

## Il gigante nascosto. La rappresentazione sociale del trauma dell'11 settembre nel cinema contemporaneo di genere\*

Francesca Fichera\*\*

Università "Federico II" di Napoli

The tragedy of 9/11 is an event which irremediably marked our age and the collective memory of the western world. The imaginary produced by the elaboration of this historical rupture is part of a dimension which is as global as the society that saw and lived the Twin Towers collapse. Later war narrative forms have been repurposed in a fully postmodern way, including leading characters that had already appeared on the Culture Industry scene during the 20th Century. As it happened for Hiroshima and Nagasaki in 1945, death came from the sky for New York City in 2001 too, to reveal the secure systems' fallibility against new and uncontrollable threats. From the "Cloverfield" giant creature to *The Avengers* alien foes, menaces to New York in movies embodied the trauma of 9/11 the same way Godzilla did with the memory of the bomb and the persistence of its effects, opening to a new and autonomous film genre. They all speak of the shock that dramatically changed the first decade of the Century adding to the "sense of fear not entirely disconnected from the concern of ecological disaster and nuclear holocausts" (Caronia, 2008) the renewed terror for an enemy which has already shown his capability to strike western countries at their hearts integrating (and concealing) into their social fabric. Thus the intent is to discuss the development of the city attack motif in parallel with the reappearance of the giant monster allegory on the movie screen, through a film selection of international relevance, characterized by the growing level of invisibility of the danger metaphor, in order to analyze symbols connected to the sense of panic and lack of comprehension that rule our time.

**Key Words:** Imaginary, Media, Cinema, Terrorism, September 11

A distanza di sedici anni dall'attacco che tagliò in due lo skyline di New York, quell'11 settembre impresso sugli schermi di tutto il mondo, i confini socioculturali del metabolismo del trauma collettivo si sono ulteriormente allargati. La crepa dischiusa dal terrorismo di matrice islamica nel centro fisico e simbolico del potere occidentale, oltre a sottolineare l'inattesa fallibilità dei sistemi di difesa di quest'ultimo, ne ha insinuato le alleanze e le terminazioni allungandosi nel tempo e nello spazio fino a innervare senza soluzione di continuità le maglie dell'immaginario globale. Ora che la dimensione culturale del privilegio (Abruzzese, Borrelli, 2000) ha smesso di vedere soddisfatto il proprio bisogno di protezione, trovandosi a (con)vivere quotidianamente con una sfianante mancanza di sicurezza e l'inevitabile panico che ne scaturisce (Bauman, 2014), diventa realmente possibile addentrarsi fra i sedimenti che l'incessante strategia del terrore del nuovo secolo

---

\* Articolo proposto il 20/11/2017. Articolo accettato il 10/02/2018

\*\* Email: francesca.fichera@unina.it

ha lasciato – e continua a lasciare – dietro di sé. D’altro canto, se già a poco più di un mese dal crollo delle Twin Towers Jean Baudrillard riusciva a intercettare la portata *virale* della violenza terroristica, il 3 novembre 2001 sulle pagine di *Le Monde*, è in parte a causa della già allora iniziata corsa delle tecnologie culturali in direzione della *ipervetrinizzazione* del web 3.0 e alla sua fusione con il preesistente connubio di terrorismo e spettacolarità (Codeluppi, 2017, p. 9) attraverso il quale il terrorismo stesso ha avuto modo di autoalimentarsi. Dal giorno in cui le immagini in mondovisione dell’attentato al World Trade Center hanno lasciato la propria indelebile impronta nella memoria della collettività (di *ogni* collettività) il processo di digitalizzazione che ha investito globalmente la società e le sue forme di comunicazione si è tramutato in una sconfinata cassa di risonanza di ogni atto di violenza, senza eccezione per quelli puntualmente rivendicati dalle organizzazioni terroristiche. Queste ultime hanno anzi preso coscienza dell’enormità del potere di diffusione connaturato ai media digitali fino a sfruttarli consapevolmente per il completamento della propria strategia: citando direttamente Baudrillard, “di tutte queste peripezie a noi resta soprattutto la visione delle immagini” perché “l’atto terroristico di New York resuscita insieme l’immagine e l’evento” (Baudrillard, 2002, p. 36). Una tendenza che a pochissima distanza temporale dall’episodio è stata tradotta con rapidità, sulla base della “spontanea collaborazione fra la magia bianca del cinema e la magia nera del terrorismo” (p. 39), in una serie di (con)versioni narrate spazianti dall’omaggio – è il caso di film come l’opera collettiva “11 settembre 2001”, pubblicata nel 2002, o “United 93” e “World Trade Center”, entrambi del 2006 e per le rispettive regie di Paul Greengrass e Oliver Stone – a un tipo di rimando più significativamente indiretto. Se da un lato infatti il portato simbolico dell’11 settembre torna a rinnovare la propria carica attraverso la riproposizione ciclica di immagini di repertorio e narrazioni votate alla ricostruzione realistica dei fatti, dall’altro il suo *spettro* si radica fra le pieghe dell’immaginario nella stessa misura in cui la paura della minaccia si è fatta parte integrante della società del XXI secolo, per riprendere fiato attraverso la dimensione, strutturale rispetto al cinema, (Brancato, 2010, p. 136) del genere fantastico.

