

Massimiliano Coviello

## Riscrivere le proprie storie. Il viaggio di Sister Night in *Watchmen*

ABSTRACT: *Watchmen* (2019), created by Lindelof, is built on the personal and family history of Angela Abar (Regina King). The protagonist’s personal events trace the history of the United States. On one hand the tv show places historical facts side by side with surreal cataclysms, on the other it gives a form to the collective feeling of injustice and invisibility at the origin of recent movements such as Black Lives Matter. This essay will focus on the journey of the protagonist as a journey through the racist history of the USA and on the *destituent operations* that the series carries out in relation to gender and bodies, founding myths and institutions.

Keywords: blackness, racism, trauma, *Watchmen*, world building.

### 1. The revolution will be serialized<sup>1</sup>

Grazie alla sua capacità di estendersi al di fuori del medium televisivo e di trasformare i modi di fruizione e condivisione dei racconti, il formato seriale è diventato uno strumento in grado di *costruire mondi* in cui alla complessità delle linee narrative, dei livelli temporali e dei personaggi coinvolti, si affianca la capacità di inglobare nei suoi ingranaggi narrativi temi e figure che sollecitano spettatrici e spettatori ad assumere uno sguardo mobile e una distanza variabile sul proprio tempo.

La narrazione seriale, con le sue strategie di continuità, ripetizione, dilatazione e apertura, quest’ultima rilanciata anche dalla partecipazione e dall’interattività degli spettatori, permette un’esperienza del tempo presente in cui è possibile trovare “una risposta alla frammentazione mediale della nostra vita e all’intrinseca apertura dei discorsi che noi costruiamo per presentarla e raccontarla, agli altri e a noi stessi” (Maiello, 2020, p. 43). Riprendendo e attualizzando le riflessioni di Paul Ricœur (1988) sui rapporti tra tempo del racconto e tempo vissuto, si può affermare che la *configurazione narrativa seriale* è uno dei principali strumenti per comprendere e *rifigurare*, proprio a partire dalla cooperazione continua tra universo narrativo e spettatori, il mondo iperstimolato dell’agire e del patire contemporaneo.

Da dove nasce questa sensibilità delle serie tv per il contemporaneo? Quando e come questo formato e le logiche ad esso connesse hanno mostrato le capacità ermeneutiche necessarie per richiamare e attivare significazioni inedite sul proprio tempo, aderendovi e al contempo perdendone le distanze (Agamben, 2009)? In risposta e in stretta correlazione con le trasformazioni introdotte nella cultura visuale dalla ripetizione delle immagini in tempo reale degli attentati dell’11 settembre 2001 (Dinoi, 2008; Carbone,

---

<sup>1</sup> Il titolo del paragrafo è un omaggio e una rielaborazione del noto singolo di Gil Scott-Heron *The Revolution Will Not Be Televised* (1970).

2021), la serialità statunitense del nuovo millennio ha lavorato sempre più sulla costruzione di narrazioni incentrate sulle comunità attraversate da traumi, che stentano a ricomporsi, frantumate da eventi drammatici, terrorizzate dalla minaccia di un'alterità spesso ignota (Coviello, 2021). Tra gli autori più visionari e prolifici di questo filone spicca lo sceneggiatore e produttore Damon Lindelof, che ha realizzato tre serie tv il cui nucleo narrativo è costituito dall'avvento di una minaccia alla stabilità della comunità e dal conseguente scatenarsi della violenza.

La prima e la più nota è *Lost* (2004-2010), trasmessa a quattro anni di distanza dall'attentato del 2001. Non è difficile intravedere dei rimandi tra quanto accade ai personaggi della serie, sopravvissuti a un incidente aereo e dispersi su un'isola ignota abitata dalla comunità degli "Altri", e la ricostruzione, a partire dalle macerie di *Ground Zero*, dell'orizzonte simbolico, identitario e valoriale da parte della società statunitense.

La serie successiva, *The Leftovers* (2014-2017), prende le mosse da una dipartita di massa: il 14 ottobre del 2011, senza alcun motivo apparente, il 2% della popolazione svanisce nel nulla. Nello stesso istante ma in luoghi diversi, milioni di uomini, donne e bambini abbandonano misteriosamente la Terra. Il raffronto con l'attentato alle Twin Towers è ancora una volta calzante: se dallo schianto aereo e dalle macerie di *Ground Zero* è sorto un gigantesco mausoleo, il *National September 11 Memorial & Museum*, composto da due vasche di granito che richiamano figurativamente il vuoto lasciato dalle Torri gemelle, la dipartita improvvisa non è monumentalizzabile. Non esiste uno spazio in cui l'evento spartiacque da cui prende avvio la serie e il suo ricordo possano convergere in vista di una possibile rielaborazione collettiva del trauma.

