

Icone in maschera.

La straordinarietà femminile negli universi finzionali: a partire da Eva Kant*

Bianca Terracciano**
Sapienza Università di Roma

As our understanding of gender and representation evolves, it is vital to evaluate the semiotic elements of gender extraordinariness to seek more real and empowering depictions of women in “masked” narratives. Extraordinary women are portrayed in various languages, like verbal, visual, and clothing. Eva Kant is “free,” but she must observe Diabolik’s rules and not interfere with his plans. Masquerade can be used to taxonomize representations of feminine extraordinariness in the fictional universe and develop a cross-cultural model of symbolic activity articulating forms of gender identification.

Keywords: semiotics, gender, masking, stereotypes, identification

* Articolo proposto il 20/03/2023. Articolo accettato il 30/05/2023.

** bianca.terracciano@uniroma1.it

Narrazioni in maschera

La carriera criminale di Diabolik incomincia con una maschera. Attenzione, non si tratta di una maschera qualsiasi, ma di un riuscitissimo esperimento sulle somiglianze che permette a un'alterità di appropriarsi di un'identità. A soli 23 anni Diabolik padroneggia la chimica a tal punto da realizzare un materiale plastico simile alla pelle, su cui imprimere i connotati delle persone per creare maschere indistinguibili dal volto che le indossa. La trovata ingolosisce King, il boss che l'ha salvato dal mare in tempesta e lo tiene sotto la sua protezione sin da bambino. King ha una forza sovrumana, dirige traffici di droga, gioielli, opere d'arte, nonché un gruppo di ricercatori che gli fornisce di continuo armi e veicoli fuori dal comune. Per King ogni invenzione nata sull'isola è di sua proprietà; perciò, pretende la formula segreta del materiale plastico di Diabolik, a costo di ucciderlo. L'unica via d'uscita per Diabolik è realizzare una maschera di King, in modo da fargli apparire il suo doppio in qualità di boia. L'antieroe ri-nasce con una doppia appropriazione identitaria, perché, in mancanza di una storia familiare, il bambino scampato a un naufragio, una volta diventato adulto, decide di inglobare le figure che hanno caratterizzato la sua maturazione, e lo fa impossessandosi della loro pelle e nome. L'indipendenza viene sancita dalla scelta del nome di battaglia "Diabolik", appartenuto a una pericolosissima pantera imbalsamata che minava la tranquillità dell'isola di King, da lui eliminata e esposta come simbolo del suo potere.

Risulta evidente che Angela e Luciana Giussani identificano Diabolik con i personaggi della letteratura rocambolesca capeggiati da Rocambole di Ponson du Terrail, seguito, tra gli altri, da Arsenio Lupin e Fantômas, ladri romantici e giustizieri, con un personalissimo codice morale, acume e astuzia (Scaringi, 2003). Diabolik nasconde il volto al pari di Fantômas, il cui nome rimanda alla fantasmagoria dell'anonimato ed è il personaggio finzionale che incarna il grado zero della maschera, poiché crea il modo di indossarla diventandone metonimia, come ricorda Indro Montanelli (2007) ne *L'impero bonsai*. La mascherina di Fantômas si replica all'infinito intorno agli occhi di eroi e antieroi, costituendosi come pilastro visivo di quel tipo di immaginario finzionale, ispirando addirittura René Magritte. Non è da meno Lupin III, versione manga, che cambia identità grazie a una vasta collezione di maschere in cloruro di vinile, diverso dal Lupin di Netflix che si camuffa senza trasformarsi.

Maschere e travestimenti sono topoi degli universi finzionali, che accomunano eroi e antieroi, il cui impatto sull'immaginario collettivo li conferma modelli culturali. Eroi e antieroi rispecchiano un modo d'essere di una soggettività che si costituisce determinando rappresentazioni identitarie e di genere. Così come a Diabolik corrisponde Eva Kant, tutte le altre eroine e antieroina vengono messe in discorso per differenza. Le sorelle Giussani scelgono il nome della prima donna biblica e lo associano al cognome del filosofo che ha rivoluzionato la filosofia moderna, attribuendo, quindi, l'aspetto estetico all'emblema tradizionale della femminilità e la componente intellettuale a una relazione di contiguità nominale con il maschile. Eva Kant è indubbiamente bella in senso canonico, ha un corpo