## Mostri dal passato

Gestito e strumentalizzato al punto da “costruire una narrazione che miri allo scontro hobbesiano fra civiltà” (Alexander, 2012, p. 162, traduzione mia) il trauma dell’11 settembre assume i contorni di una distopia realizzata, il cui codice va parzialmente a ripristinare, legittimato dalla reazione politica, un tipo di interpretazione del reale votata alla dicotomia. È in tale cornice che avviene il graduale recupero delle figure dell’immaginario che in una passata ma affine fase di transizione hanno raccolto e “traghettato” lo spirito del tempo (Morin, 1962) per ricucire sul piano simbolico il senso lacerato dai traumi collettivi. Denominatore comune a questo tipo di produzioni sta nel nome e negli sviluppi di un particolare sottoinsieme del genere catastrofico: il *monster movie*, rilanciato e riletto nel 2008 dal regista Matt Reeves con l’opera “Cloverfield”.

Significativamente ambientato a Manhattan, dove forze ignote radono al suolo ogni cosa sotto gli occhi di un gruppo di ragazzi, il film si iscrive in un momento di generale rimpasto delle forme audiovisive del fantastico legate alla narrazione del conflitto catastrofico. L'affermarsi di "Cloverfield" come fenomeno globale, con più di 40 milioni di incassi nel solo arco del primo weekend e una distribuzione in sala per oltre 80 giorni (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=cloverfield.htm>), dà l'ulteriore misura della sua capacità di veicolare l'implosività delle istanze trattenute dal derma della società, prima americana e poi globale; capacità le cui ragioni risultano già evidenti dal punto di vista di un'analisi del testo filmico che prende innanzitutto in considerazione la scelta stilistica della soggettiva con camera a mano, inserita a propria volta nella cornice dell'espedito narrativo del *found footage*, ossia del ritrovamento fittizio di un filmato amatoriale. È questo materiale ad assumere, nel caso specifico, la funzione di perno concettuale attorno al quale memoria collettiva e individuale si alternano e sovrappongono nello spazio comune dell'esperienza visiva, al fine di ricostituire la geografia dell'attualità entro la mappatura emotiva e simbolica degli eventi trascorsi. Qui è dove l'integrazione della prospettiva videoludica nello sguardo cinematografico, già ampiamente sperimentata fuori e dentro i confini del genere – come arriva a dimostrare anche l'affine e coeva produzione spagnola di "Rec" (Jaume Balagueró & Paco Plaza, 2007), appartenente però al genere dello *zombie movie* – accorcia le distanze fra l'illusione e l'illuso, ma anche fra spettacolo, spettatore e scena, perché è prima di tutto il protagonista della diegesi a *spectare*, riproducendo sul piano metaforico la mediatizzazione dell'accadimento traumatico. Dall'analisi dell'opera emerge poi un elemento ulteriore che, individuando il punto di contatto fra tradizione e innovazione dell'apparato simbolico interno alle narrazioni audiovisive, impone nuovamente alla nostra attenzione il problema della riorganizzazione del senso delle emergenze sociali.

