

Comicscapes, fashion, pratiche del corpo: una comparazione mediologica fra Eva Kant e Valentina

Antonella D'Autilia

Dipartimento di Scienze Politiche Università degli Studi di Bari Aldo Moro

The essay develops a comparative analysis between two cult figures of Italian comics: Eva Kant and Valentina. The two women *di carta* appear on the cultural scene in the first half of the Sixties, configuring themselves as avant-garde icons of a renewal in the national comics scene, which will converge more and more towards innovative representations of the feminine, more free from stereotypes and idealizations. From the observation of the narratological, semiotic and aesthetic patterns that emerge from the analyzed panels, it was possible to thematize how they reflect the relationship of interdependence that the universe of comics has always had with the world of fashion and with the cinematographic medium, establishing a creative dialogue with them. Therefore, bearing in mind that "fashion has always been word and image" (Calefato 2021), the focus was placed on the spatialization of the women's body in comics (Grüning 2021), as well as on elements of graphic, expressive and clothing characterization, which reciprocally reflect both practices of objectification of the female body and an ideographic representation that obeys the emancipatory logic of the same. The purpose of such a contextualization is to offer an interpretation of Eva and Valentina which, by stressing the similarities and differences between the two characters, helps to understand their interconnected figures.

Keywords: Eva Kant; Valentina; comics; fashion; female body.

Elegante criminale e seduttrice postmoderna: corpo, moda e identità transmediali

Donne *di carta*, *femme fatale*, icone *glamour*, Eva Kant e Valentina rappresentano manifestazioni archetipiche di femminilità incarnate nelle tavole del fumetto popolare, l'una, e di quello d'autore, l'altra.

Destinate a diventare figure *cult* fanno capolino nell'industria culturale italiana nella prima metà degli anni Sessanta, intorno al configurarsi del fumetto nel panorama europeo come l'emblema di una generazione, un regno di fantasia scevro da condizionamenti di natura ideologica o pedagogizzante (Di Paola, 2019, p. 58).

Nel medesimo torno di anni, acquista evidenza il rapporto di reciproca affinità su molteplici piani espressivi dei comics e del cinema, che in quel momento storico costituirono "la risposta più efficace alla domanda di reintegro del corpo all'interno dei processi di definizione e socializzazione della comunicazione di massa" (Brancato, 2009, p. 198).

D'altronde, ambedue i media hanno il merito d'aver traghettato l'immaginazione collettiva lungo sconfinati sentieri di costruzione semantica e simbolica della realtà "dalla scrittura all'immagine e al movimento; dalla letteratura ai corpi o ai simulacri di corpi che impersonano figure sulle quali si scatenino proiezioni e identificazioni" (Frezza, 1999, p. 105). Di conseguenza, come rilevato da Calefato (2006) questa reciprocità di mezzi e linguaggi va interpretata – non di meno – alla luce della "reciproca contaminazione, che in quegli anni si cominciò a realizzare tra il fumetto e la moda". In effetti, la studiosa pone l'accento su una presunta intenzionalità artistica delle sorelle Giussani e di Crepax nel caratterizzare l'immagine corporea, lo stile, la mitologia delle due rispettive protagoniste in base alla bellezza canonica di alcune grandi dive della storia del cinema. Se Eva Kant rimanda a *sex symbol* continentali come Ursula Andress e Marisa Mell (che le avrebbe prestato il volto nella trasposizione di Bava del 68'), Valentina viene convenzionalmente rispecchiata in Louise Brooks, nello specifico nell'irresistibile e maliziosa Lulù di Pabst (Calefato, 2006).

A partire dal valore euristico tali rilievi, è possibile istituire molteplici connessioni fra i meccanismi di democratizzazione espressiva del femminile, che emergono dalle declinazioni della corporeità di Eva e Valentina e vari *topoi* delle rappresentazioni cinematografiche dei loro *alter-ego*. Dall'incarnazione di Eva in Ursula Andress affiora una femminilità lussureggiante: un fascino estetico iscritto nei meccanismi di socialità criminale tipici della *Bond girl* e delle protagoniste di storie di spionaggio. La tuta *total black*, indossata da Eva durante la messa a punto dei colpi, divenuta nel corso del tempo un oggetto di culto nella cultura di massa, rappresenta un riflesso ulteriore delle influenze reciproche fra l'universo della moda e le arti visive. Il foulard a mo' di copricapo e lo chignon tendente verso l'alto – come d'altronde le acconciature di cui la vedette svizzera faceva sfoggio nelle occasioni mondane – sono parte di quell'equipaggiamento espressivo che ha fatto di Eva un'epitome della donna d'altri tempi. Degno di nota è che l'ipotesi condivisibile di un rispecchiamento di Eva Kant in Ursula Andress trovi riscontro empirico anche all'interno