magro e seducente, lunghi capelli biondi che raccoglie in un elegante e pratico chignon. L'aspetto fisico di Eva rafforza l'idea che le donne sono valutate principalmente per la loro bellezza e attrattiva sessuale, non tanto per la loro intelligenza che, seppur superiore alla media, rimane seconda a quella di Diabolik. Sebbene Eva sia una ladra capace, è partner di Diabolik e non ha – quasi mai – diritto di iniziativa, pertanto ricopre un ruolo secondario, di sostegno e subordinazione. Ciò rafforza i ruoli tradizionali di genere delle donne sottomesse agli uomini, piuttosto che indipendenti e autonome. Kant riflette molti degli stereotipi culturali e di genere ricorrenti nelle narrazioni incentrate su persone straordinarie, superiori alla media, dotate di abilità tali a combattere o a commettere crimini. Tuttavia, Kant è caratterizzata da un senso di agency e di potere che sfida gli stereotipi e offre una rappresentazione più sfumata delle donne in posizioni di forza e di influenza.

La straordinarietà del femminile si declina al maschile

Eva Kant e le altre donne straordinarie sono spesso rappresentate come oggetti di desiderio ipersessualizzati per il pubblico maschile, con costumi che enfatizzano le curve del corpo tra nascondere e mostrare. Inoltre, le eroine mascherate sono spesso rappresentate come l'eccezione piuttosto che la norma.

Che siano ideate da donne come le sorelle Giussani con Eva Kant, o, nella maggior parte degli altri casi, da uomini, ciò che accomuna eroine e antieroine finzionali italiane, americane e giapponesi è l'indiscussa bellezza, l'essere generazione del canone non semplice adempimento della norma. Kant si maschera senza nascondersi, per mentire, mettendo in evidenza le sue qualità fisiche, tali da farla definire a più riprese la donna più bella del pianeta, in cui convergono i ruoli tematici da femme fatale e dark lady.

Al pari di Eva Kant, le donne straordinarie sono giovani, belle, magre, con una grana della pelle senza difetti e il loro ruolo percorre un continuum di passività/attività che va dall'essere una decorazione del maschio, passando per una caratterizzazione esclusivamente emotiva, per poi giungere all'esaltazione di sportività e professionalità (Cosenza, Colombari e Gasparri, 2016). L'attività corrisponde a qualità maschili, mentre la passività ad attributi tipicamente femminili come l'equivalere a un bel soprammobile, confermando l'opposizione di genere come una categoria dell'esperienza, uno schema di posizionamento le cui forme sono figurativizzate dai linguaggi adoperati. In questa prospettiva, Patrizia Violi chiarisce che il linguaggio è "il più potente sistema semiotico" per "costruire l'universo della propria esperienza" (Violi, 1997, p. 71). Le esperienze umane sono categorizzate in dimensioni linguistiche, semantiche e grammaticali in cui si sostanziano diverse simbolizzazioni della differenza di genere. Qui il processo di significazione dipende dall'attribuzione intenzionale di valore alle rappresentazioni di genere nelle comunità di senso. Il soggetto femminile si costituisce a partire da un *ruolo*

sceneggiato, a conferma degli effetti *materiali* e *simbolici* del genere (Demaria, 2019, p. 42).

Negli universi finzionali la maggior parte delle entità straordinarie è declinata al maschile, a partire da cui si tracciano le differenze. Proprio come il linguaggio, soprattutto nell'italiano dove esistono distinzioni di genere per sostantivi e aggettivi, il mondo finzionale risulta ancora inadeguato nei confronti del femminile, perché più che evidenziare le peculiarità di vari modi di essere "super", riconduce ogni cosa al maschile.

Lo stereotipo della donna "fuori dal comune" si rivela uno strumento utile per valutare la rappresentazione delle differenze di genere nelle narrazioni. La prevedibilità di tale immaginario mediatico sta nella natura ricorsiva e rigida delle categorie associate a uomo/donna, come la relazione di proporzionalità diretta con razionale/emotivo, serio/frivolo riflessivo/spontaneo (Pezzini, 2003, p. 224). Non essendo esplicitamente pronunciate, queste categorizzazioni sono impresse nelle espressioni facciali, in corpi "perfetti", vestiti aderenti e corti, pose da supermodelle e persino nelle relazioni interpersonali in cui la donna è succube o gregaria.