A meno di un decennio di distanza da *Lost* e in piena epoca Trump, Lindelof realizza *Watchmen* (2019). La miniserie prodotta e distribuita dall'emittente via cavo HBO, riprende l'omonima ucronia a fumetti realizzata sul finire degli Ottanta da Alan Moore e Dave Gibbons (1993), incentrata su un manipolo di eroi in maschera esterni all'universo narrativo della casa editrice DC Comics. *Watchmen* di Lindelof non è un canonico adattamento della graphic novel – come invece lo è stato il film del 2009 diretto da Zack Snyder – e nemmeno un sequel vero e proprio, quanto piuttosto una radicale operazione di riscrittura che scava nelle profondità del suo testo-fonte, ne espande alcune linee narrative minori, modifica e accresce l'orizzonte temporale degli eventi, al fine di stravolgerne l'universo finzionale e riadattarlo a questioni sociali e politiche di attualità. Se l'opera cult di Moore e Gibbons, ambientata negli USA di Regan e del terrore atomico, decostruisce con la sua satira violenta gli stereotipi sulla figura del supereroe, la miniserie di Lindelof riscrive la storia degli Stati Uniti mettendo al centro le tensioni razziali che attraversano il presente e che hanno origini in eventi traumatici pressoché obliati dal discorso pubblico. La trama, che vede come protagonista il detective Angela Abar alias Sister Night, interpretata da Regina

King, ripercorre la storia del Paese, affiancando i fatti storici a surreali cataclismi e allo stesso tempo intercettano e mettono in forma quel sentimento collettivo di ingiustizia e invisibilità all'origine dei movimenti più recenti come *Black Lives Matter*. Infatti *Watchmen* riporta alla luce alcuni eventi storicamente accaduti della storia americana, in particolare il massacro di Tulsa del 1921, in cui l'esercizio della violenza razzista è stato particolarmente efferato e li fa precipitare nella trama di finzione. Sono i personaggi della serie e in particolare la protagonista a farsi carico della memoria traumatica connessa a forme di sopraffazione e di razzismo endemico e a dover elaborare delle modalità per confrontarsi con esse.

Proprio a partire dalla storia di Angela Abar, dalle maschere sociali da lei indossate, il presente saggio analizzerà i nove episodi della miniserie e si concentrerà su due linee di analisi.

In primo luogo il viaggio di Angela è un *viaggio nella storia razzista*, più o meno verosimile, degli USA: l'odio dei suprematisti bianchi e la loro violenza contro i neri assurgono al rango di matrice fondativa dei conflitti contemporanei, rivelando l'estrema labilità su cui si fonda la stabilità sociale.

Se c'è un elemento di forte continuità tra la serie tv e la graphic novel esso riguarda la revisione dei ruoli e delle funzioni assunte supereroi all'interno della *popular culture* (Jenkins, 2007): non più paladini della giustizia, difensori del bene comune e delle minoranze, bensì maschere postmoderne delle paure sociali.

Proprio a partire da questa inversione, la seconda linea di analisi si concentrerà sulle *operazioni destituenti* che la serie *Watchmen* attua nei confronti del genere e dei corpi, dei miti fondativi e delle istituzioni.

## 2. "It's dangerous to take someone else's Nostalgia"<sup>2</sup>

Per comprendere l'operazione di scoperta e riscrittura compiute da Angela nei confronti del suo vissuto è necessario ricostruire le principali linee narrative e i piani temporali che nella serie tv si trovano spesso sovrapposti e dispersi all'interno dei vari episodi. Dopo aver costruito una cronologia degli eventi si passerà all'analisi delle strategie discorsive in cui collidono passato e presente, storie individuali di natura finzionale e fatti storici, ricordi e traumi.

Germania, Prima Guerra Mondiale: un soldato semplice nero marcia a piedi assieme ai suoi commilitoni quando tra le nuvole fa la sua comparsa un aereo che sparpaglia sulla colonna di soldati un mucchio di volantini. È la propaganda tedesca che elenca e condanna le discriminazioni compiute dei bianchi americani e invita i soldati neri ad arruolarsi tra le fila dell'esercito germanico, dove troveranno giustizia ed equità.