delle prime tavole dell'albo *Eva Kant. Io sono Eva* pubblicato nella collana *Il Grande Diabolik*, che presentano significative analogie con la scena memorabile in cui la Andress emerge dall'acqua in *Agente 007 – Licenza di uccidere*.



Figura 1. *Eva Kant. Io sono Eva (Il Grande Diabolik)*.



Figura 2. *Agente007 – Licenza di uccidere (1962)*.



Figura 3. *Eva Kant. Io sono Eva (Il Grande Diabolik)*.



Figura 4. *Agente007 – Licenza di uccidere (1962)*.

A questo punto, vengono a proposito le osservazioni di Elizabeth Grosz (1994, p. x-xi) sulle pratiche discorsive di colonizzazione del corpo, che è concepito dalla studiosa come qualcosa di incompleto in assenza dell'assunzione dell'ordine sociale come suo nucleo produttivo. Seguendo questa logica, il corpo mediatizzato di Eva, può essere visto come il risultato di profonde trasformazioni culturali e di costume intercorse nell'Italia degli anni Sessanta. Accanto a un'immagine di donna

vestale, custode dell'ambiente domestico e cellula germinale dei consumi di massa (Laghezza Lucchese, 2016, p. 146) prende piede una tipologia di femminilità volitiva, seduttrice, raffinata si discosta dallo stereotipo della casalinga (Seveso, 2000, p. 27).

Secondo Jennifer Craik (1993, p. 54) sono innanzitutto il corpo e il genere ad essere indossati. Ciò emerge con chiarezza dall'analisi del corredo iconografico relativo alle apparizioni di Eva, che, tavola dopo tavola, restituisce varie sfaccettature del corpo della *dark lady*.

In alcune scene dell'albo speciale *Eva Kant. Fragranza criminale* o dell'albo speciale *Il fascino della pantera*, il lusso sibaritico fatto di abiti da sera, con preziosi gioielli a completare l'ensemble, si alterna con *mise casual* o camuffamenti, che, pur adempiendo a una funzione pratica dettata dal suo status di ladra, non perdono mai il carattere dell'eleganza e della ricercatezza stilistica. Il *corpo rivestito* (Calefato, 2004) di Eva è dunque la manifestazione visibile del suo modo di esistere nella società distopica in cui vive. Per quanto abbia il carattere dell'invenzione, può essere "inteso come performance, cioè come costruzione sempre aperta dell'identità materiale, come dimensione mondana della soggettività" (Calefato, 2021, p.19). Non a caso, le varie sfumature di Lady Kant nella geometria dello spazio diegetico riflettono come le sorelle Giussani siano state tra le precorritrici di un modo inedito di ri-pensare il potenziale della presenza femminile nel fumetto, che prende le distanze dalla volontà di dipingere le donne come damigelle in pericolo o figure accessorie al protagonista maschile (Martín, 2020).



Figura 5. *Eva Kant. Fragranza criminale* (albo speciale).



Figura 6. *Eva Kant. Fragranza criminale* (albo speciale).



Figura 7. *La maledizione della perla nera*.



Figura 8. *Il fascino della pantera* (albo speciale).



Figura 9. *Eva Kant. Double Face* (storia breve).



Figura 1. *Eva Kant. Cherchez la Femme* (storia breve).

Ed è proprio nel solco appena tracciato che risiedono somiglianze e differenze fra la caratterizzazione di Eva e quella di Valentina. Entrambe rappresentano un mirabile esempio di come il fumetto riesca a servire la causa dell'allontanamento delle rappresentazioni del femminile da idealizzazioni, stereotipizzazioni e steccati di natura repressiva o censoria, un dato, che appare ancora più significativo quando ricondotto al contesto del fumetto italiano, all'epoca ancora fortemente normativizzato e ipostatizzato su un *target* prettamente infantile (Brancato, 2009, p. 200).