Le rappresentazioni delle donne con talenti fuori dal comune, anche se finzionali, producono effetti di senso disseminati da ciò che Teresa de Lauretis (1999) definisce "tecnologie di genere" (media, scuola) a cui ci si sente in dovere di aderire per consolidare un profilo identitario. Le narrazioni come Diabolik drammatizzano "un sapere del corpo e un'esperienza di sé" atti a plasmare l'identità di chi le fruisce (Demaria, 2019, p. 320). I corpi mascherati interpretano il fuori dal comune e ne sostanziano il senso articolando, attraverso il loro portamento e i loro atteggiamenti, la significazione. Eva Kant e le altre icone in maschera assurgono a "luoghi semiotici di identificazione, offert[i] dai testi e dalle proposte di posizionamento" (Pezzini, 2003, p. 225). La differenza col maschile si manifesta nei simbolismi codificati dai mascheramenti che fanno emergere il senso come risultato non arbitrario dell'esperienza.

Le icone mascherate, indipendentemente dal genere e dal posizionamento nei poli del bene e del male, sono caratterizzate dall'eccezionalità e dall'essere in grado di compiere azioni prodigiose, elementi che determinano le attribuzioni qualitative stabilite dal senso comune (de Lauretis, 1999, p. 121).

I modi di rappresentazione dell'immaginario eroico e del suo contrario costruiscono la realtà condivisa da donne e uomini confermando il genere "una classe di discorsi" che innesca "una categorizzazione particolare del mondo" fondata sull'assiologia di un contesto culturale (Greimas, Courtés, 1979, p. 144). Nei mondi possibili il genere funge da "dispositivo semiotico" che dissemina significati e crea sensi a partire dalle icone mascherate (Demaria, 2019, p. 42). Seguendo una concezione foucaultiana, i corpi interagiscono tra loro e con le norme sociali per poi innescare gli effetti di senso della rappresentazione dell'io e del genere, attivando meccanismi di performatività (Butler, 1991). A prescindere dall'orientamento valoriale, le persone straordinarie diventano icone per l'insieme dei tratti che le distinguono, sussunti in investimenti particolarizzanti da cui si producono illusioni referenziali, effetti di realtà atti a veicolare sentimenti di vicinanza fisica

e emotiva. Così le soggettività eroiche sostanziano il loro impatto sul *fandom* e sul mondo reale e si condensano in stereotipi per essere condivise e raccontate (Demaria, 2019, p. 74). I corpi dell'eroina e della sua antitesi assurgono a norme ricavate dagli eroi, o, meglio ancora, dalle loro costole – come nella Bibbia –, affinché si stili il codice delle soggettività che formano il mito dell'ardimento femminile. In siffatte narrazioni il modello diviene stereotipo di genere (fumettistico e letterario) e di *gender*, si fonda su un'etica peculiare e rispondente all'identità dell'eroe a cui corrisponde un'eroina forte fisicamente, però debole nella sfera emotiva e relazionale.

La costruzione del femminile straordinario si spiega estendendo il concetto di “mascherata” teorizzato da Doane (1982). La mascherata genera i significati della femminilità per metonimia, delinea relazioni di contiguità che la rendono indicibile e visibile. Il problema sta nel corpo, strabordante se paragonato a quello maschile, dalla prossemica complessa e latore di modelli di identificazione (Doane, 1981, p. 156). La questione ruota attorno alla giusta distanza dall'espressione del femminile, maschera perché insieme di tratti caratterizzanti più o meno marcati. La femminilità si magnifica o si mortifica seguendo la traiettoria dello sguardo maschile, ragion per cui Doane postula la possibilità di produrre corpi diversi che vadano oltre la passività e il narcisismo, immagini realistiche dalla difficile collocazione mediatica.