Nell'esempio di "Cloverfield" si può parlare infatti, come accennato poc'anzi, di rilettura della figura del mostro gigante o *kaijū*, mito fondativo del linguaggio cinematografico che affonda le proprie radici nel *Re Kong* hollywoodiano diretto da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack nel 1933 (Barr, 2016, p. 9) fino a riaffermarsi, nel corso del XX secolo, con l'immaginario legato alla strage atomica di Hiroshima e Nagasaki, altro evento di drammatica frattura della storia recente. Prima di allora la stessa terminologia che dà nome al *kaijū eiga*, il cinema dei *kaijū* (letteralmente *strane bestie* sorte in seno alla mitologia nipponica), non ha né modo né ragione di diffondersi al di là della sua patria, il Giappone di Ishirō Honda e del primo "Gojira" ("Godzilla", 1954) da lui diretto per il grande schermo, che con il "King Kong" di Hollywood condivide le dimensioni e il potere di "scardinare l'architettura e l'estetica della città" (Bernabei, 2012, p. 44) ma non il contesto. Al contrario della *grande scimmia* (Abruzzese, 1979) che governa l'incontaminata Isola del Teschio, la strana bestia plasmata dall'immaginario del Sol Levante nasce all'interno della contaminazione stessa, un oceano radioattivo dal quale emerge come incarnazione del fantasma della bomba all'idrogeno e delle sperimentazioni atomiche, tutt'altro che impalpabili nelle cicatrici e nelle malformazioni di chi ne è stato vittima. Godzilla si erge dunque a rappresentazione primaria della rinascita dalle macerie della guerra ma anche e in egual misura come allegoria di un terrore tanto sotterraneo quanto perpetuo, destinato a

insediarsi per sempre nell'incrocio fra mondo e cultura sul quale, a cominciare da "Cloverfield", la produzione cinematografica recente si è trovata a riaprire il cerchio.

## Il gigante invisibile

Le creature mostruose del film di Reeves vanno tuttavia a ribaltare l'estetica dell'imponenza contenuta nel genere di produzioni audiovisive da cui traggono origine, innanzitutto ponendosi diversamente rispetto all'atto stesso della visione, ormai lontano dai modelli di fruizione e narrazione appartenenti alla cultura di massa. Nell'universo metaforico messo in scena da "Cloverfield" la presenza del mostro/nemico è intuibile ma dilaziona quasi all'infinito il proprio svelamento; a essere sottolineati sono piuttosto gli effetti disastrosi, incontrollabili e terrorizzanti del suo inatteso passaggio. Senza avere il tempo di chiedersene o comprenderne i motivi, gli abitanti di New York fuggono dall'inarrestabile serie di esplosioni e di crolli che modifica il profilo della città fino a smembrarlo, lungo il cerchio del *déjà-vu* di un incubo che coinvolge l'intera collettività. Il senso di spaesamento cosmico raccontato da "Cloverfield" incamera e restituisce la carica emotiva del trauma dell'11 settembre delimitando lo spazio visivo con l'uso dell'*handycam* e impedendo così allo spettatore, sia interno che esterno allo spazio narrativo, di visualizzare le cause della devastazione proprio come avveniva per i cittadini della Grande Mela nel 2001. Vi è solo un momento durante il quale la tendenza viene nuovamente invertita e il mostro di "Cloverfield" cessa di nascondersi per farsi (intra)vedere, riallacciandosi e insieme fornendo le coordinate simboliche a una successiva produzione più apertamente rappresentativa della subcategoria dei *monster movies*.