---

<sup>2</sup> Il titolo del paragrafo è la citazione di una battuta pronunciata durante il sesto episodio, intitolato *This Extraordinary Being*.

Tulsa, 1921: nel Dreamland Theatre l'unico spettatore di *Trust in the Law*, western muto con protagonista Bass Reeves, lo sceriffo nero dell'Oklahoma, è un bambino di colore. Quest'ultimo è rapito dalle immagini dell'inseguimento che scorrono sullo schermo e quando lo sceriffo cattura il malfattore, si toglie la maschera e mostra il distintivo, quella meraviglia si trasferisce specularmente anche a un bambino bianco che fa parte del gruppo di astanti in scena, pronti a linciare il cattivo di turno. Ma come si legge dai cartelli – che il bambino in sala conosce a memoria – l'eroe mascherato fiero dichiara: “Non ci sarà giustizia sommaria oggi. Confidate nella legge!”. Mentre il film sta per terminare il suono di una sirena irrompe nella sala: la madre del bambino scoppia in lacrime, smette di suonare il piano e imbraccia il fucile. Non c'è più tempo, nessun nero è più al sicuro, perché sta per iniziare uno degli atti terroristici di matrice razzista più feroci della storia degli USA, etichettato erroneamente come rivolta razziale e deliberatamente dimenticato. Si tratta del massacro di Tulsa, in Oklahoma, che ebbe luogo tra il trentuno maggio e il primo giugno 1921, quando una folla composta da bianchi suprematisti e membri del Ku Klux Klan attaccò le persone e distrusse le proprietà della comunità afroamericana che abitava il quartiere cittadino di Greenwood (soprannominato “Black Wall Street”)<sup>3</sup>. Quel bambino è Will Reeves e la sua famiglia lo metterà in salvo mentre tutto esplode tra le grida degli innocenti. Will ha avuto solo il tempo a sufficienza per portare con sé quel volantino che il padre aveva raccolto durante la guerra e dove quest'ultimo aveva scritto in fretta e furia “prendetevi cura di questo bambino”, quasi un biglietto da visita per il figlio che si apprestava a fuggire dall'inferno.

New York, 1938: Will diventa poliziotto e ben presto impara a diffidare dei suoi colleghi bianchi riuniti sotto lo pseudonimo dei Ciclopi, una setta razzista ben organizzata che, sulla scia del mesmerismo per le masse, sperimenta tecniche di ipnosi e controllo mentale che utilizzano la luce intermittente prodotta attraverso il proiettore cinematografico. Dopo un pestaggio da parte dei Ciclopi, Will comprende a proprie spese che la divisa e il distintivo non sono sufficienti per sventare questo complotto e decide di indossare la maschera, grazie alla quale potrà esprimere indisturbato non tanto la sua sete di giustizia quanto le sue paure, connesse al trauma della morte dei genitori. Nasce così Hooded Justice, il primo giustiziere mascherato che ispirerà le gesta dei Minutemen, a loro volta primo gruppo di giustizieri capitanato dal miliardario Adrian Veidt alias Ozymandias (interpretato da Jeremy Irons) con il quale Hooded Justice intrattiene un rapporto sentimentale<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> All'interno della bibliografia sul massacro di Tulsa, si suggerisce la consultazione del reportage interattivo realizzato dal «New York Times» (2021), e la lettura del report *Tulsa Race Riot* (2001), redatto dalla commissione dello Stato dell'Oklahoma.

<sup>4</sup> Nel fumetto l'identità anagrafica di questo eroe resta ignota ai lettori, come agli altri personaggi della storia. Nella serie tv invece l'identità di Hooded Justice, così come il colore della sua pelle e i suoi orientamenti sessuali, resteranno noti solo a una cerchia molto ristretta, costituita dalla giornalista e compagna June, sopravvissuta assieme a Will dal massacro di Tulsa, e da Ozymandias.

Saigon, 1971: il Dottor Manhattan interviene nella guerra in Vietnam e, grazie ai suoi poteri sovranaturali, distrugge in poco tempo la resistenza dei Vietcong. Il paese viene annesso agli Stati Uniti d'America, diventandone il cinquantunesimo stato.

New York, 2 novembre 1985: per porre fine alla Guerra Fredda e al pericolo ormai imminente di un conflitto nucleare Ozymandias teletrasporta nel centro della metropoli un gigantesco calamaro alieno, provocando un'onda d'urto psichica che uccide milioni di persone. I sopravvissuti soffriranno di ansia extra-dimensionale, una patologia paragonabile allo stress post-traumatico, di cui è vittima anche Wade Tillman, poliziotto e collega di Angela, che ha diverse analogie con il personaggio della saga a fumetti Rorschach, tra cui quella di essere un soggetto paranoico e dai comportamenti ossessivi.

