/

[233] Ibidem

[234] https://libeskind.com/work/

[235] https://archinect.com/news/article/150280909/the-global-reach-of-9-11-through-the-memorials-across-the-world

- *Tribut to Firefighters* (2002), Christchurch, Nuova Zelanda - Graham Bennett: scultura realizzata interamente con le travi di acciaio del World Trade Center originale che commemora il sacrificio e il valore dei vigili del fuoco che hanno perso la vita svolgendo il loro lavoro.

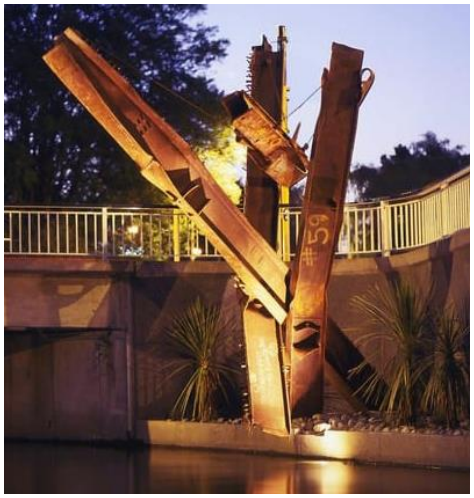


Figura 59 Tribute to Firefighters (2002). Image: Courtesy Graham Bennet

- *9/11 Living Memorial Plaza* (2009), Gerusalemme, Israele - Eliezer Weischoff. La scultura rappresenta una bandiera americana che si trasforma in una torcia. Il pezzo di metallo autentico del World Trade Center fa parte della base della scultura sul cui rivestimento sono applicate targhe che elencano i nomi delle vittime.



Figura 60 9/11 Living Memorial Plaza (2009). Image: Wikimedia Commons

- *September 11 Memorial Garden* (2003), Londra. Il giardino progettato da Land Use Consultants si compone di un padiglione ligneo di Carden and Godfrey Architects, tre targhe in bronzo che commemorano i 67 cittadini del Regno Unito che persero la vita nell'attentato. La pietra commemorativa antistante fu scolpita a mano dallo scultore Richard Kindersley e reca un passo del poeta americano Henry Van Dyke.[236] Un frammento di una trave fu sepolto sotto la lastra commemorativa perché ritenuto troppo doloroso per essere esposto.[237]



Figura 61 September 11 Memorial Garden, Londra

[236] https://www.londonremembers.com/memorials/september-11-memorial-garden
[237] https://travelwithintent.com/2013/09/12/londons-911-memorial/

- *Since 9/11* (2011), Londra, Regno Unito di Miya Ando: il memoriale, che si trova attualmente nel Parco Olimpico della Regina Elisabetta, fu realizzato interamente con le travi d'acciaio originali, donate a Londra dalla Porth Autority of New York and New Jersey per l'organizzazione benefica britannica Since 9/11.



Figura 62 Since 9/11 (2011). Image: Since 9/11

- *Donadea 9/11 Memorial* (2003), Donadea, Contea di Kildare, Irlanda - Brian Swan e Bernard Groome. La costruzione fu realizzata in onore di Sean Tallon, un pompiere originario della città di Donadea che, il giorno dell'attentato, ha perso la vita.



Figura 63 Donadea 9/11 Memorial (2003). Image: Wikimedia Commons

- *Oberviechtach 9/11 Memorial* (2011), Oberviechtach, Baviera, Germania - Rainer Wild. Il memoriale presenta una trave a I, elemento strutturale del WTC originale, donata dai vigili del fuoco newyorkesi a quelli tedeschi-americani. Davanti al reperto vi è un modello in vetro delle Torri.



Figura 64 Oberviechtach 9/11 Memorial (2011). Image: Stadt Oberviechtach

- *Monumento alla Memoria "11 Settembre"* (2011), Pompei, Napoli - Città di Pompei. Incastonato nella roccia vulcanica del Vesuvio, questo memoriale presenta una trave d'acciaio attorcigliata del World Trade Center.