Tuttavia, l'opera di Crepax non tralascia di sperimentare un'architettura espressiva e simbolica avanguardista per il periodo, a tal punto da "rivendica[re] il ruolo politico della sfera privata e intima, meritevole più che mai di essere rappresentata" (Polli, 2020, p. 91). Ed è in questa dimensione che risiede lo scarto fra la monodimensionalità – seppur rivoluzionaria – della caratterizzazione di Eva e la pluridimensionalità ginocentrica del modo di concepire Valentina. Come ben evidenziato da Lorenza Pessia:

Tutta l'arte fumettistica di Crepax è, per quanto si possa obiettare, un omaggio alle donne, alla loro muliebre capacità di trasformarsi, di essere protagoniste della loro esistenza. Donne che non appaiono solamente, ma agiscono. Figure femminili che nel silenzio non esprimono l'impossibilità di usufruire del Verbo (del monopolio della Parola), ma la loro repulsione per il banale chiacchiericcio che per lungo tempo le ha connotate; che non solo si lasciano guardare, ma guardano, ostentando la loro alterità, non più intesa come diversità (mancanza), ma come ciò di cui essere fiere (Pessia, 2002, p. 116).

Valentina è l'espressione di una femminilità molteplice, conturbante, che ha i tratti della vulnerabilità erotica e della vertiginosa esuberanza masochista e feticista. La pettinatura alla maschietta à *la Vergottini* era solo uno degli elementi stilistici che la accomunavano alla diva Louise Brooks a cui Crepax si era dichiaratamente ispirato. Per esempio, se si volge l'attenzione alla figura di Nancy in *Beggars of Life* in cui Louise recita *en travesti* la parte di una latitante parricida che fugge assieme ad un vagabondo, non è difficile accorgersi che simili estetiche della mascolinità femminile vengono richiamate nello stile di Valentina. Le radici di questa fluidità nel rapporto fra moda, genere e identità possono essere rintracciate nel decennio postbellico, che dagli anni Venti in poi fu caratterizzato da una diffusa confusione culturale (Doan, 1998, p. 665).

L'abbigliamento à *la garçonne* che Valentina non manca di esibire in vari capitoli della sua storia – si pensi alla *mise* in giacca e cravatta nelle prime *strip* de *Il falso Kandiski* o di *Valentina guarda*, o ancora alla divisa alla sovietica in *Viva Trotskij* – va ben oltre una volontà di nascondere, negando parti del corpo altrimenti oggettificate. La sua maniera di liberalizzare capi di abbigliamento classificati per consuetudine come maschili è un modo di oltrepassare i confini di genere, una modalità sovversiva con cui il femminile gioca con essi, traducendo la differenza in desiderio (Matlock, 1993, p. 58). Ciò può essere interpretato con Judith Butler (2002, pp. 163-164) come una volontà di superamento del corpo sessuato come terreno di iscrizione culturale, limitato e costruito dai marcatori del sesso. Si configura come un atto politico che precede e rimodella la definizione culturale dello stile, dell'abbigliamento dei suoi usi edonistici oltre che politici in base al punto di vista del soggetto dello sguardo.



Figura 2. *Il falso Kandisky.*



Figura 4. *Valentina guarda.*



Figura 3. *Viva Trotskij.*



Figura 14. *Louise Brooks.*



Figura 15. *La mangiatrice di tempo Omaggio a Louise Brooks.*

La moda di Valentina differisce da quella di Eva. È un pleonaso di contaminazioni di stili divergenti, una mescolanza di dettagli appartenenti a epoche differenti che si fondono in una visualità erotica suggestiva e metaforica. Vesti da cavallerizza, *robe d'intérieur*, abiti borghesi, capi *burlesque*, vengono alternati a lingerie lussuosa, *chémisier*, bardamenti e cinture *bondage* in un delirio combinatorio di erotismo spinto all'estremo. Il linguaggio allegorico, estetizzante scandisce la ridondanza e la visualità ricorsiva di scene libertine che si addentrano coreograficamente nel repertorio immaginifico *hardcore* della protagonista.