Saigon 1987: è il sedicesimo anniversario della vittoria in Vietnam e un attacco kamikaze compiuto dagli indipendentisti provoca la morte dei genitori di Angela. Dopo aver aiutato a rintracciare l'artefice dell'attentato e aver trascorso l'adolescenza in orfanotrofio, Angela si arruolerà tra le fila della polizia vietnamita.

Saigon, 2009: il Dottor Manhattan entra in un bar. Nessuno lo riconosce, nonostante il colore blu della sua pelle perché tutti sono travestiti come lui, intenti a festeggiare l'anniversario dell'annessione agli USA. L'uomo capace di teletrasportarsi e di percepire il tempo come un insieme di istanti simultanei rivela il suo amore ad Angela. Nonostante lo scetticismo della donna – in molti sono convinti che, dopo aver posto fine alla guerra in Vietnam, il supereroe si sia trasferito su Marte, lasciando l'umanità a se stessa – la convincerà ad aiutarlo nel suo piano: perdere la memoria e prendere le sembianze di un uomo comune. Dottor Manhattan si trasforma in Carl, il marito di Angela. I due si trasferiranno a Tulsa, dove il Dottor Manhattan potrà celare la sua identità per dieci lunghi anni e Angela potrà proseguire il suo lavoro nella polizia e beneficiare del “Victims of Racial Violence Act” introdotto dal Presidente Robert Redford e dispregiativamente conosciuto come “Redfordations”.

Tulsa, 2006: è la sera di Natale quando il Settimo Reggimento, un gruppo terroristico erede dei Ciclopi, ispirato dal diario di Rorschach, del quale riprende anche la maschera, fa irruzione nelle case dei poliziotti di Tulsa per ucciderli e vendicarsi del loro presunto razzismo ai danni dei bianchi. Angela riuscirà a salvarsi. Dopo gli eventi di quella notte, tristemente passata alla storia con l'appellativo di “White Night”, il senatore Joe Keene Jr. introduce il “Defense of Police Act” che obbliga i poliziotti ad indossare la maschera per evitare di essere riconosciuti. L'atto è un emendamento del “Keene Act” con il quale, alla fine degli anni Settanta, erano stati banditi gli eroi mascherati.

Tulsa, 2019: il capo della polizia Judd Crawford, nonché caro amico di Angela e della sua famiglia, viene trovato impiccato a un albero. L'artefice dell'omicidio è un Will ormai anziano e costretto sulla sedia a rotelle. Il suo movente è il retaggio razzista del poliziotto e per portare a termine il suo piano criminale

adotta la tecnologia dei Ciclopi. Con il ritorno a Tulsa, Will finalmente potrà conoscere sua nipote Angela ma il ricongiungimento familiare avverrà solo nel finale, quando l'identità del Dottor Manhattan verrà alla luce e il Settimo Reggimento, segretamente guidato dal senatore nonché candidato alle presidenziali Joe Keene Jr., tenterà di distruggerlo e di impossessarsi dei suoi poteri ma sarà ostacolato dalla miliardaria Lady Trieu, figlia illegittima di Adrian Veidt.

Aver distribuito su un asse cronologico lineare una parte degli eventi principali che caratterizzano la complessità dell'intreccio è sia un necessario esercizio di ricostruzione della trama, condotto sulla scia del fandom investigativo (Mittell, 2017) che si è sviluppato attorno alla serie tv<sup>5</sup>, sia il tentativo di mettere in parallelo la genealogia della famiglia della protagonista con la storia centenaria di violenza e razzismo statunitense. Tale operazione è inoltre tematizzata anche dalla serie grazie alla presenza del "Greenwood Center for Cultural Heritage" di Tulsa, nato in seguito al "Redfordations", in cui è possibile ricostruire il proprio albero genealogico ed individuare così un possibile legame parentale con vittime del massacro del 1921. Il museo rientra dunque in un processo di assunzione delle colpe e di possibile riconciliazione tra le vittime e i perpetratori del massacro.