Trova qui compiuta espressione il principio secondo il quale l'elemento di sorpresa amplificato dalla mediatizzazione del disastro dell'11 settembre, vale a dire la natura "improvvisata e caotica" dell'evento mediatico contemporaneo al crollo delle Torri. (Blondheim & Liebes, come citati in Davis, 2004), ne ha costituito anche il carattere più innovativo sul piano della percezione e della rappresentazione sociale. A tale aspetto fa capo quello scatto verso un profondo e globale senso di incredulità (Davis, 2004, p.88) che il profilmico dei testi audiovisivi di genere ha variamente sintetizzato nella modalità dell'attacco dal basso o dall'alto per mano di un nemico invisibile, disumano e dalle proporzioni gigantesche. In particolare è la minaccia dal cielo ad assumere la funzione di vero e proprio cliché allegorico dei prodotti audiovisivi a sfondo fantastico. Un tema la cui connotazione simbolica trae ispirazione dall'universo narrativo fantascientifico, dove il firmamento sin dagli anni Cinquanta del secolo scorso diventa "nuovo emisfero australe" (Caronia, 2008, p.27) e poi, nell'epoca delle trasmissioni in tempo reale dalle stazioni spaziali, il luogo del continuo spostamento dei limiti del visibile. Ecco allora che l'esperienza del rischio e la paura del pericolo (Beck, 1992, pp. 51-57), ormai costruite socialmente attorno all'idea di una forza distruttrice e letteralmente imprevedibile, si materializzano. È dal cielo che le minacce calano sulla popolazione ed è *sul* cielo che viene proiettato il terrore dell'indistinguibile, di ciò che si integra nella metropoli per

disintegrarla dalle fondamenta alla cima, come accadeva con “King Kong” e come torna a succedere in “Cloverfield” e nei successivi esempi di cinema di genere dove la riscrittura del concetto di catastrofe *scesa dall’alto* si coniuga a una nuova connotazione simbolica della città di New York. Fra questi testi rientra anche “The Avengers” (2012) di Joss Whedon, parte del fenomeno cinematografico planetario noto come Marvel Cinematic Universe, durante il quale lo stesso cielo di cui racconta Caronia torna ad aprirsi sulla metropoli statunitense lasciando passare il fuoco nemico degli invasori. In pochi secondi il ponte di Brooklyn, i taxi incolonnati per le vie di Manhattan, le banche, i palazzi e gli uffici scompaiono in un caos di fiamme e devastazione; tutto a causa di un portale spaziale il cui raggio si estende in modo emblematico dalla cima di una torre, centro materiale e simbolico del potere Stark, di cui Tony Stark, prima identità di Iron Man e membro del gruppo di supereroi degli Avengers, è rappresentante ed erede.

Più che dare conferma di come New York City abbia sempre occupato un ruolo di rilievo o anche di *sintesi* rispetto alle altre metropoli del mondo rese protagoniste delle scene di distruzione di massa, dai film catastrofici degli anni Trenta alle rinnovate visioni apocalittiche di fine Novecento proposte da titoli di culto come “Independence Day” (Roland Emmerich, 1996) e “Armageddon” (Michael Bay, 1998), la lunga e rappresentativa sequenza tratta da “The Avengers” ci porta a riflettere sul fatto che in seguito agli attacchi dell’11 settembre la (de)costruzione mediatica della città ha modificato radicalmente il proprio ordinamento nell’ambito dell’immaginario collettivo. Oltre il termine del primo decennio degli anni Zero, dove troviamo la succitata opera legata all’universo Marvel, New York si sposta in un altro luogo dell’immaginario cinematografico implicitamente legato alle catastrofi ecologiche e agli olocausti nucleari (Caronia, 2008, p. 21) e lo fa di pari passo con la rinnovata epifania dei *giant monster* all’interno dell’ampio *corpus* dell’audiovisivo di genere. Dopo l’uscita del blockbuster “Pacific Rim” (2013), dove il messicano Guillermo del Toro omaggia dichiaratamente il *kaijū eiga* e i suoi protagonisti con la storia di una guerra fra umanità e mostri giganti, nel 2014 il mito di Gojira ritorna sugli schermi in una nuova veste, ossia l’atteso e apprezzato reboot “Godzilla” (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=godzilla2012.htm>). Perfino il trailer del film diretto da Gareth Edwards lascia presagire un utilizzo del *kaijū* molto simile a quello fatto da Matt Reeves in “Cloverfield”, di cui in parte e non casualmente continua il discorso. Sia nel film di Reeves che in quello di Edwards sono infatti presenti creature mostruose che minacciano l’incolumità dei cittadini terrestri e in entrambi gli scenari la loro presenza viene esclusa dal campo visivo per assecondare una ben precisa impostazione narrativa. Ciò che dentro “Cloverfield” è realizzato per mezzo della camera a mano, a eccezione del breve e drammatico istante nel quale l’operatore interno si trova a inquadrare il gigante, in “Godzilla” risulta scritto e filmato con un’intenzione altrettanto precisa: *mostrare il mostro* il meno possibile. La scelta di nascondere l’attante principale del racconto appare significativa per più di un motivo; innanzitutto perché, almeno su un primo livello di analisi, sembra capovolgere l’iperbole estetica del nostro tempo di cui scrive Michel Maffesoli ne *La contemplazione del mondo* (1993) a proposito dello spirito e delle forme alla base della postmodernità. In maniera simile al suo precedente lavoro “Monsters” (2010) nel quale una minaccia aliena tiene sotto scacco il pianeta attendendo le ultime battute del racconto