Figura 65 - Monumento alla Memoria "11 Settembre" (2011), Pompei

Nel corso del tempo vennero inoltre eretti memoriali che si configurano come un riferimento simbolico in ricordo dell'evento ma che non presentano un legame materiale con il luogo in cui è avvenuta la distruzione: concretamente, a differenza di quelli precedentemente descritti, non presentano "reliquie di acciaio". Uno di questi si trova a Piazzale di Porta Capena a Roma, dove, in occasione dell'ottavo anniversario dell'attentato (l'11 settembre 2009), è stato inaugurato un monumento dedicato ai caduti delle Torri Gemelle. Riutilizzando due antiche colonne di granito vengono rappresentate le torri distrutte, accanto un cipresso e una targa che riporta una citazione di George Santayana, filosofo, poeta e scrittore statunitense: "Coloro che non sanno ricordare il passato sono condannati a ripeterlo".[238]



Figura 66 Monumento commemorativo dell'11 settembre 2001, Roma

I casi esaminati evidenziano come la memoria dell'11 settembre si sia costruita attraverso modalità differenti di rapporto con la materia: da un lato, la conservazione di frammenti autentici del World Trade Center, assunti come testimonianze concrete dell'evento; dall'altro, la loro evocazione senza instaurare

[238] https://www.sotterraneidiroma.it/sites/monumento-commemorativo-dell11-settembre-2001

un legame fisico con il luogo della distruzione. La dispersione dell'acciaio superstite e la sua successiva ricollocazione in contesti lontani da Ground Zero mostrano così come la materia stessa possa divenire veicolo di memoria, stabilendo una relazione tra i luoghi della commemorazione e l'evento originario.

Conclusione

Nel settembre 2026, in occasione del venticinquesimo anniversario dell'attentato, la New York Foundation for the Arts ha promosso la realizzazione di *2977 Lights Over New York Harbor*, un'opera commemorativa firmata da Tan-Paul Dubbelman, Sky Elements Drones, in collaborazione con Studio Drift, in cui 2977 droni luminosi, uno per ciascuna vittima, levandosi verso l'alto in un moto a spirale hanno disegnato in cielo la sagoma delle Torri Gemelle. La forma scelta non è casuale: riprende la spirale verticale proposta dal gruppo THINK per il memoriale, un progetto mai realizzato che, più di venti anni dopo, trova una nuova esistenza effimera e luminosa sopra il porto di New York. Questo episodio recente restituisce, in forma condensata, il nodo attorno a cui ruota l'intera ricerca condotta in questa tesi: il World Trade Center non ha mai smesso di generare immagini, proposte e riattivazioni, anche quando le sue architetture materiali sono scomparse o sono state sostituite da altre.

È proprio questa capacità di sopravvivere alla propria distruzione, e persino alla mancata realizzazione, il filo che lega le diverse fasi ricostruite nei capitoli precedenti. Fin dal progetto di Minoru Yamasaki, il WTC non fu soltanto un complesso per uffici, ma un dispositivo simbolico attraverso cui la città, e la nazione, rappresentarono sé stesse: l'altezza delle torri, la loro presenza nello skyline, persino le critiche che sollevarono nel dibattito architettonico degli anni Settanta, ne fecero un'icona ben prima dell'11 settembre 2001, capace di attrarre su di sé l'orgoglio del sogno americano ma anche, in seguito, la violenza del terrorismo.

Quando le Torri crollarono, quella stessa capacità iconica non si esaurì, ma si trasferì su un piano diverso, quello della rappresentazione e dell'elaborazione culturale. Le fotografie di Joel Meyerowitz e le proposte raccolte da Max Protetch,