Figura 5. *Valentina perduta nel paese dei Sovieti.*

95

A titolo esemplificativo, nella sesta pagina di *Valentina pirata*, l'abbigliamento di Valentina si caratterizza come un'interfaccia corpo macchina in un connubio di elementi stilistici riconducibili sia all'universo bellico sia a quello medievali mescolati ad accessori *bondage*. Il copricapo è un ibrido fra un elmetto soldatesco e uno poliziesco con stemma. Il corpo, fasciato solo da un lato da un'armatura militare, richiama la figura del *cyborg* dato che, a livello del braccio, sembra aprirsi assumendo la forma della canna di un cannone in posizione di sparò. L'altra metà nuda della fisicità di Valentina, nell'emisfero inferiore è avvolta da una cintura, che sembra misurarne il perimetro, tranne che per la caviglia e il piede adornati con accessori dalla foggia medievale: calza arrotolata a palloncino all'altezza del ginocchio e scarpa con la punta bombata. Nella mano destra reca una spada con avviluppata una corda che rievoca mutualmente l'immagine di un frustino e quella di una fodera.

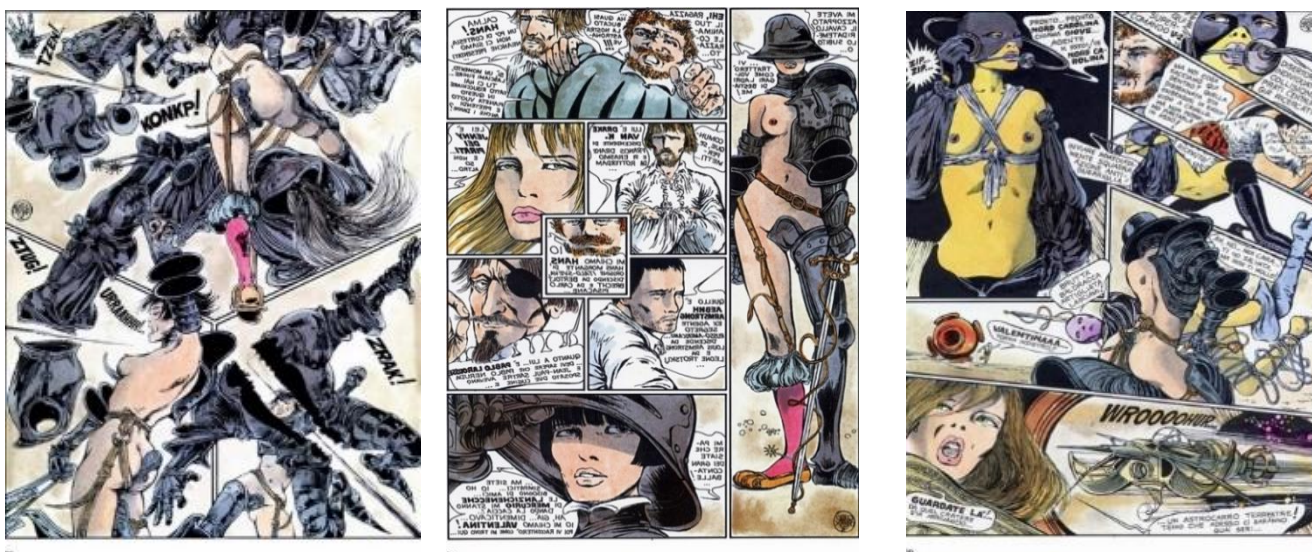


Figura 17. *Valentina pirata*.

Quello rievocato è solo uno dei tanti volti di Valentina, ma nella sua essenzialità barocca sembra esprimere *ante litteram* le parole di Donna Haraway (1995, p. 41) quando scrive: “Il cyborg è un'immagine condensata di fantasia e realtà materiale, i due centri congiunti che insieme strutturano qualsiasi possibilità di trasformazione storica”.

Per riassumere, sia Eva che Valentina possono essere viste come testimonianze di spicco del *comics fashion*, create attraverso giochi d'analogia con dive del cinema internazionale. Ambedue sono l'emblema di un cambio di paradigma per quanto concerne la narrazione mediatizzata della donna, che, attraverso il connubio tra moda, corpo e immaginazione artistica, inizia a riflettere un'immagine più ampia e variegata dell'universo femminile.