per rivelare le proprie fattezze, Edwards spoglia l'allegoria del mostro gigante della sua invadenza, del *moneo*, il monito, alla radice del suo senso (Fiedler, 2009). Non è solo (o non è più) rappresentazione della memoria collettiva del trauma, del ripetersi del ricordo del dolore e della prefigurazione di un suo ritorno futuro: con il Godzilla di Edwards, come con la creatura del film di Reeves e il nemico invisibile del cinecomic di Whedon, assume popolarità una configurazione dell'attacco mostruoso – e del caotico sentire sociale di cui si fa tramite – che nasce dall'incapacità di vedere. La società del rischio è quella che elegge a proprio emblema l'immagine di un pericolo gigantesco il cui punto d'origine sfugge alla vista mimetizzandosi nel tessuto sociale e metropolitano e integrandosi con esso fino al momento propizio per distruggerlo. Se da un lato c'è chi tenta di vederlo e documentarlo, come nel caso del cameraman di "Cloverfield", dall'altro la spettacolarizzazione del terrore sembra già essersi arresa all'evidenza che il nemico c'è ma che è inutile vederlo, osservarlo, data la sua assoluta superiorità a ciò che i sistemi umani hanno prodotto per difendersene. Da questo dato si ritorna facilmente al carattere postmoderno della particolare riesumazione del *kaijū* portata a compimento dalla filmografia recente, dove i miti del passato tornano per adattarsi a nuove funzioni e significazioni.

Sulla scia del successo del reboot di "Godzilla" il ruolo di *monstra* e alieni si ridà all'esibizione, perché spettacolare è la matrice su cui fonda la diffusione della paura nel nostro tempo ma, in egual misura, legata all'impossibilità di controllarla, di distinguerne gli autori e le modalità d'azione da essi adottate. Questo sembra essere il senso di un film intitolato a una creatura di cui la regia rivela le fattezze per una quantità di minuti infinitesimale rispetto al totale del girato – circa 6' su un complesso di 123'. Con la singolare interpretazione del mito di *Gojira* realizzata da Edwards il cinema contemporaneo riapre definitivamente le porte alle sue figure chiave, riproponendo oggi il *franchise crossover* nato nella seconda metà del Novecento con "King Kong Vs. Godzilla" (Ishirō Honda, 1962) per mettere a diretto confronto il grande rettile radioattivo e la scimmia gigante dell'Isola del Teschio. Di conseguenza la scelta di anticipare l'uscita di "Kong: Skull Island" (2017), ennesima ripresa del filone cinematografico dedicato alla grande scimmia, con un trailer che gioca sul medesimo effetto di visibilità parziale sfruttato dagli autori di "Cloverfield" e "Godzilla", sembra rispondere allo stesso tipo di criterio. Un gioco visuale che, pur non trovando conferma all'interno del film completo, dove la creatura, a scapito del proprio ambiguo ruolo di nemico/risorsa, risulta ampiamente inquadrata e rappresentata dalla regia, fornisce un ulteriore motivo per comparare i due miti – come pure e ancora "Godzilla" e "Cloverfield" – al fine di approfondirne il senso nei termini dei processi culturali che hanno contribuito a (ri)portarli in auge.