poi ripresentate all'8. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, dimostrano come, ancora prima che si definisse un programma istituzionale di ricostruzione, architettura e immagine fossero già chiamate a rispondere a un vuoto reale e simbolico. È in questa fase, apparentemente marginale rispetto al processo ufficiale, che si concentrarono alcune delle proposte più radicali, come la spirale ascendente del gruppo THINK, capaci di anticipare intuizioni che il percorso concorsuale avrebbe poi in parte abbandonato, ma che il presente studio ha dimostrato non essere andate perdute.
Il passaggio dal piano immaginativo a quello istituzionale ha mostrato come la ricostruzione non potesse ridursi a una scelta stilistica, ma dovesse misurarsi con interessi economici, pressioni politiche e la necessità di rappresentare pubblicamente il lutto collettivo. Il master plan di Daniel Libeskind, *Memory Foundations*, riuscì a imporsi proprio perché seppe tradurre in forma architettonica ciò che le proposte precedenti avevano solo evocato: la trasformazione del vuoto lasciato dalle Torri come principio ordinatore dell'intero progetto.
In questa prospettiva si collocano le impronte vuote di *Reflecting Absence*, il frammento di trave utilizzato a Padova per il monumento *Memoria e Luce* e, da ultimo, la recente spirale di droni: episodi distanti nel tempo e nei linguaggi, ma riconducibili alla logica per cui il sito, anche quando privato della sua architettura originaria, continua a funzionare come archivio, capace di custodire tracce e di riattivarle in forme sempre nuove.
Il contributo che questa tesi ha inteso offrire non consiste semplicemente nel raccontare la vicenda del World Trade Center dalla costruzione alla ricostruzione, quanto nel mostrare come un'architettura possa continuare a produrre significato ben oltre la propria scomparsa fisica, trasformandosi in

immagine, in memoria, in gesto collettivo che si ripete e si aggiorna nel tempo. Il caso di Ground Zero dimostra, in questo senso, che la storia dell'architettura non coincide soltanto con l'edificato, ma comprende anche i progetti mai realizzati, le rappresentazioni fotografiche, i monumenti e le commemorazioni: elementi che, insieme, continuano a scrivere la storia di un luogo.

Bibliografia

Agnoletto, Matteo, *Groundzero.exe. La costruzione del vuoto*, Roma, Kappa editore, 2004

Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT), 1968.

Biennale di Venezia, *8. Mostra internazionale di architettura: Next*. Venezia, Marsilio, 2002.

Borradori, Giovanna, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Habermas e Derrida*, Bari, Laterza, 2003.

Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge (Mass.)–London, The MIT Press, 1994.

Carbone, Mauro, *Essere morti insieme: L'evento dell'11 settembre 2001*. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Chéroux, Clément, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2010.

Chomsky, Noam, *Dopo l'11 settembre: Potere e terrore*. Milano, Tropea, 2003.

Darton, Eric, *Divided We Stand: A Biography of New York's World Trade Center*, New York, Basic Books, 1999.

Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.

Gillespie, Angus Kress (a cura di), *Twin Towers. The Life of New York City's World Trade Center*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999.

Giuliani, Gaia, *Zombie, alieni e mutanti: Le paure dall'11 settembre a oggi*. Firenze–Milano, Le Monnier Università; Mondadori Education, 2016.

Holleran Samuel, Holleran Max, *Scattered Steel: The Afterlife of the World Trade Center*, Ithaca, Cornell University Press, 2026.

Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Jackson, Kenneth T., *Crabgrass Frontier*, New York, Oxford University Press, 1985.

Kauffman, Jordan, "Architecture in the Art Market: The Max Protetch Gallery", «Journal of Architectural Education», vol. 70, n. 2, 2016, pp. 257–268.

Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991.

Libeskind, Daniel, *Memory Foundations*, in Susan Opotow e Zachary Baron Shemtob (a cura di), *New York After 9/11*, New York, Fordham University Press, 2018, pp. 67–85.

Meyerowitz, Joel, *A Sense of Wonder. Fotografie 1962–2022* (a cura di Denis Curti), Milano, Skira, 2025.

Nobel, Philip, *Sixteen Acres: The Rebuilding of the World Trade Center Site,* Londra, Granta Books, 2009.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Protetch, Max, *A New World Trade Center: Design Proposal. From leading architects worldwide*, HarperCollins Publishers, Inc., New York, 2002.

Ricoeur, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino, 2004.

Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

Skinner, Peter, *World Trade Center: Una sfida per il futuro*. Milano, Il Saggiatore, 2007.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Stephens, Suzanna, Luna, Ian e Broadhurst, Ron, *Immaginare Ground Zero. Progetti e proposte per l'area del World Trade Center*, trad. it. di Laura Tasso, Milano, Rizzoli, 2005.

Stern, Robert A. M., *New York 1960*, New York, Monacelli Press, 1995.

Sturken, Marita, *Tourists of History. Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham–London, Duke University Press, 2007

Tafuri, M., & Dal Co, F. *Architettura contemporanea*. Electa, 1976.

Wright, Lawrence. *Le altissime torri: come al-Qaeda giunse all'11 settembre,* Milano, Adelphi, 2007.

Yamasaki, Minoru, *A Life in Architecture*, New York, McGraw-Hill, 1979.

Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, London, Verso, 2002.

Fonti archivistiche

ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia, Fondo storico "La Biennale di Venezia", Serie "Architettura", b. 337, *8. Mostra Internazionale di Architettura 2002. Paesi titolari di padiglione (S-V)*, Stati Uniti, 2002.

ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia, *Partecipazioni nazionali: Stati Uniti d'America – Il World Trade Center: passato, presente, futuro*, 8. Mostra Internazionale di Architettura: *Next* (2002), Fototeca, faldone 0175, coll. A.175.2002.11.1-2.

Sitografia

Adler, Ben. "Design After 9/11." *Architect Magazine*, 1 settembre 2011. https://www.architectmagazine.com/design/design-after-9-11_o/ Accesso: 19 settembre 2026.

Archinect. *The Global Reach of 9/11 Through the Memorials Across the World*, disponibile all'indirizzo: https://archinect.com/news/article/150280909/the-global-reach-of-9-11-through-the-memorials-across-the-world. Accesso 28 settembre 2026.

Art of the World Trade Center, «Frank Stella. Jasper's Split Star», disponibile all'indirizzo: https://wtc.art/artwork/frank-stella/, Accesso 19 settembre 2026.

Carlini, Elena. Intervista a Vito Acconci. 2002 [online]. Disponibile all'indirizzo: http://architettura.it/artland/20020624/index.htm. Accesso 20 luglio 2026.

Comune di Padova, «Monumento Memoria e Luce», disponibile all'indirizzo: https://www.comune.padova.it/vivere-il-comune/luoghi/monumento-memoria-e-luce, consultato il 19 settembre 2026.

Deamer, Peggy. *"A New World Trade Center" Exhibition*. *Journal of Architectural Education*, vol. 56, n. 3, 2003, pp. 71-74. Disponibile all'indirizzo: https://www.researchgate.net/publication/264686519_A_New_World_Trade_Center_Exhibition. Accesso 2 agosto 2026.

Druilio, Alessandro. *I pompieri alzano la bandiera a Ground Zero (2001) — Thomas E. Franklin*. *Storia della Fotografia*, 2 Apr. 2026, disponibile

all'indirizzo: https://www.storiadellafotografia.com/i-pompieri-alzano-la-bandiera-a-ground-zero-2001-thomas-e-franklin/. Accesso 11 giugno 2026.

Filler, Martin, "Architectural Tragedies", *The New York Review of Books*, 10 maggio 2018, disponibile all'indirizzo: https://www.nybooks.com/articles/2018/05/10/minoru-yamasaki-architectural-tragedies/, Accesso 18 settembre 2026.

Giovannini, Joseph. "*The New Site: 7 Architects' Proposals – Zaha Hadid*." *New York Magazine*, 2002, disponibile all'indirizzo: https://nymag.com/news/articles/wtc/proposals/architects/hadid/index.htm. Accesso 12 agosto 2026.

Kamin, Blair. "*A Mighty Fortress at Ground Zero? Plans Abound*", *Los Angeles Times*, 28 giugno 2002, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-28-et-kamin28-story.html. Accesso 25 settembre 2026.

Libeskind, Daniel. *World Trade Center Master Plan*, disponibile all'indirizzo: https://libeskind.com/work/ground-zero-master-plan/. Accesso 11 settembre 2026.