Eroine e antieroine vengono raccontate attraverso vari linguaggi: verbali – i termini che usano, le parole con cui vengono descritte – visivi, vestimentari, sonori. Eva Kant, ad esempio, ha libertà di agire a patto che segua le regole dettate da Diabolik: non deve interferire con i “colpi” e raggiunge la sua massima espressione quando diventa ornamento al suo braccio, durante le serate libere. Nell'albo *Ginko all'attacco* (1964) l'escamotage per sfuggire al tranello dell'ispettore prevede una fuga di Diabolik ai danni di Eva, apparentemente sedotta e abbandonata. Eva, fintamente vendicativa, propone di aiutare Ginko ad arrestare Diabolik, però continua a indossare un gioiello tracciabile perché contaminato da un agente radioattivo e, inconsapevole, viene salvata da Diabolik mascherato da poliziotto per non far saltare la copertura. Pur essendo una partner di livello, Eva pecca di ingenuità o scarsa attenzione in quanto donna e subalterna del geniale Diabolik, a cui viene data la paternità di tutti i migliori piani “diabolici”

Se la mascherata articola le forme di identificazione di genere in Diabolik allora si può arricchire per tassonomizzare le rappresentazioni di eroina e antieroina nell'universo finzionale e ricavare un modello di attività simbolica transculturale e poli-identitario.

Narrazioni in maschera

Le icone eroiche e antieroiniche dell'immaginario finzionale si distinguono per la presenza/assenza di maschera sul volto. Pertanto, si può ipotizzare una relazione semisimbolica del genere

coperto : scoperto = segreto : manifesto.

Coprirsi vuol dire nascondere tratti identitari distintivi, come bocca e occhi, mentre la loro esposizione allo scoperto si riferisce a una volontà di manifestare e affermare qualità estetiche e individuali, che pertengono al consolidamento della “persona” eroica o antierica. Qui il mascheramento non viene negato, piuttosto riguarda il resto del corpo – una tuta o un mantello – e non la fattispecie identitaria. Dopo una disamina delle rappresentazioni delle eroine e antieriche dei fumetti italiani, americani e giapponesi, è emerso che la componente trasversale alle culture di appartenenza sta nel volto scoperto come Eva Kant. Con il volto coperto sarebbe impossibile mostrare gli attributi estetici che determinano il fascino del personaggio. La faccia in virtù della sua etimologia latina *facies* dà forma all’identità, determina l’immagine. Il mascheramento produce un volto secondo, emblematico, che attua strategie di aggiustamento in ogni ambito della vita culturale e sociale. Per dirla con Roland Barthes (1957), i visi mascherati funzionano come una citazione poiché inseriti in frame semantici tra cui il mondo animale per Catwoman, o la cultura orientale per Yuki, figure riconoscibili per la fusione dei lineamenti del volto con una “somma di linee” di maschera e costume, dispositivi inorganici fusi con l’organico. Quando si indossa la maschera l’unicità del viso viene demandata completamente agli occhi, che regolano la “complessità infinita delle funzioni morfologiche” parzialmente censurate. Seguendo Barthes, il viso mascherato è “evento” perché di “ordine sostanziale”, correlato a uno stato di cose e d’animo, agli usi e alle soggettività implicate nelle pratiche della straordinarietà.

Per dimostrare la mia tesi sulla straordinarietà al femminile e delle sue forme di identificazione, ho redatto un *pattern* rappresentazionale che segue le categorie rappresentate sul quadrato della veridizione proposto da Greimas (1983). L’incrocio di queste relazioni determina la costruzione di effetti di verità o di segreto, riferiti alla strategia rappresentazionale delle icone in maschera al femminile:

- Maschere per essere: trasformazione-ibrido (es. mutanti)
- Maschere per sembrare: umanimalità (es. Catwoman)
- Maschere per secretare (es. Paperinika)
- Maschere per mentire (es. Eva Kant)
- Maschere per affermare l’identità e distinguersi dall’alterità (es. eroine e antieriche asiatiche)
- Maschere per falsare (es. Blindfold)

La tassonomia può essere adattata anche ai corrispettivi al maschile, con i dovuti accorgimenti.

La *maschera per essere* determina una trasformazione profonda e si riconosce nel caso delle donne mutanti di cui la capostipite è Jean Grey (Marvel 1963) coinvolta nella fondazione degli X-Men, conosciuta prima come Marvel Girl, poi Fenice, Fenice Nera e Fenice Bianca della Corona. Nella trasformazione di Grey gli attributi femminili non

vengono intaccati, si magnificano con gli indumenti attillati, come accade anche per la fata-diavolessa Pixie (Marvel 2004). Mystique (Marvel 1978) quando usa i suoi poteri è nuda, ricoperta di squame blu come la sua pelle. In quanto mutaforma, Mystique può trasformarsi in qualsiasi essere umano, ed è probabilmente l'unica antieroina *gender fluid*, visto che le si attribuisce addirittura l'identità di Sherlock Holmes. La metamorfosi è un'isotopia ricorrente nelle narrazioni di donne straordinarie, che acquisiscono poteri perché si sottopongono a sperimentazioni per migliorare le capacità mentali e fisiche. Un esempio interessante è Tigra (Marvel 1972), donna tigre protettrice di una comunità di suoi simili *umanimali*, vestita con un bikini di pelle nera bordato di zanne, lunghi capelli rossi e pelle, per l'appunto, tigrata.