È tipico dello stile e della poetica di Lindelof contribuire all'accrescimento del *world building* (Boni, 2017) delle sue serie tv attraverso una sorta di depistaggio nei confronti dello spettatore, costretto a districarsi nella crescita progressiva delle linee narrative e dei piani temporali. In *Watchmen* lo show runner adotta, come principale espediente narrativo per esplorare le storie di Angela e del nonno Will, quello del rispecchiamento e della contaminazione tra i traumi e le memorie individuali. Infatti nel sesto episodio Angela inghiotte un'intera confezione di Nostalgia, un farmaco su misura del paziente sviluppato per potenziarne la memoria e reso illegale perché capace di provocare gravi psicosi. Angela prende la Nostalgia di Will, il quale voleva che la nipote conoscesse il suo passato. Ma l'assunzione di una dose massiccia del medicinale fa piombare la protagonista in un coma temporaneo. Angela rivive, sotto forma di allucinazioni repentine, i momenti salienti e più traumatici della storia di Will: dal massacro di Tulsa alla scoperta del piano di sterminio dei Ciclopi, fino all'uccisione del capo della polizia Crawford. Nell'episodio le immagini passano al bianco e nero ed Angela non solo esplora i frammenti del passato appena descritti ma ne diventa la protagonista, sostituendo la sua figura a quella di Will.

Nel settimo episodio Angela è ancora in coma e gli effetti della Nostalgia non sono ancora del tutto terminati, per questo il suo viaggio tra storia e memoria prosegue coinvolgendo questa volta i suoi ricordi personali. Mentre rivive l'episodio della morte dei suoi genitori a Saigon, durante l'anniversario della conquista del Vietnam, all'esplosione della bomba si sovrappongono i linciaggi e le sparatorie di Tulsa. Il

---

<sup>5</sup> Sul fandom di *Watchmen* si veda il sito web che raccoglie anche diversi materiali relativi alla graphic novel e al film: [https://watchmen.fandom.com/wiki/HBO%27s\\_Watchmen](https://watchmen.fandom.com/wiki/HBO%27s_Watchmen) (ultima consultazione: settembre 2021).

tempo riappare secondo modalità discontinue, legando le ferite traumatiche della nipote a quelle del nonno. Le storie dominate dal razzismo, dalla violenza e della paura vengono ripercorse e riscritte; le memorie si intrecciano senza soluzioni di continuità non solo perché Angela prende il posto di Will ma anche perché i ricordi di Will permangono in lei, infestandone la mente e obbligandola a rivivere eventi che, almeno in prima battuta, non le sono appartenuti. È attraverso questo *contagio traumatico* che Angela diventa capace di riscrivere la sua storia, quella della sua famiglia e dei suoi simili.

### 3. “So, who am I? If I knew the answer to that, I wouldn’t be wearing a fucking mask”<sup>6</sup>

Nel suo articolo su *Watchmen*, scritto per il «The New Yorker», Emily Nussbaum esplicita in modo chiaro la riflessione che la serie tv compie sul concetto di *blackness* e sulle radici razziste della storia e dell’immaginario statunitense. Secondo la critica televisiva:

In *Watchmen* [...] la nerezza è la radice della narrazione, ma anche il suo scopo di fondo: è una serie tv sul potenziale della cultura pop di trattare l’identità nera come qualcosa di predefinito, e, più specificamente, sull’idea di afroamericani che interpretano ruoli (in entrambi i sensi) da cui sono stati spesso esclusi, tra cui soldati, poliziotti e supereroi (Nussbaum, 2019, p. 77, trad. mia).

La serie ideata da Lindelof si inserisce in un ampio processo di critica ai modelli consolidati di rappresentazione delle soggettività nere e di ridefinizione, in chiave anti-razzista e postcoloniale, degli orizzonti visuali contemporanei (Mirzoeff, 2011). A questo duplice processo contribuisce anche la *popular culture* e in particolare la serialità. Attraverso l’uso sapiente dei generi e delle fonti letterarie, serie tv come *The Underground Railroad* (2021), *I May Destroy You* (2020) e *Lovecraft Country* (2020) operano una decostruzione degli stereotipi di genere e appartenenza.