London Remembers. *September 11 Memorial Garden*, disponibile all'indirizzo: https://www.londonremembers.com/memorials/september-11-memorial-garden. Accesso 28 settembre 2026.

Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), *Passages of Light: The Memorial Cloud. Technical Fact Sheet*, 2003, disponibile

all'indirizzo: https://www.renewnyc.com/attachments/content/pdfs/MemorialCloudFactSheet120803.pdf, Accesso 19 settembre 2026.

Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), *The Plan for Lower Manhattan*, disponibile all'indirizzo: https://www.renewnyc.com/PlanDesDev/WtcSite/. Accesso 11 settembre 2026.

Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), *The Public Dialogue: Innovative Design Study*, New York, 27 febbraio 2003, disponibile all'indirizzo: https://www.renewnyc.com/attachments/content/pdfs/public_dialogue_innovative_design.pdf. Accesso 25 settembre 2026.

Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), *World Trade Center Memorial and Redevelopment Plan. Generic Environmental Impact Statement. Chapter 1: Project Description*, New York, 2004, disponibile all'indirizzo: https://www.renewnyc.org/attachments/content/pdfs/eis/04-12-2004/vol1/01%20Project%20Description.pdf, Accesso 19 settembre 2026.

Max Protetch Gallery, *A New World Trade Center: Design Proposals*. 2002 disponibile all'indirizzo: https://libeskind.com/publishing/world-trade-center-proposals/. Accesso 20 luglio 2026.

McIntosh, Peggy. *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack*. 1989. PDF file, https://www.nationalseedproject.org/images/documents/Knapsack_plus_Notes-Peggy_McIntosh.pdf. Accesso 1 aprile 2026.

National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States. *The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*. GovInfo – UNT Libraries, disponibile

all'indirizzo: https://www.govinfo.gov/content/pkg/GPO-911REPORT/pdf/GPO-911REPORT.pdf . Accesso 2 agosto 2026.

National September 11 Memorial & Museum, «The Survivor Tree», *9/11 Memorial & Museum*, disponibile all'indirizzo: https://911memorial.org/visit/memorial/survivor-tree, Accesso 19 settembre 2026.

New World Trade Center Design Plans, disponibile all'indirizzo: https://www.renewnyc.com/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/firmd/default.asp. Accesso 11 settembre 2026.

PBS NewsHour. *What Happened to the Remnants of the World Trade Center*, disponibile all'indirizzo: https://www.pbs.org/newshour/nation/happened-remnants-world-trade-center. Accesso 28 settembre 2026.

Pearson, Erica. Madelyn Wils: Looking Out for Downtown Residents, *Gotham Gazette*, 2002, disponibile all'indirizzo: https://www.gothamgazette.com/rebuilding_nyc/chat/wils.shtml/. Accesso 11 settembre 2026.

Places Journal. *Relic Steel: Making 9/11 Memorials*, disponibile all'indirizzo: https://placesjournal.org/article/relic-steel-making-9-11-memorials/. Accesso 28 settembre 2026.

Port of New York Authority**.** *World Trade Center: Evaluation of Architectural Firms. Book II: Detail Information*. Rapporto interno, 27 agosto 1962. Copia digitalizzata

disponibile nell'archivio di Anthony W. Robins, disponibile all'indirizzo: https://anthonywrobins.com/WTCarchive/1962%20-%208-27%20-%20WTC%20Evaluation%20of%20Architectual%20Firms%20-%20Book%20II%20-%20missing%2040%20pages.pdf. Accesso 2 aprile 2026.

Project Description, disponibile all'indirizzo: https://www.renewnyc.org/attachments/content/pdfs/eis/04-12-2004/vol1/01%20Project%20Description.pdf. Accesso 11 settembre 2026.

Resolution 1373 (2001), disponibile all'indirizzo: https://www.unodc.org/pdf/crime/terrorism/res_1373_english.pdf. Accesso 11 giugno 2026.