Nella letteratura fiabesca e nella mitologia la trasformazione della donna in animale è un universale culturale, basta pensare alla donna-volpe in Asia e Europa, oppure alla più celebre *Pelle d'asino*, fiaba popolare resa celebre da Charles Perrault, dove grazie a una lurida pelliccia si ottiene una nuova vita (Terracciano, 2017). Per sembrare animali basta un travestimento, non è necessaria una trasformazione. Qui si installa il secondo termine della tassonomia, dove la donna-animale si inserisce in una serie di estensioni e variazioni di significato che oscillano tra eleganza e sensualità, volgarità e classe. Pensiamo alle radici storiche dei motivi *animalier* a partire dagli archetipi di donna fatale, come Eva, le cui qualità principali provengono dall'ibridazione bestia-umano. Il mascherarsi da animali rende simili alle specie da cui si attinge la straordinarietà, affidandosi all'esotismo per significare la superiorità rispetto all'alterità. Un'emancipazione che però non si compie del tutto poiché si è addomesticati allo sguardo del pubblico come accade con Catwoman (DC 1940) e Batgirl (DC 1961).

I mascheramenti servono a salvaguardare il corpo da agenti esterni dannosi, mettersi al riparo da occhi indiscreti, tutelarsi. La cancellazione di una parte dei lineamenti del viso può influire sulla riconoscibilità, elemento che assicura l'anonimato (Fiorentino, Terracciano 2022). L'impatto della maschera sulla fisionomia del volto può risultare disturbante e, di converso, può donare un'aria misteriosa e seducente, riconducibile all'immaginario della fantasmagoria di Fantômas, dove l'identità si nasconde con una mascherina nera attorno agli occhi, come per Hit-Girl antieroina della serie *Kick-Ass* (Icon Comics 2008; Image Comics 2018), o, nell'universo Disney, Paperinika (1973) e le donne de *Gli incredibili* (2004). La maschera che protegge può assumere altre forme, tra cui quella di casco, che limita la pericolosità degli attacchi e protegge l'identità delle donne *Power Rangers* (1993). L'identità si nasconde pure con un semplice cambio d'abito, l'importante è che sia corto e attillato come nella trasformazione non metamorfica delle guerriere Sailor della serie *Sailor Moon* (1992). Lo stesso vale per Wonder Woman di DC (1984): volto scoperto, costume di ordinanza per una rappresentazione riconoscibile e di sicuro effetto sullo sguardo maschile che legittima il poter fare "in gonnella".

La maschera per falsare compare nella rappresentazione della diversità con la mutante Blindfold (Marvel 2004) nata senza bulbi oculari e dotata di poteri mentali. Il bendaggio sugli occhi nega una disabilità perché non mostra gli occhi e al contempo evidenzia un

vantaggio ottenuto. La maschera come falsificazione condivide l'alone semantico con quella per mentire, ma se ne discosta nell'intenzione, posizionandosi nel novero del semplice inganno. Il mascheramento menzognero ha una valenza morale connotata negativamente perché orientata all'arrecare un danno. Eva Kant si maschera per sottrarre beni, per rubare, mente sulla sua identità per compiere un'azione che danneggia l'alterità e la sua reputazione.

Le maschere per affermare l'identità e distinguersi dall'alterità spesso ancorano le donne straordinarie alle loro origini, per non legarsi all'apparenza (non sembrare). Negli universi DC e Marvel il mascheramento del volto è segno di appartenenza a una cultura orientale, lo dimostra Katana (DC 2011) – atleta olimpica giapponese della Suicide Squad – che indossa una maschera bianca con il sol levante al centro della fronte. Insieme a Katana si annoverano Dr. Light in armatura (DC 2015), la *kunoichi* (ninja donna) Shado (DC 2013) e le due Lynx (DC 1986/2008). Lynx II indossa una testa di lince che ricorda le maschere del teatro Nō, dove il volto coperto equivale a una superficie modellata per manifestare un'identità. La maschera evita che la sovrapposizione di personalità diverse sfoci nell'imitazione e nella parodia, operando una trasformazione completa. Per Lynx la maschera significa stabilizzazione identitaria, tanto che la sua *catch phrase* è "I can be a psycho without the mask", riferita alla capacità di dissimulazione sociale della psicopatia trattata in *The Mask of sanity* di Hervey Cleckley (1941).