Eva e Valentina: l'eros, il maschile, il rapporto col mondo

Immersa in un *milieu* malvitoso e in ambientazioni cupe dai tratti tipici del *crime storytelling*, la relazione amorosa fra Eva e Diabolik appare legata inestricabilmente alla loro *partnership* criminale. Tale legame è caratterizzato da un compartecipe solipsismo, un mutuo estraniamento dal mondo corrotto e utilitarista in cui vivono (Russi, 2016, p. 22). Questi aspetti vengono declinati nel fumetto attraverso l'imbricazione della coppia all'interno di una fenomenologia della rapina e della pianificazione del furto.

Nel rapporto fra Eva e Diabolik coesistono due semantiche dell'amore. Esse rappresentano il riflesso di un'antinomia relazionale: fra la subalternità che Eva esperisce



Figura 18. *Lotta disperata*.

soprattutto a livello di *agency*, nell'ambito delle pratiche criminali condivise col protagonista e il suo percorso di autodeterminazione in quel rapporto stesso che ne cattura la libertà.

Da un lato Eva incarna una "straordinaria declinazione del femminile" (Russi, 2016, p. 22), una figura liberatrice che emancipa Diabolik dall' "identità di efferato criminale", guidandolo verso una "metamorfosi purificatrice" (Seveso, 2000, p. 26). Sull'altro versante il maschilismo di questo "aristocratico del crimine" (Becciu, 1971, p. 155), esibito in più luoghi della narrazione, non manca di ostacolare l'azione e l'immaginazione criminali di Lady Kant.

Non si intende negare in questa sede la potenza e la rilevanza del femminile nella sceneggiatura del fumetto (Seveso, 2000, p. 27), ma – coerentemente con la lettura di Russi (2016) – sottolineare come il percorso di Eva verso l'autodeterminazione sia frutto di un processo graduale e dal nostro punto di vista mai del tutto compiuto.

Questo itinerario metamorfico affonda le radici in quella che può essere considerata la prima fase della relazione fra Eva e Diabolik in cui a prevalere nella dimensione intersoggettiva dei due personaggi è la forza normativa, che caratterizza alcuni approcci del primo verso la seconda. Ciò risulta particolarmente evidente nell'albo *Lotta disperata* e nell'albo *La maledizione della perla nera* in cui il modo di rapportarsi di Diabolik assume i tratti della brutalità fisica nel momento in cui Eva manda a monte i suoi piani, attingendo ai propri criteri etici nell'esercizio dell'attività criminale.

Stesso dicasi per altri episodi nei quali la prevaricazione assume tratti più astratti e psicologici, si pensi all'albo *Il teatro della morte* o all'albo *Un amore nuovo*. Invero, come ci ricorda Russi (2016, p. 24) la maggior parte delle azioni di Eva si muovono in un'ottica riparatrice rispetto al perpetrarsi di fenomeni di ingiustizia sociale nei confronti delle classi sociali più deboli e marginalizzate o di animali.

In quella che ci sembra sia da considerarsi una seconda stagione del sodalizio lavorativo e amoroso dei due personaggi assistiamo a una progressiva valorizzazione del punto di

vista di Eva da parte delle Giussani e chi dopo di loro. L'agency esercitata da Eva, si allontana sempre di più da quei tratti di conformismo e prevalente accondiscendenza del passato. All'occorrenza, assume il carattere della ribellione e muove verso la conquista di spazi di autonomia dall'impatto di Diabolik sulla sua routine di fuorilegge: basti pensare all'albo *Punto di rottura* del *Grande Diabolik*.



Figura 19. *Il Grande Diabolik Punto di rottura*.

L'umanitarismo di Eva viene declinato in vari modi rispetto a ingiustizie sociali meritevoli di un suo intervento di natura compensativa per ridimensionarne la portata. Ciò sembra testimoniare la ricerca di un ancoraggio più solido – attraverso l'amore e il suo status di ladra – a quella che è la realtà sociale costruita nel fumetto.

Per Valentina vale il discorso inverso. L'eros di Valentina è visionario, sospeso tra sogno e realtà, onirismo estremo. Il suo rapporto col critico d'arte Philip Rembrandt, *alias* Neutron, può essere visto come un ribaltamento dei ruoli di coppia Diabolik/Eva. Non è Valentina a porre un limite alla bramosia della sua controparte maschile, ma è proprio il suo compagno a porre un freno alle sue intemperanze. Se per Eva l'espressione delle libertà femminili passa dalla società, per Valentina libertà è fuga dal reale.