Sotterranei di Roma. *Monumento commemorativo dell'11 settembre 2001*, disponibile all'indirizzo: https://www.sotterraneidiroma.it/sites/monumento-commemorativo-dell11-settembre-2001. Accesso 28 settembre 2026.

Steven Simon, Che cos'è il terrorismo georeligioso in Le spade dell'islam, *Limes*, 2001, disponibile all'indirizzo: https://www.limesonline.com/rivista/che-cos-e-il-terrorismo-georeligioso-14579165/. Accesso 20 luglio 2026.

Sudjic, Deyan, *Seven propositions for New York*. In *Domus*, n. 856, febbraio 2003, pp. 32-49, disponibile all'indirizzo: https://www.domusweb.it/en/architecture/2003/02/03/seven-propositions-for-new-york.html. Accesso 12 agosto 2026.

Summary Report on the Selected Design for the World Trade Center Site, disponibile all'indirizzo:

https://www.renewnyc.org/plandesdev/wtcsite/newdesignplans/selectedlibeskind/pdfs/selecteddesignreport-libeskind2.pdf. Accesso 11 settembre 2026.

Studio Daniel Libeskind. *Work*, disponibile all'indirizzo: https://libeskind.com/work/. Accesso 29 settembre 2026.

There is still a void at Ground Zero. Here's how we fill it, *The New York Times*, 7 settembre 2026, disponibile all'indirizzo: https://www.nytimes.com/2026/09/07/arts/design/911-world-trade-center-development-neighborhood.html . Accesso 11 settembre 2026.

To Rebuild or Not: Architects Respond in *The New York Times Magazine*, 7 ottobre 2001, disponibile all'indirizzo: https://www.nytimes.com/2001/10/07/magazine/l-to-rebuild-or-not-architects-respond-456306.html. Accesso 12 agosto 2026.

Travel with Intent. *London's 9/11 Memorial*, disponibile all'indirizzo: https://travelwithintent.com/2013/09/12/londons-911-memorial/. Accesso 28 settembre 2026.

World Trade Center History & Timeline, disponibile all'indirizzo: https://wtc.com/history-timeline/. Accesso 11 settembre 2026.

Indice immagini

Figura 1 Reticolo viario della Lower Manhattan negli anni '70 22

Figura 2 Modello del progetto di Yamasaki 24

Figura 3 Schema di funzionamento del "Slurry Wall" del WTC 25

Figura 4 Particolare della facciata del WTC di Yamasaki 27

Figura 5 Sistema delle sky lobby 28

Figura 6 Vista di Manhattan da sud, sulla sinistra il World Trade Center di New York, da Domus 524/luglio 1973 29

Figura 7 Plaza del WTC 30

Figura 8 Skyline di Manhattan dopo la costruzione del WTC 31

Figura 9 Philippe Petit completò una traversata su un cavo sospeso tra le Torri Gemelle 36

Figura 10 Immagine della palla di fuoco prodotta dalla combustione del carburante degli aerei 58

Figura 11 Tre pompieri che issano la bandiera sulle macerie. Photograph Credit: Thomas Franklin / The Record 59

Figura 12 The Falling Man - fotografia scattata da Richard Drew dell'Associated Press alle 9:41 61

Figura 13 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz 62

Figura 14 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz 62

Figura 15 Aftermath – World Trade Center. Fotografia di Joel Meyerowitz 63

Figura 16 A building Full of Holes, progetto di Vito Acconci 71

Figura 17 Zero Zones, progetto di Raimund Abraham 72

Figura 18 Floating Memorial/Folded Street progetto di Steven Holl 73

Figura 19 Twin towers redux, progetto di Zaha Hadid Architects 74

Figura 20 A Room in the sky, progetto di Allied Works Architecture 75

Figura 21 Tribute in Light, 11 marzo 2002 79

Figura 22 Beyer Blinder Belle presenta sei piani generali per il World Trade Center 83

Figura 23 Schizzo del progettodello Studio Libeskind. Photograph Credit: ©Studio Libeskind 85