## Conclusioni. Immagini di un disastro permanente

Se narrazioni come "Rec" e come "Cloverfield" rispecchiano una lettura del reale intrisa di cinismo e mancanza di salvezza, dove forme aliene di minaccia introducono il caos

nell'organizzazione spaziale dell'abitare moderno di cui New York si erge a simbolo storico, le successive rielaborazioni del *topos* del terrore piovuto dal cielo, dalle scene di battaglia degli "Avengers" a quelle del "Godzilla" statunitense, accennano comunque e nonostante tutto alla possibilità che dalla distruzione totale derivi un nuovo ordine. Questi "fantasmi della modernità" (Brancato, 2014) che si aggirano per le grandi città, apparendo e scomparendo fra i loro grattacieli, sono l'ombra di una simmeliana era di spirito (2008) che respinge il proprio stesso eclissarsi, paralizzata nella sgomenta ricerca di una prospettiva – quella della sicurezza – già da tempo annientata. Da qui scaturisce l'apparente paradosso di un tipo di immaginario nel quale l'estetica del rimosso freudiano a cui fa riferimento la figura del mostro si estende a una dimensione più propriamente comunitaria per realizzare la raffigurazione della *presenza assente* del pericolo che incombe sul suo abitare nel mondo. Leggendo e sforzandosi di analizzare le grandi allegorie (ri)messe in scena dal cinema di genere del nuovo millennio, si ricava che il carattere di imminenza del disastro coinvolge anche e soprattutto il desiderio, condiviso dal corpo sociale, di sfuggirgli. I nuovi *kaijū* sarebbero cioè proiezioni simboliche di un sentimento di fuga permanente e globale amplificato dal manifestarsi altrettanto costante degli scenari del rischio attraverso i media; una sorta di estemporaneo rifiuto di vedere per avere visto troppo – e anche perché la visione in sé costituisce una risposta necessaria ma non sufficiente all'emergenza. Questo aspetto, che nella sintassi del linguaggio cinematografico viene tradotto da un campo ostinato sui protagonisti umani (e cittadini) e da un controcampo nebbioso e confuso dove la sagoma del nemico compare a malapena, sintetizza con efficacia l'ambiguità di fondo dell'attraversamento epocale nel quale fluttuiamo, connubio di sensibilità e impassibilità (Maffesoli, 1996, p. 110), edonismo e senso del tragico (p. 55).

Tragico che (...) indirizza la sua creazione su ciò che è "a portata di mano", il quotidiano, il domestico, il vicino (...). La minaccia estremamente reale di una catastrofe atomica (...) è il simbolo di ciò su cui non si ha presa e rappresenta il tragico per eccellenza. Pertanto, malgrado tutto ciò, o forse a causa di tutto ciò, nasce una nuova esperienza comune che, "sapendo" in una forma non obbligatoriamente cosciente, si situa (...) in rapporto a un presente che conviene gestire.

Nei termini di un'inedita modalità di relazione rispetto al passato storico, la memoria dell'11 settembre rivive implicitamente attraverso le rappresentazioni dei suoi effetti materiali, in maniera simile a quanto accadeva per l'immaginario della bomba di metà Novecento (Abruzzese, Borrelli 2000) ma entro un orizzonte ovviamente diverso, privo della qualità tattile e insieme "immaginale" (Maffesoli, 1993, p. 92) dell'attualità. Rivive in un mondo fatto di immagini che con le stesse ha costruito il simbolo e marchiato il ricordo di un passaggio di stato ed è sempre con le immagini che ricompono le forme di un presente sfuggente, nel quale il dominio della visibilità e del terrore è così forte da potersi consentire di legare a sé le allegorie del conflitto relegandole al fuori campo e riscrivendo, così, la dimensione della catastrofe come "elemento caratteristico di questo nuovo stile di vita e di esperienza" (Vattimo, come citato in Maffesoli, 1993), non come eccezione ma "condizione del mondo" (Abruzzese, 2014) inguardabile e inconcepibile al pari della furia delle creature che si abbattono sulla New York dello schermo cinematografico.