L'universo Marvel propone la *kunoichi* Amiko Kobayashi (Marvel 1984), la mutante afghana Dust (Marvel 2002) vestita con il *niqab*, il penultimo grado di velatura prima del burqa, che lascia scoperti solo gli occhi (Pozzato, 2020). Chiude la rappresentanza asiatica Yuki (Marvel 2010), ritratta come la demone della neve descritta da Lafcadio Hearn (2015) nel *Kwaidan*, con il volto ricoperto da una maschera translucida di neve. L'imbiancamento del viso di Lynx, Katana e Yuki rivela un atto di cancellazione delle caratterizzazioni individuali, una sua preparazione alla significazione del personaggio interpretato (Barthes, 1970, p. 105).

La tassonomia non ha pretese di esaustività per via della massiccia presenza di donne straordinarie negli universi finzionali e perché si sono operate delle generalizzazioni. Non è escluso che eroine o antieroine possano inglobare due o più modi di essere icone in maschera, come nel caso di Storm (Marvel 1975), il primo esempio di superdonna transculturale e intersezionale, afroamericana, capace di controllare il meteo e l'atmosfera, per questo dotata di una forza devastante, tanto che è spesso comparata a Wonder Woman di DC. Storm non ha bisogno di mascherarsi per secretare la sua identità, indossa un costume che la identifica come principessa della sua gente e metonimia dei quattro elementi.

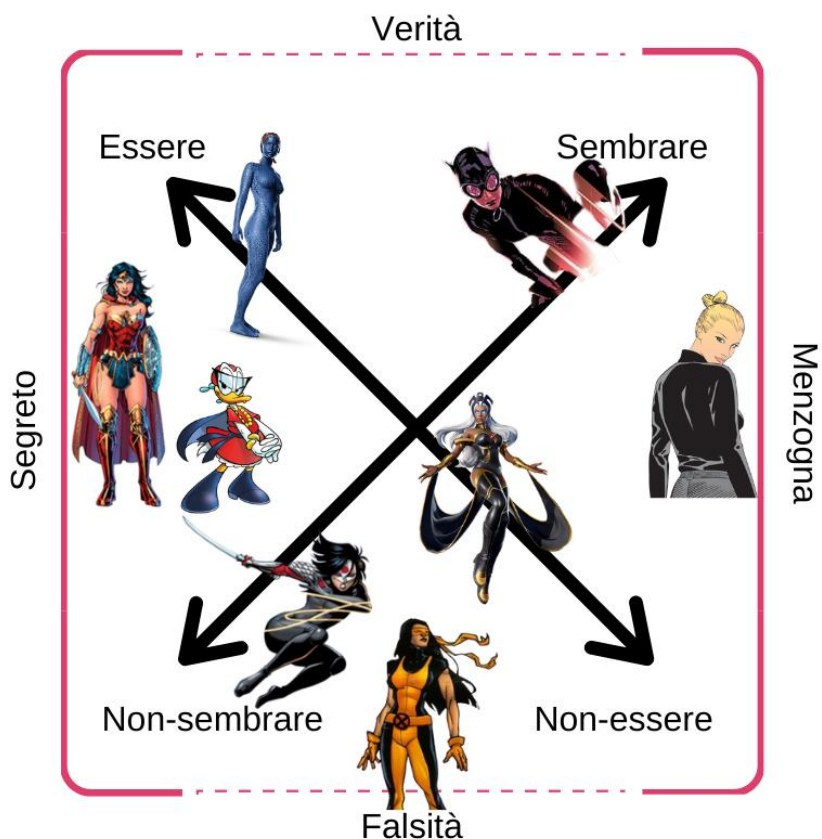


Figura 1. Rappresentazione grafica della tassonomia delle icone in maschera.

Le icone in maschera hanno il compito di proporre varie interpretazioni di *universalità estetica*, “una capacità di farsi termine di riferimento di comportamenti e sentimenti che appartengono anche a tutti noi” (Eco 1964). I vari linguaggi con cui si esprime la straordinarietà femminile svela nei minimi particolari la costruzione identitaria, sostanziandole in quanto dispositivo semiotico di strutturazione delle dinamiche di genere, osteggiato dallo sguardo del patriarcato. Word, per esempio, mi mostra come errore dell’articolo “la” anteposto a “demone”, termine che non prevede una declinazione al femminile. Il soprannaturale non è roba da donne? Da qui ci rendiamo conto dell’importanza della declinazione al femminile, nei mondi finzionali e reali.

Nota biografica

Bianca Terracciano è ricercatrice presso il dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale di Sapienza Università di Roma dove insegna “Scienze semiotiche del testo e dei linguaggi” e “Lingua, linguaggio e genere”. Le sue ricerche sono focalizzate sulla semiotica della cultura, sui social media, le teorie della cospirazione, l’Hallyu coreana e le arti marziali. Dal 2014 scrive per *Doppiozero*, con cui ha pubblicato nel 2016 l’ebook *Mitologie dell’intimo*. Oltre a diverse curatele, di cui l’ultima con Isabella Pezzini dal titolo *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti e spazi* (Meltemi 2020), ha pubblicato

le monografie *Social Moda. Nel segno di influenze, pratiche e discorsi* (FrancoAngeli 2017) e *Il discorso di moda. Dal 1960 a oggi* (Nuova Cultura 2019). Nel 2022 ha scritto insieme a Giovanni Fiorentino *La mascherina è il messaggio: Le relazioni sociali al tempo del Covid-19* (Franco Angeli).

Bibliografia

- Barthes, R. (1957). Il viso della Garbo, in R. Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil; trad. it. (1974). *Miti d'oggi*, Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1970), *L'empire des signes*, Genève-Milano: Skira; trad. it. (1984), *L'impero dei segni*, Torino: Einaudi.
- Butler, J. (1991). *Gender Trouble*, London and New York: Routledge.
- Cleckley, H. M. (1941). *The Mask of Sanity: An Attempt to Clarify Some Issues about the So-called Psychopathic Personality*, St. Louis: Mosby.
- Cosenza, G., Colombari, J., Gasparri, E. (2016). Come la pubblicità italiana rappresenta le donne e gli uomini. Verso una metodologia di analisi semiotica degli stereotipi. *VS – Quaderni di studi semiotici*, 123, pp. 323-362.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, T. (1999). *Soggetti eccentrici*, Milano: Feltrinelli.
- Demaria, C., Tiralongo, A. (2019). *Teorie di genere: Femminismi e semiotica*, Milano: Bompiani.
- Doane, M.A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23, 3-4: pp. 74-87, ora in Doane (1991).
- Doane, M.A. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge; trad. it. (1995). *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma: Pratiche.
- Eco, U. (1964). Il mito di Superman, in U. Eco *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani, 1997.
- Fiorentino, G., Terracciano, B. (2022). *La mascherina è il messaggio: Le relazioni sociali al tempo del Covid-19*. Milano: FrancoAngeli.
- Greimas, A.J. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris : Seuil ; trad. it. (1984). *Del senso 2. Narrativa Modalità Passioni*, Milano: Bompiani.
- Greimas, A.J., Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette; trad. it. (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*.
- Hearn, L. (2015). *Kwaidan. Storie misteriose e stravaganti*. Milano: Alphaville Edizioni Digitali.
- Montanelli, I. (2007). *L'impero bonsai*. Milano: Rizzoli.
- Pezzini, I. (2003). Genere, in A. Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, Roma: Meltemi.

- Pezzini, I., Terracciano, B., a cura, (2020). *La moda tra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi*, Milano: Meltemi.
- Pozzato, M.P. (2020). Dal velo tradizionale alla modest fashion islamica, in I. Pezzini, B. Terracciano, a cura, 2020.
- Scaringi, C. (2003). *Il mito Diabolik*. Roma: Gremese Editore.
- Terracciano, B. (2017). Anime Animalier, in G. Marrone, a cura, *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Palermo: edizioni Museo Pasqualino.
- Violi, P. (1997). *Significato ed esperienza*, Milano: Bompiani.