Figura 24 Peterson/Littenberg, progetto per l'Innovative Design Study 87

Figura 25 Memory Foundations di Daniel Libeskind Studio, progetto per l'Innovative Design Study 88

Figura 26 Foster and Partners, progetto per l'Innovative Design Study 89

Figura 27 Meier, Eisenman, Gwathmey e Holl, progetto per l'Innovative Design Study 89

Figura 28 United Architects, progetto per l'Innovative Design Study 90

Figura 29 SOM team, progetto per l'Innovative Design Study 91
Figura 30 THINK, progetto per l'Innovative Design Study 92
Figura 31 Macerie dello slurry wall dopo l'attentato. Fotografia di Joel Meyerowitz. Copyright: Digital Image © Whitney Museum of American Art 93
Figura 32 Progetto Memory Foundations, Studio Libeskind 95
Figura 33 Daniel Libeskind al centro mostra il progetto ideato dal suo studio al sindaco di New York Michael Bloomberg (a sinistra) e al governatore dello Stato di New York George Paraki (a destra), dopo una conferenza stampa tenutasi al World Financial Center il 27 febbraio 2003, New York. 98
Figura 34 Rendering del master plan, Studio Libeskind 98
Figura 35 Transit Hub – Nodo d'interscambio, progetto di Rafael Vinoly 101
Figura 36 Torri a uso promiscuo, Rem Koolhaas/OMA 101
Figura 37 Hall of Risk, progetto di David Rockwell con Paul Ryan e Jean Gardner 102
Figura 38 Museo/Teatro, progetto di Steven Holl 102
Figura 39 Palazzo per appartamenti, progetto di Alexander Gorlin 103
Figura 40 Progetto di Kohn Pedersen Fox Associates 103
Figura 41 Il 17 settembre 2003 la LMDC, la Port Authority e lo Studio Libeskind presentano un master plan rielaborato 104
Figura 42 La Freedom Tower richiama il braccio sollevato della vicina Statua della Libertà 106
Figura 43 World Trade Center Transportation Hub, progettato da S. Calatrava 108
Figura 44 Vista dell'area in cui sorge il World Trade Center dall'acqua, oggi 109
Figura 45 One World Trade Center, fotografia del 2022 109
Figura 46 Resti delle colonne scatolari in acciaio che delimitavano il perimetro delle originarie Torri Gemelle 121
Figura 47 Garden of Lights, progetto 123
Figura 48 Passages of Light: The Memorial Cloud, progetto 124
Figura 49 Passages of Light: The Memorial Cloud, rendering, punto di vista da sotto la "nuvola" 124
Figura 50 Memorial "Reflecting Absence". Photograph Credit: The Hutchinson News 124
Figura 51 Rendering del progetto per il memoriale 125
Figura 52 Vista dall'alto sul memoriale, fotografia reale 125
Figura 53 Il "Survival Tree", al National September 11 Memorial & Museum 126
Figura 54 Memoriale, vista in primo piano su uno dei due vuoti 127

Figura 55 Foundation Hall, 9/11 Memorial & Museum, New York. La sala ospita l'ultima colonna, alta 11 metri e recuperata dalle macerie della Torre Sud 128
Figura 56 Frank Stella, Jasper's Split Star, 2021 129
Figura 57 Monumento Memoria e luce, Padova 130
Figura 58 Monumento Memoria e luce, Padova, punto di vista da Corso del Popolo 133
Figura 59 Tribute to Firefighters (2002). Image: Courtesy Graham Bennet 136
Figura 60 9/11 Living Memorial Plaza (2009). Image: Wikimedia Commons 136
Figura 61 September 11 Memorial Garden, Londra 137
Figura 62 Since 9/11 (2011). Image: Since 9/11 138
Figura 63 Donadea 9/11 Memorial (2003). Image: Wikimedia Commons 138
Figura 64 Oberviechtach 9/11 Memorial (2011). Image: Stadt Oberviechtach 139
Figura 65 - Monumento alla Memoria "11 Settembre" (2011), Pompei 139
Figura 66 Monumento commemorativo dell'11 settembre 2001, Roma 140