## Nota biografica

Francesca Fichera nasce e vive a Napoli. Nel 2015 si specializza in Sociologia e storia dei media presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università "Federico II", dove dal 2016 frequenta il dottorato di ricerca. Collaboratrice per diverse testate, fra cui la rivista scientifica *Quaderni d'Altri Tempi*, è anche autrice di racconti e sceneggiature di genere.

## Bibliografia

- Abruzzese, A. (1979). *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*. Roma: Napoleone.
- Abruzzese, A. e Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci.
- Abruzzese, A., Giordano V. (a cura di). (2003). *Lessico della comunicazione*. Roma: Meltemi.
- Abruzzese, A. (2011). *Il crepuscolo dei barbari*. Milano: Bevivino Editore.
- Abruzzese, A. Camaiti Hostert A. e Fano N. (a cura di). (2014). *America: ritratti di altri italiani. Notizie dal disastro*. Preso da: <http://www.succedeoggi.it/2014/11/notizie-dal-disastro/>
- Alexander, J. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity.
- Barr, J. (2016). *The Kaiju Film. A Critical Study of Cinema's Biggest Monsters*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company Inc. Publishers.
- Baudrillard, J. (2002) *L'esprit du terrorisme*. Parigi: Éditions Galilée; trad. it. (2002) *Lo spirito del terrorismo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Baudrillard, J., Codeluppi, V. (a cura di). (2017). *Pornografia del terrorismo*. Milano: Franco Angeli.
- Bauman, Z. (2014). *Il demone della paura*. Bari: La Repubblica - Laterza.
- Beck, U. (1986). *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Francoforte: Suhrkamp Verlag; trad. inglese (1992) *Risk Society. Towards a New Modernity*. Londra: SAGE Publications.
- Bernabei, V. (2012). *Shared Identities. Processi culturali e nuove forme del sé*. Caserta: Ipermedium Libri.
- Braidotti, R. (2014). *Il postumano*. Roma: DeriveApprodi.
- Brancato, S. (2001). *Sociologie dell'immaginario. Forme del fantastico e industria culturale*. Roma: Carocci.
- Brancato, S. (2003). *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*. Roma: Carocci.
- Brancato, S. (2014). *Fantasma della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*. Caserta: Ipermedium Libri.
- Caronia, A. (2008). *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*. Milano: Shake Edizioni.

- Christiansen, S. (2008). *Ideological Fission: "Cloverfield" and Terrorism*. Preso da: [https://www.academia.edu/2911115/Ideological\\_Fission\\_Cloverfield\\_and\\_Terrorism](https://www.academia.edu/2911115/Ideological_Fission_Cloverfield_and_Terrorism)
- Davis, T. (2004). *The Face on the Screen. Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol: Intellect Books.
- Fattori, A. (1995) *Di cose oscure e inquietanti. Narrativa di massa, immagine artificiale, nuovi media: l'immaginario del nostro secolo fra incubi e assicurazioni*. Napoli: Ipermedium Libri.
- Fiedler, L. (1978) *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York: Anchor Books; trad. it. (2009) *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*. Milano: Il Saggiatore.
- Halbwachs, M., Jedlowski, P. (a cura di). (2001). *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli.
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Montpellier: Grasset; trad. it. (1996) *La contemplazione del mondo. Figure dello stile comunitario*. Genova: Costa & Nolan.
- Malavasi, L. (2008). *Cloverfield*. In Gandini, L. e Bellavita, A. (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre* (pp. 224-234). Genova: Le Mani.
- Morin, E. (1962). *L'Esprit du Temp*. Parigi: Grasset; trad. it. (2002) *Lo spirito del tempo*. Roma: Meltemi.
- Morin, E. (1951). *L'Homme et la Mort*. Parigi: Seuil; trad. it. (2014) *L'uomo e la morte*. Trento: Edizioni Centro Studi Erickson.
- Simmel, G. (1918). *Der Konflikt der modernen Kultur*. Monaco e Lipsia: Duncker & Humblot; trad. it. (2017) *Il conflitto della civiltà moderna*. Napoli: Immanenza Edizioni.
- Ungari, E. (1975). *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*. Roma: Arcana Editrice.