Secondo Monica Baroni "oggi siamo di fronte alla mediatizzazione del femminile, al suo farsi racconto popolare, quotidiano, materia prima dell'immaginario" (Baroni, 2002 p. 9). Come sottolineato dall'autrice – sulla scia del percorso tracciato da Susan Bordo (1990) – parallelamente agli apparati simbolici e valoriali che sono alla base del disegno culturale dell'idea di donna in una data epoca, coesistono rappresentazioni eccedenti del femminile che si configurano come lo scarto di tale volontà espressiva e normativa.

Eva e Valentina, ovvero perché l'una aiuta a capire l'altra e viceversa

Ne *Lo Spirito del tempo* il primo studio sulla cultura di massa apparso in Europa Edgar Morin (2005) scriveva dell'inadeguatezza dell'opposizione dicotomica cultura alta/cultura di massa adducendo – fra altre le motivazioni – il fatto che: tra l'onirismo più sfrenato e la standardizzazione più stereotipata vi fosse uno stato intermedio della produzione culturale in cui il genio risultava affievolito ma lo standard appariva affinato.

Volendo traslare questi rilievi al nostro discorso, ci sembra importante riflettere sulle implicazioni derivanti dal collocare *Diabolik* in quest'ultima fattispecie: un fumetto integrato nell'economia della produzione e del consumo della cultura popolare.

Le tavole di *Diabolik* riflettono un ordinamento simbolico e grafico nel quale la figura di Eva viene ingabbiata in un modello femminile che – per quanto rivoluzionario – risente ancora troppo di modalità di produzione culturale ancorate a meccanismi di rinforzo dell'identità maschile, a scapito di quella femminile, nei flussi narrativi. In questo caso, osserviamo come la sceneggiatura soggettiva di Eva appaia spesso imbrigliata da configurazioni prossemiche che ne riflettono il sottodimensionamento rispetto al protagonista.

Per contro, in *Valentina*, Crepax estende di fatto le possibilità di utilizzo della superficie delle tavole abbattendo i confini fra le vignette, creando interrelazioni limitrofe, assonanze grafiche aprendo il campo a interpretazioni dei frame, da parte del lettore, sovrapposte e compresenti.

Invece, in *Diabolik* è presente una certa rigidità nella divisione delle vignette: ben definite, raramente irregolari, la cui fluidità si dipana – quasi esclusivamente – mediante relazioni di interdipendenza fra il contenuto di una vignetta e l'altra lungo l'asse narrativo. In assenza di altri accorgimenti sul piano dell'invenzione formale, espressiva e grafica – al contrario ritracciabili in altre opere a fumetti che si avvalgono del *frame* chiuso – offre una visuale piuttosto monodica dei soggetti narrati di fronte all'infinita molteplicità delle dimensioni esplorabili e delle strade percorribili.

La rappresentazione di Valentina è l'opposto di quella di Eva, la sua femminilità viene catturata dalla raffinatezza di una grammatica stilistica eccedente e dinamica, da una *depense* espressiva (Bataille, 1949) che risente del debito di Crepax col Surrealismo ed esplora le possibilità infinite offerte dallo spazio diegetico, trasgredendone le regole compositive.

Valentina aiuta a comprendere Eva perché nel mondo onirico è un'immagine di donna autodeterminata al di là di ogni canone da cui emanciparsi. Completamente libera di esprimersi, rappresenta la cifra stilistica, non di un'istanza di soggettivazione, ma di un'istanza di soggettività estranea o tangente alle forze culturali che vorrebbero catturarne la specificità.



Figura 20. La maledizione della perla nera.



Figura 21. Valentina perduta nel paese dei Sovieti.



Figura 22. La Marianna la va in campagna.

Nota biografica

Antonella D'Autilia (Ph.D. in Scienze delle Relazioni Umane) è assegnista di ricerca e docente a contratto di *Sociologia della Comunicazione* presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. È cultore della materia in *Sociologia delle Culture* e *Sociologia dei Processi Economici e Culturali* presso il Dipartimento di Studi Scienze Politiche della stessa Università nonché cultore della materia in *Istituzioni di Sociologia* presso il Dipartimento di Storia Società e Studi sull'Uomo dell'Università del Salento. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'empowerment digitale e sui processi culturali e comunicativi dei movimenti socio-ecologici per la giustizia ambientale. Nello specifico, l'indirizzo della sua ricerca è improntato su un dialogo costante tra opzione decoloniale, teoria dell'immaginario e comunicazione. Tra le più recenti pubblicazioni: *Fantasmagorie politiche. Per una decostruzione delle strategie retoriche e iconografiche del populismo digitale*, Im@go. A Journal of the Social Imaginary (2019); *Colonizzazione ambientale, defuturing capitalocentrico e pratiche eco-artistiche decoloniali a sud Il 'caso Taranto'* (con Cazzato L.C.), Rivista Il Tolomeo. Ca' Foscari University Press (2020).

Bibliografia

- Baroni, M. (a cura di) (2002). *Streghe, madonne e sante postmoderne: Eccedenze femminili tra cronaca e fiction*. Roma: Meltemi.
- Bataille, G. (2003). *La parte maledetta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Becciu, L. (1971). *Il fumetto in Italia*. Firenze: Sansoni.
- Bordo, S. (1990). The body and the reproduction of femininity: A Feminist Appropriation of Foucault. In Bordo, S., Jaggard, A. (eds.), *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Brancato, S. (2009). Il '68 disegnato. Dinamiche di innovazione e conflitti di culture nel fumetto dal boom economico agli anni di piombo. In Casilio S., Guerrieri L. (a cura di), *Il '68 diffuso. Creatività e memorie in movimento* (pp. 1000-1019). Bologna: Clueb.
- Butler, J. (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Calefato, P. (2004). *The Clothed Body*. Berg: Oxford.
- Calefato, P. (2006). Dressphere: performance del femminile tra tecnogiochi, segni visivi, agon e moda. In De Ruggieri, F., Pugliese, A.C., (a cura di) (2006). *Futura. Genere e tecnologia* (pp.83-95). Roma: Meltemi Express.
- Calefato, P. (2021). La moda come sistema di segni nel mondo iperconnesso. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 24(127), 17-29.
- Craik, J. (1993). *The Face of Fashion: Cultural Studies of Fashion*. Londra: Routledge.
- Di Paola, L. (2019). *L'inafferrabile medium: Una cartografia delle teorie del fumetto dagli Anni Venti a oggi*. Napoli: Polidoro Editore.
- Doan, L. (1998). Passing fashions: reading female masculinities in the 1920s. *Feminist*

- studies-New York then college*, 24(3), 663-700.
- Frezza, G. (1999). *Fumetti, anime del visibile*. Roma: Meltemi.
- Grosz, E. A. (1994). *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grüning, B. (2021). Spatializing Women's Bodies in Italian Comics: A Gender-Sociological Perspective. In De Tora, L., Cressman, J. (eds.), *Graphic Embodiments: Perspectives on Health and Embodiment in Graphic Narratives* (pp.115-126). Leuven University Press.
- Haraway, D. (1995). *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli, Milano.
- Laghezza, E., Lucchese, F. (2016). Il design italiano attraverso moda, arte, cinema, grafica e música dal Secondo Dopoguerra al 1969. *Dada Rivista di Antropologia post-globale*, semestrale, 1, 145-182.
- Martín, Y. R. (2020). La evolución de la imagen de la mujer en el cómic italiano y su recepción en España. *Transfer, "Revista electrónica sobre Estudios de Traducción e Interculturalidad/e-Journal on Translation and Intercultural Studies"*, 15(1-2), 412-433.
- Matlock, J. (1993). Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion. 1882-1935. In Apter, E. S., Pietz, W.(eds), *Fetishism as cultural discourse* (pp. 31-61). Ithaca: Cornell University Press.
- Morin, E. (1962). *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi, 2005.
- Pessia, L. (2002). Valentina. Donna di carta. In Baroni, M. (a cura di), *Streghe, madonne e sante postmoderne: Eccedenze femminili tra cronaca e fiction*. (pp. 106-124). Roma: Meltemi.
- Polli, C. (2020). Corpi di china: underground comix e liberazione femminile in traduzione. In Coppola, M. M., Donà, A., Poggio B., Tuselli, A., *A.Genere e R-esistenze in movimento: Soggettività, Azioni e prospettive* (pp.87-96). Università di Trento.
- Russi, V. (2017) Eva Kant, la grazia criminale. *DWF*, 2016, 4 (112), 20-27.
- Seveso, G. (2000). *Fumette. Valentina, Eva Kant, Lara Croft e le altre*. Milano: Edizioni Unicopli.