Un ulteriore elemento messo in luce da Nussbaum riguarda l’inversione dei ruoli sociali. In *Watchmen* si assiste a un’ironica quanto pungente *operazione di razzializzazione* connessa alla vulnerabilità dei neri nelle istituzioni bianche, e alla fiducia che questi ultimi ripongono negli alleati bianchi solo per poi essere traditi. Nussbaum riporta l’esempio dell’impiccagione del capo della polizia di Tulsa compiuta da Will. Questo gesto atroce è una ripetizione – in cui però le parti sono invertite – della violenza perpetrata dai Ciclopi ai danni dell’uomo che sarebbe diventato il primo giustiziere mascherato. Più generale, questa azione ribalta le posizioni occupate dai bianchi e dai neri all’interno dello schema persecutorio tipico del Ku Klux Klan. Successivamente viene meno la componente fiduciaria nella relazione tra il capo della polizia

---

<sup>6</sup> Il titolo del paragrafo è la citazione di una battuta pronunciata da Angela nel secondo episodio intitolato *Martial Feats of Comanche Horsemanship*.

ed Angela. Quest'ultima, su suggerimento di Will, trova nell'armadio dell'amico deceduto una la veste bianca del Klan. Retaggio razzista, violenza mimetica (Girard, 1992), capace di contagiare anche la vittima, si trovano invischiati nelle maglie di un retaggio segnato dalla violenza.

Infine, come già accennato nel primo paragrafo di questo saggio, *Watchmen* riprende e attualizza la critica ai modelli supereroistici e all'immaginario ad essi connesso<sup>7</sup>. Quest'ultimo elemento, già presente nella graphic novel di Moore e Gibbons, si iscrive in una tendenza che è già emersa in altre serie tv recenti, come *The Boys* (2019-in corso) e *Jupiter's Legacy* (2021-in corso), ma nel caso della miniserie assume ulteriori sfaccettature. I personaggi di Lindelof non sono semplici caricature della figura dell'eroe mascherato, seppur capaci di rilevare i rapporti di forza tra i soggetti e le istituzioni e gli abusi di potere. *Watchmen* scava a fondo nelle componenti estetiche e nelle funzioni socio-culturali della maschera per rilevarne il suo valore e la sua efficacia. La maschera non è solo un sistema segnico che ridefinisce posizioni e rapporti sociali ma è una strategia che permette di celare la storia e i suoi traumi. Nel mondo contraddittorio costruito da *Watchmen* i vigilanti sono illegali ma i poliziotti possono indossare la maschera. Ma oltre a proteggere l'identità, l'impiego di un travestimento è utile a celare il passato, nelle cui pieghe continuano a celarsi le fratture che non permettono quel costante processo di confronto tra le soggettività che alimenta i legami comunitari.

Riscrivere la propria storia attraverso i propri e gli altrui ricordi, ricostruire e riconoscere il retaggio razzista su cui si fonda la comunità e che ne impedisce la stabilità, smascherare gli stereotipi visuali e ridefinire le forme di rappresentazione attraverso cui è possibile instaurare un dialogo con l'alterità: sono queste le operazioni destituenti che sono all'opera in *Watchmen*.

## Bibliografia

AA.VV., 2001, *Tulsa Race Riot. A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921*, <https://www.okhistory.org/research/forms/freport.pdf> (ultima consultazione: settembre 2021).

---

<sup>7</sup> La satira nei confronti dei supereroi è sviluppata anche da *American Hero Story*, serie nella serie di cui vengono mostrate alcune sequenze durante gli episodi di *Watchmen*.

AA.VV., 2021, *Tulsa Race Riot*, “The New York Times”, 24 maggio, <https://www.nytimes.com/interactive/2021/05/24/us/tulsa-race-massacre.html> (ultima consultazione: settembre 2021).

Agamben, G., 2009, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo.

Boni, M. (ed.), 2017, *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Carbone, M., 2021, *L'evento dell'11 settembre. Quando iniziò il XXI secolo*, Milano, Mimesis.

Coviello, M., *I destini della comunità nella serialità contemporanea*, in De Gaetano, R., Tucci, N. (ed.), *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, pp. 43-52.

Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.

Girard, R., 1992, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi; ed. or. 1972, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset.

Jenkins, H., 2007, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo; ed. or. 2006, *Convergence Culture*, New York, New York University Press.

Maiello, A., 2000, *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*, Cosenza, Pellegrini.

Mirzoeff, N., 2011, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.

Mittell, J., 2017, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum fax; ed. or. 2015, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.

Moore, A., Gibbons, D., 1993, *Watchmen*, Milano, Rizzoli; ed. or. 1987, *Watchmen*, Burbank (California), DC Comics.

Nussbaum, E., 2019, *Not All Heroes. Damon Lindelof's mind-bending "Watchmen"*, in “The New Yorker”, 9 December, pp. 76-77.

Ricœur, P., 1988, *Tempo e racconto. Volume 3. Il tempo raccontato*, traduzione italiana di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book; ed. or. 1985, *Temps et Récit III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil.