

Dal mito al cinema attraverso il fumetto: le Amazzoni, Wonder Woman e la norma delle identità di genere¹

Morena Deriu
Università degli Studi di Cagliari

Who wants to be a girl? And that's the point; not even girls want to be girls so long as our feminine archetype lacks force, strength, power...

William M. Marston

ABSTRACT

The aim of this article is to investigate how the ancient Amazonian myth has been recently remythologised in Patty Jenkins's *Wonder Woman*. The analysis of the similarities and differences between the antique and modern myths can indeed shed further light on the gender identity which is promoted in the film and based on the 20th century homonymous comics. Finally, the staging of Themyscira as an all-female society further problematises the theme of the identification and 'normativitisation' of the so-called 'Otherness'.

KEYWORDS: Amazons, Wonder Woman, Gender Studies, Comics, Cinema

Nel giugno 2017, all'età di settantacinque anni, la più nota supereroina della *DC Comics* raggiungeva il traguardo del primo film sul grande schermo².

1. Una prima versione di questo contributo è stata presentata al Workshop internazionale *Metamorfosi: identità in smottamento* (Urbino, 30 novembre – 1° dicembre 2017) organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo' e dall'Associazione culturale *Rodopis*.
2. Cinque anni prima, MATSUUCHI (2012, 119, cfr. ANDERS 2011) accennava al malcontento di *fans* e commentatori online di fronte all'incapacità hollywoodiana «to include her

A poche settimane dall'uscita statunitense, il *Wonder Woman* diretto da Patty Jenkins (la prima donna a girare un *Superhero movie*) faceva così il proprio ingresso nei cinema mondiali, mentre il mito amazzonico tornava a ribadire la propria metamorfica vitalità all'interno di un ricco *curriculum* (non solo) cinematografico³. Nella pellicola come già nel fumetto, Wonder Woman — al secolo Diana di Themyscira — è la principessa delle Amazzoni, figlia della regina Hippolyta e combattente invincibile, dalle abilità — oltre che dalla bellezza — fuori dall'ordinario.

Nel film della Jenkins, la principessa (interpretata da Gal Gadot) è cresciuta con lo spettro della corruzione e violenza di Ares e crede fermamente nella missione di pace del proprio popolo. Di conseguenza, quando il pilota americano Steve Trevor (Chris Pine) precipita in mare ed è portato in salvo sull'isola delle Amazzoni proprio da Diana, la nuova consapevolezza del conflitto mondiale spinge la donna a lasciare la propria terra.

Abbandonata Themyscira insieme a Steve, la principessa giunge a Londra, dove armata di lazo, spada, scudo e tiara, assume l'identità di Diana Prince, abbandona i panni da Amazzone e indossa prima *tailleur* militari e poi il noto travestimento da supereroina. La lotta nei panni di Wonder Woman è sostenuta da Steve, Etta Candy (Lucy Davis), Sameer (Saïd Taghmaoui) e Charlie (Ewen Bremner) contro il Generale Ludendorff (Danny Huston) e la Dott.ssa Isabelle Marue *alias* Dott. Poison (Elena Anaya). I 'cattivi' sono infatti impegnati nella produzione e diffusione di composti chimici dalle conseguenze mortali, mentre per i 'buoni' la prima travolgente vittoria arriva al fronte, seguita da una notte di passione tra Diana e Steve.

La gioia per il successo non dura però a lungo: la sera successiva, durante una cena di gala organizzata da Ludendorff, il generale dà prova della forza distruttiva dei veleni. Steve non permette alla supereroina di uccidere l'uomo e, più tardi, le rivela di non aver mai creduto nell'esistenza di Ares. Diana è furiosa: ritiene che il generale sia il dio della guerra, lo raggiunge all'aeroporto (da dove sta per partire un bombardiere per attaccare Londra) e lo uccide. Niente cambia, però; il conflitto continua e Trevor sacrifica la propria vita per far saltare in aria il velivolo in partenza.

Intanto, Diana lotta contro sir Patrick Morgan (David Thewlis) che le ha svelato la propria natura. È lui Ares ed è lui che la principessa delle Amazzoni uccide, liberando tutto il proprio potere, addolorata dalla fine di Steve. Con l'annientamento del dio, i combattimenti cessano e l'armistizio è firmato, ma, a distanza di anni, Diana vive ancora tra gli umani, lavora in un museo e la sua missione è proteggere l'intera umanità.

[*scil.* Wonder Woman] in the continuing trend of films centered on lesser known characters».

3. L'uscita della pellicola nelle sale americane (anticipata di dieci giorni dalla prima mondiale di Shanghai) è del 25 maggio 2017. Nella maggior parte dei Paesi (Italia inclusa), *Wonder Woman* esce il 2 giugno, tre settimane prima della data originariamente prevista. Per il dinamismo del mito amazzonico dall'antichità a tutto il Novecento, KLEINBAUM 1983. Per una sua contestualizzazione all'interno dei *colossal* storici, AUGOUSTAKIS 2015.

Questa la trama del film; scopo di questo contributo è mettere in luce in che modo e con quali asimmetrie, parallelismi e dipendenze l'antico mito amazzonico riviva nell'immaginario della Jenkins. La metamorfica rimitologizzazione delle Amazzoni invita, infatti, a interrogarsi sulla persistenza di tratti solo apparentemente immutabili nella rappresentazione dei costrutti di genere⁴. La riproposizione di Themyscira come un'isola abitata da sole donne problematizza, inoltre, ulteriormente il tema della identificazione e normalizzazione della cosiddetta 'Alterità'.

1. Amazzoni e Wonder Woman: alle origini del mito

Il primo punto da sottoporre ad analisi riguarda l'inquadramento delle vicende tanto delle Amazzoni quanto di Wonder Woman nella dimensione del mito. Si tratta di un aspetto metodologicamente importante, perché mostra come l'accostamento tra queste figure non si fondi solamente sulla rappresentazione della supereroina in quanto Amazzone. Antichi o moderni che siano, infatti, i miti condividono la funzione di dare un senso all'esperienza umana, anche offuscando, mediando e naturalizzando conflitti, tensioni e contraddizioni culturali attraverso temi (il Bene e il Male, la Moralità, la Spiritualità, la Giustizia, il Potere, le Relazioni, l'Amore) e figure (l'Eroe, la Madre, il Padre, l'Aiutante, il *Trickster*, il Cattivo) archetipici. Variano, invece, i linguaggi attraverso cui questi temi e figure sono presentati; si passa dalla tradizione orale ai racconti scritti, per arrivare alla radio, i fumetti, il cinema, la televisione⁵.

Nella Grecia antica, dunque, le Amazzoni appartengono con una certa peculiarità al mondo del mito⁶. Sebbene, infatti, validi studi dimostrino come antiche società con guerriere siano esistite (argomentando peraltro l'ipotesi che loro suggestioni possano essere attive nel mito amazzonico) e per quanto le Amazzoni appaiano rappresentate come ancora in vita in età storica (esemplificativa, al riguardo, è la leggenda dell'incontro tra Alessandro Magno e Talestri, cf. Curt. 6.5.24-32), la narrazione delle vicende di queste combattenti e dei loro incontri/scontri con i grandi eroi si colloca precipuamente nell'immaginario mitologico⁷.

4. «It is plain that the mythic construct of Amazons engages in a dialogue with the gender roles of the society in which it is viewed. In our own society they might have quite a different impact. In Greek society they can only act to reinforce the values of those that deploy them» (DOWDEN 1997, 124). Per il mito amazzonico come strumento per leggere le dinamiche di genere nella società greca, DUBOIS 1982.
5. STULLER 2010, 3-4. Sul mito (non solo) nell'antichità, KIRK 1970.
6. «Les Amazones occupent ainsi, dans le mythe, une place à part, relevant d'un côté de l'«archéologie», de l'autre, de la description ethnographique» (CARLIER-DÉTIENNE 1980, 12). Per un *excursus* critico della vasta bibliografia sul mito amazzonico fino alla metà degli anni Novanta del secolo scorso, STEWART 1995, 572-75.
7. Sulle possibili suggestioni storiche del mito amazzonico, MAYOR 2014 con ampia bibliografia. Sugli scontri tra Amazzoni ed eroi del mito greco, SOBOL 1972, 38-77; DUBOIS 1982, 32-33.

Le Amazzoni fanno dunque la loro prima (per quanto fugace) comparsa nell'*Iliade*, dove sono dette 'forti come gli uomini', ἀντιάνειροι (3.189)⁸, da Priamo il quale, dall'alto delle mura, confronta la moltitudine achea con quella dei guerrieri e le guerriere che, da giovane, incontrò presso le rive del Sangario⁹. Lo stesso aggettivo le qualifica, poi, in 6.186 (τὸ τρίτον αὖ κατέπεφνεν Ἀμαζόνιας ἀντιάνειρας), dove il riferimento è alla loro sconfitta da parte di Bellerofonte in seguito allo scontro con la Chimera e i Solimi.

Il poema ricorre dunque alla reputazione guerresca delle Amazzoni per accrescere quella di due uomini — Priamo e Bellerofonte — rappresentandole «as liminal figures, living somewhat beyond the outskirts of the Greek world»¹⁰. In quanto ἀντιάνειροι, queste donne incarnano infatti un paradosso, giacché «come guerriere combattono gli uomini, ma come donne confermano la differenza sessuale annullata in realtà dal loro essere guerriere»¹¹. Alludendo a questo radicale rovesciamento, l'*Iliade* ne esprime dunque l'«Alterità», sottolineata anche dalla provenienza geografica¹².

Sempre secondo il mito antico, inoltre, le Amazzoni furono combattute e sconfitte da Eracle (cf. A.R. 2.966-69; D.S. 2.46.3-4, 3.52.4, 3.55.3, 4.16; Eur. *HF* 408-18, *Ion* 1144-45; Pind. fr. 172 [158] Sn.-M.; Pherecyd. *FGH* 3F15) e Teseo (cf. Aesch. *Eu.* 685-89; D.S. 4.28; Hdt. 9.27.4; Plu. *Thes.* 26-28) e il loro coinvolgimento nella guerra di Troia (cf. Verg. *Aen.* 1.490-93) portò allo scontro con Achille e alla morte di Penthesilea (cf. D.S. 2.46.5; *POsl.* 1813; *POxy.* 1611, fr. 4 col. II 15 sgg.; Procl. *Chr.* 105, 20-28 Allen; Q.S. *Post-Homerica* 1.538-674). Per gli eroi greci, vincerle significava certificare il proprio valore e la propria virilità¹³.

Allo stesso tempo, il mito di queste 'vergini promiscue', adoratrici di Artemide e adepte di Ares (cf. D.S. 2.46.1), ben si inquadra all'interno della riflessione

Sulla dimensione etnografica che differenzia le Amazzoni da altri protagonisti del mito, CARLIER-DÉTIENNE 1980, 12-17. Su Alessandro e Talestri, MAYOR 2014, 319-38.

8. «ἀντιάνειρος épithète des Amazones, hypostase de ἀντι et ἀνίη [...] 'qui vaut un homme', mais parfois compris 'ennemie des hommes' du Pind. *Ol.* 12,16 στάσις ἀντιάνειρα 'la discorde qui met les hommes aux prises'» (*DELG*, s.v. ἄντρα). Oltre all'*Iliade*, dove «esistono soltanto come formula e non sono ancora inserite in uno schema eroico vero e proprio» (BRUNORI 2010, 89), le testimonianze intorno alle Amazzoni risalenti all'epoca arcaica provengono da materiale ceramico (*ibidem*, 90-92). La più antica documentazione iconografica compare su uno scudo votivo frammentario proveniente da Tirinto e datato al 700 a.C. ca (*LIMC*, n. 719, s.v. 'Achilleus'). Supporre, quindi, che i Greci di età arcaica avessero familiarità con elementi del mito noti successivamente attraverso fonti scritte sembra essere un azzardo (SHAPIRO 1983, 105).
9. «The epithet emphasizes their male type, while the context emphasizes their status as opponents» (HARDWICK 1990, 15).
10. STEWART 1995, 576.
11. ANDRISANO 2006, 45, cfr. BRUNORI 2010, 89 e 96. Sul paradosso delle Amazzoni, donne per coraggio comparabili agli uomini e superiori a questi ultimi nell'animo ma non nel corpo, Lys. 2.4 (ἐνομίζοντο δὲ διὰ τὴν εὐψυχίαν μᾶλλον ἄνδρες ἢ διὰ τὴν φύσιν γυναῖκες· πλεόν γὰρ ἐδόκουν τῶν ἀνδρῶν ταῖς ψυχαῖς διαφέρειν ἢ ταῖς ἰδέαις ἐλλείπειν).
12. BLONDELL 2005, 189.
13. Cfr. HARDWICK 1990, 15-17; ANDRISANO 2006, 50. Su Achille e Penthesilea in particolare, MAYOR 2014, 287-304.

greca su matrimonio e scambio di donne in quanto pratiche culturali che definiscono i confini della norma e della deviazione da essa¹⁴. Se infatti — come evidenziato da Claude Lévi-Strauss in poi — i pari scambiano donne istituendo relazioni, ciò che sta al di fuori di questo cerchio occupa notoriamente una situazione agonistica¹⁵. Da un lato, infatti, la donna è ‘oggetto’ necessario allo scambio e dunque all’atto fondatore del matrimonio; dall’altro, invece, è generalmente riconosciuta nel ruolo di riproduttrice e come l’‘Altro’ rispetto a cui l’uomo greco si definisce¹⁶. In questo cortocircuito identitario, il matrimonio, miticamente e metaforicamente inteso come atto che sostiene il mondo greco, è così opposto alla dimensione della guerra, mentre la fisionomia delle Amazzoni risulta antitetivamente funzionale alla definizione non solo della virilità dell’eroe ma anche del ruolo della sposa nello scambio; in quanto guerriera e donna avulsa alle nozze, infatti, l’Amazzone ne è l’opposto.

A questo riguardo, lasciando momentaneamente da parte la dimensione propriamente mitologica, risulta emblematica la testimonianza di uno storico con interessi etnografici quale Erodoto in merito alle origini dei Sarmati, i cui costumi risultano giustificati dalle radici amazzoniche¹⁷.

Agli Sciti che vogliono avere figli dalle Amazzoni (cf. 4.111.15 οἱ Σκύθαι βουλόμενοι ἔξ αὐτέων παῖδας ἐκγενήσεσθαι) e vivere presso il proprio popolo avendole come mogli (cf. 4.114.8-9 ἀπελθόντες ἐς τὸ πλῆθος διαιτώμεθα. γυναικας δὲ ἔξομεν ὑμέας καὶ οὐδαμὰς ἄλλας), le guerriere rispondono rimarcando le proprie peculiarità rispetto alle Scite (4.114.11-17)¹⁸:

οὐ γὰρ τὰ αὐτὰ νόμια ἡμῖν τε καὶ κεῖνησι ἐστί. ἡμεῖς μὲν τοξεύομεν τε καὶ ἀκοντίζομεν καὶ ἵππαζόμεθα, ἔργα δὲ γυναικῆια οὐκ ἐμάθομεν· αἱ δὲ ὑμέτεραι γυναικῆες τούτων μὲν οὐδὲν τῶν ἡμεῖς κατελέξαμεν ποιεῦσι, ἔργα δὲ γυναικῆια ἐργάζονται μένουσαι ἐν τῆσι ἀμάξισι, οὐτ’ ἐπὶ θήρην ἰοῦσαι οὔτε ἄλλη οὐδαμῆ. οὐκ ἂν ὧν δυναίμεθα ἐκείνησι συμφέρεσθαι.

‘noi e loro non abbiamo gli stessi usi; noi tiriamo con l’arco, scagliamo giavellotti e andiamo a cavallo, mentre non abbiamo appreso i lavori

14. In Diodoro Siculo (3.71.4), le Amazzoni condividono con Atena ‘il medesimo ideale di vita’ (τὸν ὅμοιον τῆς προαιρέσεως ζῆλον) fondato sul ‘valore e la verginità’ (τῆς ἀνδρείας καὶ παρθενίας). Per la vicinanza tra Atena e le Amazzoni in quanto peculiarmente trasgreditrici delle regole non scritte della società greca, DEACY 1997; ARATA 2010, 46-47 n. 15.

15. Cfr. RUBIN 1975; DUBOIS 1982, 37-48; REDFIELD 1982; LYONS 2003; BLONDELL 2005.

16. Su questi aspetti, DUBOIS 1982, 4-18; BERGREN 1983, 75-78.

17. Su Amazzoni e Sarmati, MAYOR 2014, 52-59.

18. Le traduzioni del libro IV di Erodoto sono di A. FRASCHETTI; il testo è di A.D. GODLEY. Precedentemente sconfitte dai Greci presso il Termedonte, le Amazzoni erodotee massacrano i vincitori sulle navi, ma totalmente incapaci di navigare arrivano nelle terre degli Sciti trasportate dalla corrente del mare (Hdt. 4.110, cf. Philostr. *Her.* 25-30). Al di là del peso narrativo, l’inesperienza nella navigazione ha la funzione di opporre due società: una (continentale) fondata sulla caccia, un’altra (costiera) basata sull’andar per mare e il commercio (ANDRISANO 2006, 46).

femminili. Le vostre donne non fanno nulla di quanto abbiamo detto; si occupano invece di lavori femminili rimanendo sui carri; non vanno a caccia né in alcun altro posto. Con loro dunque non potremmo andare d'accordo'.

«Herodotus' account is significant for the specific treatment of the contrast between the Amazonian and the secluded way of life for the women. His comparative ethnography is doubtless spurious, but his choice of special features [...] presents their separateness as a form of dissent from the conventions of life for Greek women, which he projects on to the Scythians»¹⁹.

Ora, nel ricollegarsi al mito amazzonico, *Wonder Woman* si presenta come un ibrido tra racconti antichi e istanze moderne²⁰. Oltre che con le Amazzoni 'greche', infatti, la pellicola della Jenkins deve necessariamente fare i conti con la storia novecentesca della supereroina, a partire dal momento in cui compare per la prima volta sulla carta stampata tra il 1941 e il 1947²¹. Allora, in pieno conflitto mondiale, la fantasia di William Moulton Marston (1893-1947) aveva dato vita, negli Stati Uniti, a Wonder Woman, la principessa delle Amazzoni e figlia della regina Hippolyta, che lasciava Isola Paradiso per aiutare gli USA in guerra. Marston (che si firmava con lo pseudonimo di Charles Moulton) l'aveva dotata di un'ampia gamma di qualità miticamente divine: la saggezza di Atena, la bellezza di Afrodite, la velocità di Mercurio e la forza di Ercole²².

Il primo numero del fumetto, inoltre, metteva in scena i medesimi eventi da cui la pellicola della Jenkins prende le mosse: l'arrivo di Steve Trevor su Isola Paradiso (il quale vi precipitava da un aereo) e la conseguente ribellione di Diana (che decideva di seguirlo sulla Terra armata delle potenti armi della propria gente).

Ora, per comprendere appieno in che termini Wonder Woman abbia scalato sin dalle origini le mitiche cime del moderno Olimpo, è utile un riferimento a un saggio pubblicato da Umberto Eco nel 1964 («Il mito di Superman»). Nel lavoro, lo studioso mostra acutamente la connotazione mitologica dei supe-

19. HARDWICK 1990, 17, cf. CARLIER-DÉTIENNE 1980, 20-21. Per una lettura del passo erodoteo come problematizzante la polarità guerra/nozze, dovuta alla triplicità dei rapporti sottesi al testo (Amazzoni/Sciti, Amazzoni/Greci e Sciti/Greci), HARTOG 1992, 189-94. Per un'interpretazione del mito delle Amazzoni come incarnazione del 'buon selvaggio', FLORY 1987, 108-13.

20. Sulla genesi della supereroina, STANLEY 2005, 146-50; FINN 2014, 8-9.

21. Il personaggio di Wonder Woman fa il primo ingresso in scena su *All Star Comics* #8 nel dicembre del 1941, mentre il primo numero interamente dedicatole (*Sensation Comics* #1) è del gennaio 1942. Il fumetto eponimo, *Wonder Woman* #1, è dato alle stampe sei mesi dopo (STULLER 2010, 14-16, cfr. MATSUUCHI 2012, 122-24).

22. «Marston freely borrowed from classic Greek and Roman culture, blending names, places, and customs with contemporary American values to create *bis* mythic Amazons» (STULLER 2010, 16, cfr. STANLEY 2005, 161: «Despite Marston's linguistic amalgam, Wonder Woman is persistently Greek. Rome, even in the psychologist's era, carried too much anti-Christian baggage to be portrayed in a favorable light; Greece, on the other hand, though more distant, is more easily appropriated»).

eroi dei fumetti, che condensano in sé i desideri del pubblico, ne proiettano le aspirazioni e, in questo senso, rappresentano una creazione dal basso di modelli e aspirazioni paradossalmente proposte dall'alto²³. In quest'ottica, figurerebbero come un'incarnazione, oltre ogni limite pensabile, delle esigenze di potenza che le 'persone comuni' nutrono e non possono soddisfare²⁴. Ai fini di questo discorso, è pertanto significativo che la Wonder Woman di Marston «was a male creation, designed mainly to carry a message to men [...] about the superiority of the feminine principle»²⁵. Per Marston, infatti, i supereroi del fumetto (e il maschile non è generalizzante) sarebbero fisiologicamente privi di quello che lo psicologo considera il più importante ingrediente della felicità umana: l'amore²⁶. Sotto questo aspetto, dunque, (sempre secondo il creatore di Wonder Woman) non differirebbero dagli uomini in carne ossa, mentre il corpo femminile sarebbe fisiologicamente preposto a creare amore in quantità doppia rispetto a quello maschile²⁷. Di qui, l'idea di una supereroina al servizio del bene dell'umanità, in nome dell'altruismo e dell'amore.

In un momento storico in cui le necessità della guerra stavano progressivamente affidando alle donne compiti sino ad allora prettamente maschili (si-

23. Rispetto agli eroi del mito (detentori di una missione straordinaria, dalla natura eccezionale e dalla fisicità fuori dall'ordinario, al punto da poter anche essere oggetto di culto), i supereroi presentano già a una prima analisi una evidente peculiarità. «The word superhero [...] combines the prefix 'super' with something which [...] is already 'super' in itself: a hero. The union makes sense solely if taking in consideration a meaning of the term 'hero' only mildly related to the classical world, and instead mainly referred to a modern idea of hero [...] Modern heroes do not have special powers and are yet to accomplish any mission, being heroic for their selfless spirit, for their courage, and for the mission they feel called to carry out. In this case, on the surface the 'super' intensifier is motivated by the 'superpowers' of the superhero, but the profound nature of their superiority lies in their moral qualities» (PELLITTERI 2011, 5).

24. ECO 1964, 229. «According to the 'cultural legitimation' perspective, comic books, like all capitalistic media, tend to reflect the status quo [...] In contrast, other scholarship celebrates the complexity and diversity of issues raised in comic books [...] Yet the legitimation/criticism dichotomy ignores the complexity of the issue. Argumentation itself, for example, may be more a matter of degree than of absolutes [...] And even the most fundamental social criticism appearing in mainstream media may, in certain instances, serve to legitimate dominant social values and structures [...] Much work has been done, however, on how industrial practices influence other media content [...] Industry regulatory mechanisms, including the types of government regulation and self-regulation, shape the degree of societal legitimation/criticism [...] But in addition to these larger industrial characteristics, the practices of specific organizations are also important variables. The modes of production in media organizations, including how work is routinized, strongly influence content [...] Likewise, the organizational incentive systems of management and workers, and the perceived ratio of risks to benefits, may influence the degree to which innovation is attempted and dominant ideas criticized [...] The superhero comic book industry may be seen as a particularly valuable case in point for illustrating the relationship between these industrial and organizational factors and the degree of cultural argument they permit or encourage» (McALLISTER 1990, 55-56).

25. KLEINBAUM 1983, 206, cf. SPIELDENNER 2013, 237.

26. Cfr. MARSTON 1943.

27. Cfr. MARSTON 1928.

gnificativamente, il debutto di Wonder Woman coincide con l'ingresso in guerra degli Stati Uniti²⁸, Marston ideava, quindi, una supereroina destinata a essere sia un modello di *empowerment* sia un simbolo della partecipazione femminile nell'industria e nell'economia statunitensi durante il secondo conflitto mondiale, con il compito di risvegliare le coscienze favorendo l'avvento di un futuro e pacifico matriarcato²⁹.

Di qui, il ricorso al mito di una società di sole donne e all'utopia matriarcale a incarnare — come evidenziato in altro contesto da Eco — oltre ogni limite le esigenze di pace e potenza che i e le cittadine 'comuni' dovrebbero nutrire e soddisfare. «Women's strong qualities have become despised because of their weakness», scriveva Marston nel 1943. «The obvious remedy is to create a feminine character with all the strength of Superman plus all the allure of a good and beautiful woman»³⁰.

2. La metamorfosi del mito

In linea generale miti antichi e moderni condividono una sorta di plasticità dei contenuti legata e, in un certo senso, dovuta a una metamorfosi delle funzioni³¹. Tuttavia, tale plasticità appare meno 'malleabile' nell'orizzonte antico, dove le vicende mitologiche risultano maggiormente delimitate secondo uno sviluppo 'definitivo', che, in quanto appartenente a un lontano e leggendario passato, non può essere modificato né negato. Le varianti, tuttavia, originalmente inaugurate da poeti e artisti o ascrivibili a tradizioni precedenti e parallele, non mancano e sono, anzi, caratteristica essenziale del patrimonio mitologico greco, costituzionalmente aperto e in continua evoluzione, senza che comunque se ne intacchi la definitività³².

Così, nell'Atene del VI e V sec. a.C., le vicende amazzoniche appaiono iconograficamente ascritte ai temi della cultura e della ostilità a essa, espressi attraverso l'accettazione e la non accettazione del matrimonio, al fine di ela-

28. «As men once again led the nation into battle and bloodshed, Marston's plea for women's love leadership became all the more pertinent» (FINN 2014, 10). Per l'influsso della Seconda Guerra Mondiale sui fumetti degli anni Quaranta, McALLISTER 1990, 59.

29. STULLER 2010, 7, 15, 18-19; MATSUUCHI 2012, 124; FINN 2014, 9-14. La società matriarcale sognata da Marston non coincide con la teorizzazione elaborata, nel 1861, da Johan Jakob Bachofen, per quanto il mito amazzonico abbia per entrambi un peso comprensibilmente preponderante. Lo studioso svizzero, infatti, aveva inteso il matriarcato come una fase iniziale, 'naturale' dell'umanità; una fase di cui il mito delle Amazzoni rappresenterebbe un problematico relitto e che sarebbe stata positivisticamente superata dalla cultura e dalle naturalizzate capacità di trascendenza maschili. Marston, di contro, reinterpretava il matriarcato in termini utopisticamente futuristici e pacifici, facendone un momento evolutivisticamente più 'alto' rispetto al contemporaneo e guerresco patriarcato.

30. MARSTON 1943, 42-43.

31. Per un breve *excursus* bibliografico sull'evoluzione dell'interpretazione del mito delle Amazzoni, ARATA 2010, 43 n. 4.

32. BRUNORI 2010, 90 con bibliografia.

borare e sostenere idee concernenti la differenziazione sessuale ed etnica³³. Tra la fine del VI e l'ultimo ventennio del V sec., le Amazzoni entrano graficamente a far parte della mitologia ateniese attraverso una giustapposizione delle fatiche di Eracle e delle imprese di Teseo, significativamente accostate nelle metope del tesoro ateniese a Delfi. L'apice del successo iconografico arriva, quindi, con la metà del V sec., quando, successivamente alle guerre persiane, l'Amazzonomachia (che compare anche sul lato occidentale delle metope del Partenone) diventa funzionale a significare il primato della città nella sconfitta della forza barbara³⁴. Le Amazzoni avevano, infatti, il 'merito visivo' di evocare in maniera immediata l'idea di un nemico 'altro' e tuttavia umano, contribuendo a denigrare in certa misura i Persiani, svirilizzati dall'analogia e identificati dalla mancanza di *sophrosyne*, che tradizionalmente differenziava l'uomo greco da barbari e donne. Solo attraverso il matrimonio, infatti, queste ultime potevano ottenere l'unica forma di *sophrosyne* ammessa per il proprio sesso: la consapevolezza — estranea alle Amazzoni — di doversi sottomettere a un marito³⁵.

La forza barbara delle leggendarie guerriere non è più rappresentata ai limiti della cultura ateniese con la statuaria di fine V sec., quando, scolpita nel fregio del tempio di Bassae, l'Amazzonomachia simboleggia la necessità di combattere il nemico barbaro anche dall'interno. Su questa linea, nel periodo di *stasis* che caratterizza il IV sec., le Amazzoni compaiono nei fregi del Mausoleo di Alicarnasso come simboliche e archetipiche sorelle delle due Artemisia, regine di Caria, motivo di orgoglio ancestrale per la ricca aristocrazia locale che nel 357 porta aiuto a Chio, Kos e Rodi nella rivolta all'alleanza con Atene, mentre nel capoluogo dell'Attica, le loro vicende continuano a essere elaborate in funzione del prestigio locale³⁶.

33. Su questi aspetti, DUBOIS 1982, 57-66; LEAL 2010, 9-10. «It is hardly surprising, then, to find late-sixth-century Athens suddenly awash with images of women: courtships, abductions, explicit erotica, courtesans, maenads, the Akropolis *korai*, and, of course, Amazons [...] These images, and hundreds more like them, signal many things about their male patrons and public: curiosity, anxiety, desire, pride in possession, the need to control, and sheer brute macho sexism, to name but a few. Not a few of them share a common denominator: the fact that the women in them are oblivious to or heedless of what one may call the 'world's eye,' the censorious gaze of men. Their combined significance, however, is clear: by around 500, Athenians were vigorously scrutinizing the proper place of women in their reorganized city» (STEWART 1995, 578). Lo studioso relaziona in maniera convincente la grande diffusione del mito amazzonico in età periclea anche alle nuove norme di cittadinanza emesse dallo stratega. «So, in mid-fifth-century Athenian sexual politics, not foreign men but foreign girls were the threat [...] In a city that prided itself on its autochthony, these alien *parthenoi* could justly be represented as draining the city of its remaining eligible bachelors, depriving its daughters of their birthright, and mongrelizing the community» (*ibidem*, p. 589). Cfr. HARDWICK 1990, 23-33.

34. «The artistic and literary evidence of the Golden age testify to the fact that an Amazon attack on Athens, and a costly and hard-earned victory of Athenians over Amazons, was a major component of classical consciousness in Athens as well as in elsewhere in Greece» (KLEINBAUM 1983, 8, cfr. 11-12). Su questi aspetti, MAYOR 2014, 279-83.

35. STEWART 1995, 583-85.

36. DUBOIS 1982, 131.

Sulla scena giudiziaria, Lisia ne ridimensiona la fama e il valore, rappresentandoli come il frutto di una lotta contro uomini di gran lunga più deboli degli Ateniesi (2.4-6), e Isocrate ne rievoca la sconfitta nel mitico tentativo di invasione dell'Attica per sostenere la *leadership* ateniese nell'unione dei Greci contro la Persia (4.68-70)³⁷. Sulla scena comica, le guerriere diventano strumento per inscenare e ridicolizzare una stravagante guerra tra i sessi³⁸, mentre fra i tragici i soli a menzionarle sembrano essere Eschilo (*Eu.* 625-30 e 681-91, *Pr.* 723-28, *Supp.* 287-89) ed Euripide (*Alc.* 66, *Heracl.* 215 sgg., *HF* 408-15, *Hipp.* 305-10, 351 e 581-82, *Ion* 108-10). Nei due tragediografi, le Amazzoni appaiono rispettivamente come simbolo del pericolo di disgregazione corso dalla *polis* di fronte alla possibile sopravvivenza di un passato regolato dalla legge del taglione e dell'invidia ed emblema di una società che relega questi valori a un tempo mitico, privo di legami con il presente e senza minacce per il futuro³⁹.

Per quanto, dunque, generalmente ed essenzialmente collocate in un distante e mitologico passato, le Amazzoni assunsero agli occhi antichi significati e funzioni in linea con i contesti storici e locali, ma senza apparentemente rinunciare alla funzione di designazione dell'Alterità sul piano sia geografico sia sociale⁴⁰.

In maniera simile, con il mutare dei contesti, anche il mito di Wonder Woman conosce una metamorfosi delle funzioni, che, in ragione della sua diver-

37. L'invasione dell'Attica da parte delle Amazzoni è un frequente tema epidittico (cfr. D. 60.8; *Lys.* 2.4-6; *Pl. Mx.* 239b) che risulta stabilmente consolidato nella tradizione storica alla metà del V sec. a.C. (USHER 1990, 164, cf. HARDWICK 1990, 19-20).

38. Sono attestate due commedie intitolate *Amazzoni* attribuite a Cefisodoro (fr. 1-2 K-A) ed Epicrate (fr. 1 K-A). Aristofane allude alle mitiche combattenti in *Lys.* 678-79 ([...] τὰς δ' Ἀμαζόννας σκόπει, / ἄς Μίκων ἔγραψ' ἐφ' ἵππων μαχομένας τοῖς ἀνδράσιν).

39. Su questi aspetti, si veda estesamente ARATA 2010. In ambito romano, il ricorso al mito amazzonico risponde, in età augustea, alla necessità di costruire un passato comune da opporre all'Altro da conquistare. Virgilio «secured the stature of his hero by giving Aeneas an Amazon opponent to overcome [*scil.* Camilla], just as the Greek heroes had to do» (KLEINBAUM 1983, 26, cf. LEAL 2010, 21-52). In epoca giulio-claudia e flavia, il mito assume tratti moralizzatori, nel tentativo di riflettere sul futuro di una società in cui sempre più barbari diventano alleati e cittadini romani. Così, Quinto Curzio Rufo (6.5.24-32) utilizza il racconto dell'incontro tra Alessandro Magno e Talestri per sottolineare il graduale declino del condottiero verso l'opulenza e la corruzione fisica e mentale, dovute alla contaminazione dell'incontro con ciò che Greco non è (cf. LEAL 2010, 53-73, in partic. 59-65). Sotto Aureliano, secondo l'*Historia Augusta*, un gruppo di gotiche — catturate in battaglia e condotte in trionfo nel 274 d.C. — è presentato come Amazzoni nel *titulus* che le accompagna (cf. SHA *Aurel.* 34 *ducta sunt et decem mulieres, quas virili habitu pugnantes inter Gotbos ceperat, cum multae essent interemptae, quas de Amazonum genere titulus indicabat*). L'informazione, a carattere fittizio (la sconfitta dei Goti da parte di Aureliano è di tre anni precedente e non ha nulla a che fare con il trionfo in questione), è fondata sull'associazione tra Goti e Sciti e, in seconda istanza, tra donne gotiche, scite e Amazzoni, risultando così funzionale alla rappresentazione dell'imperatore come un grande generale che non tratta con i nemici e li sconfigge con violenza, diversamente da Teodosio sotto cui la *Historia Augusta* fu scritta (ZECCHINI 1998. Sull'associazione tra Amazzoni e Scizia, MAYOR 2014, 34-51).

40. «Les diverses versions du mythe ne sont pas autre chose que des variations, sur ces trois plans (la féminité dangereuse, l'inversion des rôles sexuels, la barbarie), des degrés de l'altérité» (CARLIER-DÉTIENNE 1980, 11).

sa natura, va a interessarne anche e massicciamente i contenuti⁴¹. Questa peculiarità appare, del resto, pienamente in linea con quanto osservato da U. Eco per un'altra celebre figura del fumetto che ha eroicamente e mitologicamente attraversato l'intero Novecento: Superman. Nella cosiddetta 'civiltà del romanzo', infatti, il supereroe (e anche la supereroina, quindi) incarna quella che Eco chiama:

«universalità estetica», una sorta di compartecipabilità, una capacità di farsi termine di riferimento di comportamenti e sentimenti che appartengono anche a tutti noi, ma non assume l'universalità propria del mito, non diventa il geroglifico, l'emblema di una realtà soprannaturale, perché esso è il risultato della resa universale di una vicenda particolare»⁴².

Alla morte di Marston, dunque, nel 1947, l'elemento romantico prende progressivamente il sopravvento e, negli anni Cinquanta, Diana diventa una donna da salvare e sposare, impegnata in avventure spesso letteralmente infantili. «[...] after the war, public interest in superheroes declined as a sense of normalcy settled over the nation. As with the women of war-time industry, once the war was won, superheroes were no longer needed»⁴³.

Nel decennio successivo, Wonder Woman — trasformata nella proprietaria di una *boutique*, che lavora sotto l'ala protettrice del proprio mentore — perde i superpoteri⁴⁴. Solo alla fine degli anni Sessanta, trascinata dall'onda delle proteste sociali, torna a essere una combattente ancora priva, però, di superpoteri e non del tutto certa delle proprie preferenze per la lotta⁴⁵. Con gli anni Settanta, una grande campagna mediatica punta a trasformarla nuovamente nella supereroina delle origini, nell'incarnazione di «feminist values of sisterhood, collaboration, empowerment, and compassion»⁴⁶. Il risultato è *Wonder Woman* #204; pubblicato nel 1973, il fumetto rappresenta un vero e proprio ritorno alle origini, in nome delle (marstoniane) istan-

41. «Wonder Woman [...] has experienced total re-creation — even casting her mother into the role of Wonder Woman in the 1940s, as well as being remade into an aggressive young woman with an unknown past [...] These have resulted in radical reimaginings of the character, which do not acknowledge previous versions» (SPIELDENNER 2013, 241). Per le vicende di *Wonder Woman* successivamente alla morte di Marston, STULLER 2010, 25-26, 37-39, 42-44; MATSUUCHI 2012. STANLEY (2005, 143) interpreta la metamorfosi della supereroina alla luce delle esigenze della società patriarcale di ridefinire il proprio ideale di donna in accordo con le circostanze economiche e culturali.

42. ECO 1964, 233.

43. STULLER 2010, 25, cf. STANLEY 2005, 150-53.

44. Cfr. STANLEY 2005, 153-54.

45. Nel 1969, il fumetto (*Wonder Woman* #180) inscena la morte di Steve; Wonder Woman è allora un'apprendista nelle arti marziali, priva di superpoteri. La fine dell'amato risulta funzionale all'eliminazione di qualsiasi possibilità di sviluppo matrimoniale della vicenda, in opposizione al *romance* anni Cinquanta (cf. STULLER 2010, 37-38; MATSUUCHI 2012, 125).

46. STULLER 2010, 39. Su questi aspetti, si veda più estesamente 11s.

ze femministe di quegli anni e su cui fu improntata, dal 1976, anche la serie televisiva⁴⁷.

La metamorfosi della Amazzone non termina, però, con gli anni Settanta; la Wonder Woman del fumetto del decennio successivo è, infatti, una figura dalla sensibilità *New Age*, strettamente connessa alla mitologia greca. Negli anni Novanta, si converte nella 'cattiva ragazza' perennemente colta in pose ipersessualizzate, mentre con l'avvento del nuovo millennio va incontro a un'ulteriore metamorfosi, divenendo prima una dea della verità e poi nuovamente un'Amazzone a tutti gli effetti⁴⁸.

Nel corso del Novecento, dunque, il mito marstoniano di Wonder Woman conosce una metamorfosi delle funzioni con importanti variazioni anche nei contenuti. Mentre, infatti, il mito antico appariva maggiormente isolato in una dimensione di eternità, quello dei moderni supereroi e supereroine si mantiene nell'illusione di un continuo presente⁴⁹.

Nel film della Jenkins, questo «esercizio di presentificazione continua di ciò che accade»⁵⁰ si concreta peculiarmente nella scelta di inquadrare la vicenda all'interno di un *flashback* di ricordi. La cornice iniziale e finale della pellicola mostra infatti Diana intenta a rievocare l'infanzia e la giovinezza a Themyscira, l'arrivo sulla Terra e l'impresa contro il Generale Ludendorff, Dott. Poison e Ares grazie a una vecchia fotografia (raffigurante lei, Steve, Sameer e Charlie) inviata da Bruce Wayne in persona. In questo contesto, dunque, la Wonder Woman cinematografica rappresenta a tutti gli effetti un ritorno o, meglio, una 'presentificazione' delle origini, laddove per origini si intendono gli anni in cui le vicende di Diana Prince fecero la propria comparsa sulla scena fumettistica mondiale.

3. Per una 'rimitologizzazione' cinematografica della cosiddetta 'Alterità'

Sfuggendo alla dimensione dell'eternità degli antichi miti ed entrando in quella della 'presentificazione', l'Amazzone di Patty Jenkins sembra conosce-

47. «To describe her [*scil.* Wonder Woman's] origins as feminist might be an incorrect application of a modern term, but creator William Moulton Marston and his professional and domestic partners Elizabeth Holloway Marston and Olive Byrne hoped that Wonder Woman would help to inspire needed socio-political change» (MATSUUCHI 2012, 122, cf. FINN 2014, 15-16).

48. STANLEY 2005, 157-60; SPIELDENNER 2013, 239 con bibliografia. Questo cambiamento in *Wonder Woman* avviene sostanzialmente in contemporanea con il rivolgersi dei *comics* a un nuovo pubblico, non più aprioristicamente composto da bambini e/o adolescenti ma da adulti (per questa metamorfosi del destinatario, McALLISTER 1990, 64-66; GIBSON 2008, 152 con bibliografia).

49. Emblematicamente, Superman e Wonder Woman condividono il fatto che, al lato delle loro vicende, si raccontino quelle di Superboy/Wonder Girl e Superbaby/Wonder Toddler e che questi personaggi possano addirittura incontrarsi.

50. Eco 1964, 244.

re una 'rimitologizzazione' in cui, sulla scorta del racconto novecentesco, alla donna guerriera è 'concesso' di essere l'Alterità non più da sottomettere e conquistare ma a cui aspirare e ispirarsi. L'analisi dei parallelismi e delle asimmetrie che contraddistinguono i miti delle antiche Amazzoni e di Wonder Woman secondo la Jenkins è, infatti, in grado di mettere in luce una serie di tratti apparentemente immutabili nella rappresentazione dei costrutti di genere e della cosiddetta 'Alterità'.

Con la tradizione antica la contemporanea principessa delle Amazzoni non condivide, dunque, soltanto la diversità di chi abita e proviene da un terra straniera, Themyscira, il nome della patria amazzonica anche in diverse varianti del mito greco (cf. Aesch. *Pr.* 724; A.R. 2.995, le Amazzoni sono dette Θεμισκύρεια; D.S. 2.45.4, 4.16.1; Paus. 1.2.1), mentre Marston parlava di Isola Paradiso (nel fumetto, il nome diventa Themyscira negli anni Ottanta)⁵¹. Quel che, infatti, ai fini di questo discorso è senz'altro maggiormente significativo è che la Wonder Woman della Jenkins sia cresciuta con lo spauracchio di un Ares corruttore di uomini e con la consapevolezza (marstoniana) della missione di pace del proprio popolo⁵².

Le antiche Amazzoni, di contro, erano distopicamente associate al dio della guerra in quanto figure di sesso femminile abili alla lotta. Così, Euripide (*HF* 406 κόρας Ἀρείας) e Diodoro Siculo (2.45.2 θυγατέρα [...] Ἄρεος) ne presentano la regina come 'figlia di Ares', Lisia (2.4) e Isocrate (4.68) riferiscono l'appellativo all'intero popolo e Proclo lo attribuisce a Penthesilea (*Chr.* 105, 20 Ἄρεως [...] θυγάτηρ). Quinto Smirneo, nei *Post-Homerica* (1.674-715),

51. «That Marston dubbed this man-free land 'Paradise' is telling, as is his explanation for the peace and harmony that characterized the all-female civilization» (FINN 2014, 11). «Wonder Woman is both a patriotically garbed hero and a foreigner to America. As such, she appeals to ideas of a benevolent status quo insider and the feelings of being an outsider» (SPIELDENNER 2013, 237, cf. STANLEY 2005, 160: «Wonder Woman's mythological heritage places her simultaneously outside and inside mainstream society. While antiquity's Amazons lurked on the edges of maps, the fringes of explored territory, Wonder Woman's homeland is a literal island of peace, hidden from 'Man's World,' exclusively (and strangely) feminine»).
52. Sostenuto dalle proprie elucubrazioni (per cui si veda *supra* p. 178), per Marston Wonder Woman era uno strumento con cui indicare a uomini e donne la strada verso il matriarcato. Lo psicologo era infatti convinto che i primi avrebbero inevitabilmente finito col sottomettersi all'amorevole predominio delle seconde (significativamente, nel film della Jenkins, i grandi nemici di Diana sono due uomini, il Generale Ludendorff e sir Patrick Morgan, *alias* Ares in persona). In un'intervista rilasciata al *New York Times* nel 1937, Marston prevedeva che «within 100 years the country will see the beginning of a sort of Amazonian matriarchy. Within 500 years a 'definite sex battle for supremacy' would occur, and after a millennium 'women would take over rule of the country, politically and economically'» (cf. STULLER 2010, 195 n. 59; MATSUUCHI 2012, 122). Su questi aspetti, *supra*, 2-4. Nelle scene iniziali del film, Hippolyta racconta alla piccola Diana che «Zeus' son grew envious of mankind and sought to corrupt his father's creation. This was Ares, the God of War. Ares poisoned men's hearts with jealousy and suspicion. He turned them against one another and war ravaged the Earth. So, the gods created us, the Amazons to influence men's hearts with love and restore peace to the Earth». Così, dopo l'arrivo di Steve sull'isola, Diana rivendica la necessità di aiutare gli uomini nella grande guerra che stanno combattendo: «Stopping the God of war is our fore ordinance. As Amazons this is our duty».

descrive il dio della guerra come addolorato e furioso per l'uccisione proprio di quest'ultima da parte di Achille. Il dio è pronto a scatenare la propria furia vendicatrice sull'intero esercito acheo presso le mura di Troia⁵³.

A differenza delle originarie Amazzoni, inoltre, donne 'altre' e tuttavia umane, la Wonder Woman della regista è nata dalla creta: «I sculpted you from clay myself», racconta Hippolyta alla piccola Diana. «[...] and begged Zeus to give you life»⁵⁴. In quanto 'figlia' di una donna e di un dio, la supereroina si trova così a condividere, sebbene peculiarmente, la discendenza di molti fra gli antichi eroi del mito, gli stessi contro cui, invece, le antenate si scontravano.

Simbolicamente e concretamente opposta ad Ares e animata da sentimenti di altruismo e sacrificio, la Wonder Woman cinematografica risponde, dunque, alla rappresentazione promossa da Marston — che riteneva il corpo delle donne fisiologicamente preposto a creare amore — ed è inoltre in linea con certo femminismo essenzialista, fondato sul controverso concetto di una 'essenza femminile' biologicamente giustificata⁵⁵.

La guerresca alterità delle antiche Amazzoni, di contro, si pone agli antipodi di questo costrutto che, mitologicamente promosso a modello, appare fondato sulla naturalizzata mansuetudine delle rappresentazioni della donna. Sembrerebbe, anzi, che proprio questa stereotipata identità di genere fornisca alle moderne fruitrici del mito una possibilità di immedesimazione in una figura che, altrimenti, risulterebbe al di fuori di qualsiasi tipo di identificazione⁵⁶.

Secondo questa caratterizzazione, quindi, la moderna principessa delle Amazzoni non è più una donna 'non donna' che invade il campo 'maschile' della guerra⁵⁷. È invece la 'superdonna', caratterizzata da valori di amore e altruismo, che ne giustificano l'ingresso nel mondo della lotta in nome di un futuro migliore. La dimensione eroica delle imprese e divina della nascita le permette, inoltre, di incarnare oltre ogni limite le esigenze di potenza del pubblico.

La ripresa da parte della Jenkins dell'immaginario marstoniano merita, del resto, un'ulteriore contestualizzazione nell'evoluzione novecentesca del mito e, in particolare, negli anni Settanta, quando Diana Prince fu eletta a simbolo

53. Il mito delle Amazzoni a Troia successivamente agli avvenimenti narrati nell'*Iliade* risale alla *Aithiopsis* di Arctino di Mileto, composta verosimilmente intorno al 700 a.C. e di cui restano pochi frammenti insieme al riassunto di Proclo (*Cbr.* p. 105, 20-28 Allen). Su Quinto Smirneo all'interno della tradizione associata alle Amazzoni, KLEINBAUM 1983, 23-25. Sul mito di Penthesilea e la sua secolare vitalità, ANDRISANO 2006, 52-56. Sui temi dell'*Aithiopsis* in relazione alla ceramografia arcaica, BRUNORI 2010.

54. Nel fumetto ideato da Marston, Diana nasceva dall'argilla grazie alle indicazioni di Afrodite a Hippolyta, desiderosa di avere una bambina. La nascita da due genitori di sesso opposto è una significativa riscrittura del mito marstoniano, da datarsi agli anni Cinquanta.

55. Per una critica, ancora valida, a questo approccio, ORTNER 1974. Per le teorie pseudoscientifiche di Marston, *supra*, p. 178.

56. Per questo meccanismo in Superman che, come Wonder Woman, vive tra gli umani sotto mentite spoglie, Eco 1964, 230.

57. Sulla guerra come dominio che, dall'*Iliade* in poi, è parte fondamentale del genere maschile, NORTWICK 2008, 74-93.

di indipendenza, potere e sorellanza dal *Women's Liberation Movement*, il cosiddetto *Second-Wave Feminism*, a cui la madre della Jenkins aveva aderito, secondo una dichiarazione della regista in un'intervista («How 'Wonder Woman' director Patty Jenkins cracked the superhero-movie glass ceiling») rilasciata a *The Washington Post* nel maggio 2017⁵⁸.

Per interesse della giornalista e attivista Gloria Steinem e dell'intera redazione di *Ms.*, infatti, nel 1972, sulla copertina del numero di apertura di quello che fu il primo *magazine* statunitense creato e gestito da donne (con lo scopo di fare rete offrendo opportunità e risorse in un panorama sociale in cambiamento), campeggiava l'immagine di Wonder Woman in divisa a stelle e strisce, lazo e tiara⁵⁹. Dopo anni di abiti castigati e superpoteri negati, Diana tornava a indossare il costume e le insegne volute da Marston negli anni Quaranta⁶⁰. «In her meetings with the comic book publisher, Steinem complained that the removal of costume and trappings was a shameful disempowering of a beloved female superhero»⁶¹.

La rivendicazione della supereroina a icona, del resto, ben si inquadrava nel destino novecentesco usualmente riservato (non senza problematicità) all'antica Amazzone in genere. Trasformata nella rappresentante di una società matriarcale, di cui servirsi per attaccare e possibilmente distruggere l'assolutismo maschilista, questa figura per certi versi 'soccobette' dinnanzi a simili appropriazioni (anche) femministe⁶². Così, mentre il legame tra Steinem, *Ms.* e Diana Prince è ampiamente noto, meno lo è il fatto che la nomina della supereroina a icona coincise con la cancellazione di una serie di sei episodi del fumetto commissionati a Samuel R. Delany.

Nelle intenzioni dell'autore, la serie avrebbe continuato a portare in scena una Diana priva di superpoteri e in abiti contemporanei, ma avrebbe allo stesso tempo cospicuamente e molto concretamente ruotato intorno al tema dell'emancipazione delle donne⁶³. A chiarirlo, in un'intervista rilasciata nel

58. «My mom was a second-wave feminist, and I heard a lot about it and thought a lot about it» (CAVNA 2017).

59. Sulla genesi di *Ms.*, STULLER 2010, 38-39.

60. Sulle sorti di Wonder Woman e sul suo spodestamento negli anni che vanno dalla morte di Marston alla fine degli anni Sessanta, *supra*, pp. 178-9.

61. MATSUUCHI 2012, 120, cf. STANLEY 2005, 154-56. Per la coincidenza tra l'agenda ideologica di Marston e le rivendicazioni di Steinem, FINN 2014, 7.

62. «Feminist theorists have found the Amazon image in spite of its slight imperfections, to be one of their most cherished possessions» (KLEINBAUM 1983, 222). «The Greek Amazons exist in order to define the 'civilized' normative male (and female) through the reversal of culturally coded gender expectations; the televisual Amazons perform the same function by embracing those norms» (BLONDELL 2005, 197). Per le problematicità della figura dell'Amazzone all'interno di rivendicazioni e teorie femministe, CARLIER-DÉTIENNE 1980, 30; KLEINBAUM 1983, 219-26; STEWART 1995, 574; LEAL 2010, 12-13; FINK 2016, 137. Significativa al riguardo è l'affermazione di FLORY (1987, 109) a proposito delle Amazzoni erodotee: «What the modern feminist critic might relish as a story of woman's triumph over man (the Amazons oblige the young Scythians to renounce *their* home and even to provide 'dowries' for the new unions), the ancient male reader probably treated as hilarious exaggeration and comically preposterous role reversal».

63. Per la ricostruzione dell'intera vicenda, MATSUUCHI 2012.

2001 a *Vintage Books* («Vintage Books Welcomes Samuel R. Delany»), è lo stesso Delany:

«I came up with a six-issue story arc, each with a different villain: the first was a corrupt department store owner; the second was the head of a supermarket chain who tries to squash a women's food cooperative. Another villain was a college advisor who really felt a woman's place was in the home and who assumed if you were a bright woman, then something was probably wrong with you psychologically, and so forth. It worked up to a gang of male thugs trying to squash an abortion clinic staffed by women surgeons. And Wonder Woman was going to do battle with each of these and triumph».

Dei sei numeri previsti da Delany, tuttavia, uscì solo il primo, *Grandee Caper* (*Wonder Woman* #203, noto anche come *Special Women's Lib Issue*). Nel fumetto, «Wonder Woman is not represented as a flawless ideal, but as an everyday woman whose heroism lies in real-life feminist politics»⁶⁴ e, nello specifico, nella lotta per un'uguale paga salariale da parte di un gruppo di lavoratrici di un grande magazzino, con allusioni a come anche all'interno delle organizzazioni e dei movimenti femministi ci fossero (e, ancora oggi, ci siano) divisioni di razza, classe e genere⁶⁵.

La cancellazione del progetto passò dunque sostanzialmente sotto silenzio, mentre *Wonder Woman* #204 fu salutato come l'inizio della rinascita della supereroina, che da donna comune tornava a vestire i panni dell'Amazzone⁶⁶. Da un lato, dunque, Diana Prince riconquistava per sé l'eredità delle mitiche antenate: una forza straordinaria che, rimitologizzata, diventava modello e strumento di *empowerment*. Dall'altro lato, però, il ricorso a questa forza era ammesso e giustificato da valori tradizionalmente associati a un'i-

64. MATSUUCHI 2012, 126.

65. Nel finale di *Wonder Woman* #203, le celebrazioni per la vittoria sono interrotte «as another group of women enters the room [...] A woman points at them and accuses them of ignoring the very real economic consequences of their actions. With this pointing comes a realisation that their women's group, although it included professors and martial artists, did not include the working-class women whose rights they thought they were defending. This image also serves as an early acknowledgement of the class conflict present in feminist organisations, particularly relevant in 1972» (MATSUUCHI 2012, 134).

66. Su questi aspetti, MATSUUCHI 2012. «According to activist Gloria Steinem, since 'many of the founding editors [of *Ms.* magazine] had been rescued by Wonder Woman in their childhoods — they decided to rescue Wonder Woman in return'» (STULLER 2010, 39). La riconquistata enfasi sulla spettacolarità di personaggio e imprese ben si inquadra in una tendenza che accomunava sostanzialmente tutta la produzione fumettistica dedicata al mondo dei supereroi negli anni Settanta e Ottanta. «Despite the overall maturation of themes and styles, superhero comic books remained based on the usual *clichés*: clashes between heroes and antagonists increased in size, becoming even interplanetary in scale, but self-awareness of superheroes and a broader political involvement in the fictitious but still realistic society they belong to remain a taboo topic for authors and publishers» (PELLITTERI 2011, 2).

dentità di genere che vede nella donna un essere deterministicamente destinato alla pace e all'amore. Alla Wonder Woman di Marston, Steinem e Jenkins la rinuncia alla lotta non è richiesta perché inserita e giustificata all'interno della norma, mentre, nel mito antico, le Amazzoni o morivano o, conformandosi alla norma, rinunciavano alla propria indole guerriera finendo con lo sposare l'eroe⁶⁷.

Il risultato, in entrambi i casi e nella sostanza, non cambia: una preservazione della tradizionale spartizione dei ruoli che, pur finendo con l'ammettere (nella versione moderna) la presenza della donna al di fuori dell'*'oikos'* e nelle sfere della forza e della lotta fisica, concede questi spazi a patto che siano animati da valori di pace e amore. Valori che (fisiologicamente secondo Marston e, pure, parte dei femminismi) gli uomini o non hanno o hanno generalmente difficoltà a comprendere e condividere fino in fondo⁶⁸. Mentre nel mondo antico, quindi, le Amazzoni rappresentavano una 'sfida' all'ordine patriarcale ed erano l'Alterità da sterminare, catturare e normalizzare nell'istituzione del matrimonio, Wonder Woman continua a essere rappresentata (anche sul grande schermo) come meritevole di rispetto e degna portavoce dei bisogni del proprio genere. Tuttavia, come opportunamente notato da Ruby Blondell riguardo alla riproposizione del mito amazzonico nella serie televisiva *Hercules: The Legendary Journeys* (prodotta dal 1995 al 1999), «this aspect of contemporary ideology [...] frequently displays a superficial veneer of feminist values as popularly conceived (women are 'powerful' and their voices must be heard), while constantly undercutting it»⁶⁹.

67. DEACY 1997, 154-57. Sul tema del matrimonio all'interno degli antichi miti amazzonici, *infra* pp. 196-7.

68. Significativamente, nel finale del film, Steve (che ha precedentemente confessato a Diana di non credere nell'esistenza di Ares e, dunque, sostanzialmente nella ragione che l'ha portata tra gli umani) sacrifica la propria vita facendo esplodere un aereo ad alta quota per evitare una strage. Sono quindi l'eroismo e il sacrificio dell'uomo a permettere alla donna di liberare tutto il proprio potere perché affranta dalla morte e resa ancora più potente dall'amore. Dopo la notte di passione con il pilota, infatti, di fronte agli stratagemmi di quest'ultimo che la ostacolano nel primo tentativo di uccidere Ludendorff, Wonder Woman proclama la propria indipendenza («What I do is not up to you») proseguendo per la propria strada senza il sostegno e l'approvazione dell'uomo. La strada, però, si rivela significativamente errata, visto che Ludendorff non è Ares e il suo assassinio non pone fine alla guerra.

69. BLONDELL 2005, 198. In questo senso, la Wonder Woman della Jenkins sembra ancora incarnare uno dei tanti paradossi che l'hanno resa una figura problematica (cfr. GIBSON 2016, 286). A titolo esemplificativo, si ricorderà che, nel 2016, la nomina della supereroina a simbolica ambasciatrice delle Nazioni Unite per i diritti delle donne fu accolta con forti critiche legate proprio alle ambiguità del personaggio, difficilmente considerabile un modello di *empowerment* privo di stereotipi (cf. ROSS 2016). «Wonder Woman — or Princess Diana, or Diana Prince, as she is called in her secret identity — has succeeded as a multi-billion-dollar consumer industry and a fictional character in a continuous sixty-four-year storyline, largely because of the contradictions that propel her actions, abilities, and attitudes and define her as an Amazon princess» (STANLEY 2005, 145, cf. 161-65). «She is a warrior and an Ambassador of peace; she is an Amazon and a woman seeking heterosexual romantic entanglements. She is a symbol of feminist hope, and a woman designed for male readership» (McCALL 2011, 94).

4. Una questione di abbigliamento e di aspetto

Tra i tratti che fanno di Wonder Woman un modello, caratterizzandola — forse più di altri — nel fumetto, nella serie televisiva e anche nella versione cinematografica, rientra l'aspetto fisico, sottolineato dal noto travestimento (in sostanza, un costume da bagno a stelle e strisce). Lo stesso Marston considerava, del resto, l'avvenenza dell'eroina una componente fondamentale della donna a cui gli uomini avrebbero dovuto (e voluto) sottomettersi⁷⁰.

Ora, nelle culture antiche come in quelle moderne, l'abbigliamento è fra i tratti che meglio riflettono l'identità di un gruppo e/o di un individuo, giacché combina insieme i progressi tecnici e i valori estetici di una società. «In a way, clothes are a language in which individual garments constitute vocabulary»⁷¹.

Nel caso delle antiche Amazzoni, l'abbigliamento — così come rappresentato dall'iconografia — ne conferma lo *status* di combattenti 'pari' (cf. *Il.* 3.189, 6.186) e, allo stesso tempo, 'altre' rispetto agli eroi. Mentre, infatti, questi ultimi sono rappresentati come 'eroicamente nudi', le Amazzoni appaiono generalmente abbigliate⁷². La ceramica arcaica le presenta inoltre in maniera molto simile, se non identica, agli opliti, in un'affinità solo formale che «sembra condizione necessaria perché esse siano antagoniste degne di eroi come Achille»⁷³. Il codice eroico prevedeva, infatti, un'imprescindibile equivalenza tra i partecipanti al duello, mentre a segnalare l'appartenenza dell'Amazzone al sesso femminile è la pigmentazione bianca della pelle, un tratto notoriamente destinato a distinguere le donne dagli uomini⁷⁴.

Abbandonati i lunghi pepli femminei per una tunica sopra il ginocchio, stretta in vita e senza maniche, più adatta al combattimento, l'abbigliamento delle Amazzoni sembra talvolta ricordare anche le giovani spartane e, talaltra, le seguaci di Dioniso, talora arricchito da una pelle di animale gettata intorno al corpo, a sottolinearne la provenienza barbara⁷⁵. La produzione attica le dota inoltre sempre più spesso di «'barbarian' equipment of various kinds, such as pajama-like outfits and crescent shields»⁷⁶, rendendole protagoniste di una progressiva 'barbarizzazione' che «pare proiettarle in una sfera non solo esotica ma anche erotica tanto più che le Amazzoni erano raffigurate (e perciò considerate) quali creature di indubbia bellezza»⁷⁷.

La presenza di tratti barbari nell'iconografia amazzonica aumenta quindi con la metà del VI sec. a.C., quando si fa progressivamente più simile a quella di

70. FINN 2014, 14 e 16.

71. GLEBA 2008, 13.

72. Cfr. MAYOR 2014, 117-28. Sull'iconografia delle Amazzoni, BOTHMER 1957.

73. BRUNORI 2010, 93-101. La studiosa evidenzia opportunamente come la ceramica arcaica rappresenti in maniera peculiare lo scontro tra gli eroi greci e le Amazzoni straniere sotto le spoglie di una cronaca di una sconfitta annunciata.

74. Su questi aspetti si veda estesamente BRUNORI 2010, 95.

75. ANDRISANO 2006, 51.

76. BLONDELL 2005, 189, cf. HARDWICK 1990, 23-30; ANDRISANO 2006, 49-50.

77. BRUNORI 2010, 99.

Sciti, Persiani e Traci. Se da un lato, inoltre, la variante scita può essere verosimilmente compresa con riferimento a una serie di scontri lungo le coste del Mar Nero, la più tarda variante persiana è spiegabile alla luce non solo del conflitto tra Atene e i Persiani ma anche delle nuove possibilità di rappresentazione offerte dalla tecnica a figure rosse⁷⁸. Infine, la combinazione di elementi etnici differenti, soprattutto in età classica, «was possibly intended to emphasize their exotic and mythical aspect»⁷⁹, esprimendo così l'identità del gruppo a cui appartenevano.

Ebbene, nel mondo dei *comics*, «the costume is an integral means of identification from the superhero to the audience [...] By connecting the masked icon with certain characteristics, readers are able to position themselves in alliance or association with the figure»⁸⁰.

Nella pellicola della Jenkins, la riproposizione della tradizionale divisa marstoniana appare giustificata dalla necessità di movimento della guerriera (arrivata a Londra, mentre prova i *tailleur* militari, Diana si chiede come sia possibile combattere in simili vesti)⁸¹. Di fatto, però, l'uniforme conferma la supereroina nel ruolo di oggetto dello sguardo maschile ed eterosessuale⁸². A Londra, infatti, la bellezza della donna è ammirata sia nei succinti abiti amazzonici sia nelle più castigate vesti 'militari'. «Certainly she's not the most beautiful woman you've ever seen?», domanda ironicamente a Steve Etta, la cui fisicità è in evidente opposizione con quella di Diana⁸³.

A essere 'Altra' nell'aspetto rispetto a Wonder Woman non è però la sola Etta. Ancor più significativa al riguardo appare, infatti, l'Alterità della intelligente quanto spietata Dott. Poison. La scienziata pazza, specializzata in chimica e veleni, è anche questa figura che appartiene alle origini novecentesche del

78. Sul rapporto simbolico tra Amazzoni e Persiani, *supra*, p. 178. Sull'iconografia scita, probabilmente dovuta all'associazione con l'uso dell'arco, BOTHMER 1957; VOS 1963.

79. SHAPIRO 1983, 111.

80. SPIELDENNER 2013, 242. Per la rappresentazione come uno dei processi attraverso cui si attua il processo di identificazione nei *comics*, *ibidem*, 236-37.

81. «How can a woman possibly fight in this?», domanda Diana a Etta.

82. «Wonder Woman has always been a slave to heterosexual male fantasy; and though the girdle of obedience was politically corrected to a girdle of truth by the 1980s, the idea of compulsion originating in sexual desire remains the same» (STANLEY 2005, 164, cf. MAYOR 2014, 93: «Modern 'Amazon' fantasies often picture women wearing curvaceous metallic chest armor molded in the shape of breasts, à la Wonder Woman and Xena, Warrior Princess [...] But such erotic 'breasted' armor is impractical and dangerous. Experienced female soldiers of any era know that breast-shaped metal chest armor would be life-threatening. Why? Because cone- or dome-shaped projections would direct the force of blows of weapons toward the sternum and heart. Even a fall could be fatal, causing the sharp metal separating the breast hollows to injure or even fracture the breastbone. Therefore, armored fighting women in antiquity would have worn padding under chest plates shaped exactly like the men's, presenting a flat surface or a ridge down the center to deflect blows away from the heart»).

83. Significativamente, già a Themyscira l'abbigliamento di Diana appare più succinto di quello delle altre Amazzoni, che pure sono rappresentate mentre si allenano alla lotta e combattono, e dovrebbero necessitare, quindi, della stessa libertà di movimento della principessa.

mito e che compariva già in *Sensation Comics* #2 nel 1942 e in *Wonder Woman* #151 (1999) nei panni della Principessa Maru.

Lasciando da parte il motivo dell'associazione della donna con i veleni, sebbene di un certo interesse in termini di identità di genere (caratterizza, infatti, tradizionalmente il genere femminile e ha radici tanto lontane da comparire anche nel mondo antico)⁸⁴, quel che è significativo in questo contesto è l'invalidante sfregio sul viso di Dott. Poison.

Nell'immaginario comune, infatti (che non trova però cospicui riscontri iconografici)⁸⁵, le antiche guerriere sono note per la mancanza di un seno, una mutilazione a cui allude, già in età antica, la paraetimologia del nome (che vi leggeva un α -privativo seguito dalla radice di $\mu\alpha\zeta\acute{o}\varsigma$, 'seno', cf. D.S. 2.45.3, 3.53.3) e che rientra nel quadro 'altro' di queste 'donne non donne'⁸⁶. Secondo la testimonianza di Diodoro Siculo, alle nuove nate le Amazzoni 'bruciavano [...] la mammella destra, affinché, visto che sporge nella piena maturità fisica, non costituisse un impedimento'⁸⁷.

Nell'immaginario sotteso al mito antico, dunque, attraverso la simbolica mutilazione del seno, l'incapacità del corpo femminile alla guerra è naturalizzata e non provata, giacché il fisico delle guerriere è dato come non adatto alla lotta e, nello specifico, non adeguato a tirare con l'arco e a reggere uno scudo, proprio per la presenza dei seni. Di qui, la rimozione di uno dei tratti prerogativa del sesso delle Amazzoni, così da permettere a queste 'donne non

84. Per l'associazione tra donne, magia e veleni nel mondo greco antico, dalla Circe dell'*Odissea* in poi, OGDEN 2002, 98 sgg.; STRATTON; KALLERES 2014.

85. «Amazons of myth and art were always portrayed as beautiful heroic women, the equals of the handsome aristocratic Greek heroes. Perhaps physical asymmetry in artistic scenes would be jarring to Greek aesthetic sensibilities» (MAYOR 2014, 89, cf. STEWART 1995, 579 e 584 con bibliografia).

86. Tra gli antichi, $\acute{\alpha}\mu\alpha\zeta\acute{o}\nu$ gode comunemente di due diverse ipotesi etimologiche: da un lato $\acute{\alpha}\nu\epsilon\nu\ \mu\alpha\zeta\acute{o}\nu$ 'senza seni', appunto, e dall'altro $\acute{\alpha}\mu\alpha\ \mu\alpha\zeta\acute{o}\nu$ 'vivendo insieme', con allusione alla corrispettiva usanza amazzonica (cfr. Isid. *Etym.* 9.2.64). Gli studi moderni propendono, invece, per etimologie di origine orientale (cf. BONFANTE 1983; CECCHI 2010; MAYOR 2014, 85-88; DELG s.v. Ἀμάζων). «La paraetimologia nasceva [...] in una cultura, quella greca, in cui i soprannomi potevano costituire una carta d'identità efficace a parlare di un individuo e dove conseguentemente i nomi si imponevano o si leggevano a conferma o riconferma di un destino. In realtà il nome delle Amazzoni sembra derivare da quello di una tribù iranica (**ba-mazan*): la più accreditata ipotesi d'interpretazione propende per attribuire alla denominazione la valenza di 'guerrieri'» (ANDRISANO 2006, 45). Per una diversa lettura, STEWART 1995, 579: «One wonders if the name A-mazon or 'breastless' originally referred not to some obscene self-mutilation, as asserted by Hippokrates (*Airs, Waters, Places* 17) and repeated countless times since, but to the sexual unripeness of the nubile adolescent».

87. 2.45.3 τῶν δὲ θηλυτέρων τὸν δεξιὸν μαστὸν ἐπέκαον, ἵνα μὴ κατὰ τὰς ἀμὰς τῶν σωμάτων ἐπιαιρόμενος ἐνοχλῆ (cfr. 3.53.3). Le traduzioni di Diodoro Siculo sono di CORDIANO; ZORAT 1998; il testo è quello di BEKKER; DINDORF 1888-1890. Ippocrate (*Art.* 47) presenta la cauterizzazione del seno destro come tipica delle donne sarmate (le stesse per le quali Erodoto, in 4.110 sgg., individua le Amazzoni come antenate), ma non le presenta come Amazzoni. «Comme s'il refusait de mélanger les données sérieuses, scientifiques, de son étude ethnographique des effets du climat, avec des éléments jugés trop légendaires ou mythiques, de mêler l'ethno-médecine à la fable» (CARLIER-DÉTIENNE 1980, 22). Sulla digressione diodorea sulle Amazzoni, MAYOR 2014, 44-46.

donne' di dedicarsi a un'attività tradizionalmente parte della definizione del genere maschile.

Ora, l'assenza della mutilazione nell'Amazzone Wonder Woman rappresenta una metamorfosi se non dell'antico mito greco quantomeno dell'immaginario comunemente associato alle sue protagoniste. È una trasformazione che va spiegata alla luce di quanto la moderna mitologia rappresenta: l'incarnazione delle esigenze di bellezza e potenza nutrite dal pubblico, espresse e sottolineate dall'aspetto da *pin-up* della supereroina. Wonder Woman, infatti, è abile alla guerra perché ha una fisicità che le altre donne (quelle 'comuni') non possiedono, ma a cui aspirano o dovrebbero aspirare. In quest'ottica, la mutilazione non avrebbe senso⁸⁸.

Inoltre, come nell'immaginario antico l'Alterità delle Amazzoni, avversarie dei grandi eroi, poteva concretarsi fisicamente nell'allusione alla mutilazione del seno, così in quello moderno, l'Alterità della nemica da sconfiggere è segnata da un invalidante marchio fisico. Dott. Poison è raccapricciante anche fisicamente per via della cicatrice che ne deturpa irrimediabilmente il viso. La sua fisicità — come quella orfana di un seno delle mitiche guerriere — si oppone così a quella proposta a modello.

Dott. Poison, inoltre, è una burattina nelle mani di Ludendorff, mentre Wonder Woman non permette che nessun uomo le dica cosa fare («What I do is not up to you»), ma — va ricordato — l'indipendenza della moderna Amazzone non è fondata su scienza e conoscenza (come le malvagie azioni della Poison, che risultano così 'virilmente' ascritte alla sfera della 'cultura'⁸⁹) ma su una forza animata da un deterministico spirito di altruismo e sacrificio.

Nel moderno immaginario mitologico di fumetti e supereroi, per lo più popolato da figure virili e generalmente destinato a un pubblico maschile, il fisico da *pin-up* di Wonder Woman può essere dunque letto (in linea con le ancora valide osservazioni di Eco) come la rappresentazione di un modello — calato dall'alto e rispondente alle logiche di mercato — delle aspirazioni e i desideri di fruitrici e (forse soprattutto) fruitori del fumetto prima e dei *Superhero movies* poi, due prodotti fortemente tipizzati in termini di identità di genere⁹⁰.

88. «In Western cultural history [...] wounds and scars are commonly held to be 'manly' attributes. Women, by contrast, are supposed to look perfectly neat. Peter Lehman observes for filmic representations of wounds in patriarchal culture that, in contrast to women 'whose power comes from beauty' [...], 'a scar on a man's face frequently enhances rather than detracts from his power'» (FINK 2016, 137). La statuarietà della supereroina rientra pienamente fra i *topoi* della rappresentazione del supereroe: il corpo «as a smooth and perfect machine» (PELLITTERI 2011, 6) è parte integrante del simbolismo che ne illustra poteri e superiorità.

89. Sull'opposizione natura/cultura in quanto connotata in termini di genere femminile/maschile, ORTNER 1974.

90. «Most consumers [...] digest their superheroes not by reading, but by viewing big-budget cinema adventures and buying associated merchandise. It is now licensing, not publishing, where corporate profit is realized» (STANLEY 2005, 143, cf. McALLISTER 1990, 67-69). Sui fumetti e il loro pubblico, STANLEY 2005, 152 (con bibliografia); GIBSON 2008; GIBSON 2016,

A questo riguardo, l'aspetto di Wonder Woman nella pellicola della Jenkins risulta significativo sia rispetto al mito antico sia riguardo al contemporaneo scenario cinematografico e televisivo, dove figure di combattenti e guerriere indossano sempre più spesso «functional, gender-neutral uniforms»⁹¹, proponendo anche fisicamente rappresentazioni alternative, dove la non conformità non è necessariamente un segno di inferiorità/alterità, ma è anzi marca di «*empowerment over, escape from, or interference with the patriarchal hegemony*»⁹².

5. Themyscira, 'Alterità' e 'Norma' in un'isola

Il discorso sull'aspetto fisico delle protagoniste di *Wonder Woman* non interessa solamente la supereroina, Etta e Dott. Poison. Anche tutte le Amazzoni che abitano Themyscira sono infatti fisicamente statuarie. Costituiscono inoltre una comunità di sole donne, convinte del fatto che, quando si tratta di procreare, gli uomini siano essenziali, ma per il piacere (parola di Diana a Steve⁹³) la questione cambia.

Ora, proprio in ragione di questa marstoniana società di sole donne, nel mito moderno dell'Amazzone Wonder Woman, la curiosità e le preoccupazioni del pubblico si sono concentrate a più riprese sulla possibile omosessualità della protagonista, assurta a vera e propria icona della comunità LGBTQI+⁹⁴. A questo proposito, il primo a puntare letteralmente il dito contro la supereroina fu, nel 1954, Frederic Wertham in un saggio (*Seduction of the Innocent*) che portò alla cancellazione di una serie di fumetti e al ridimensionamento in termini di eteronormatività di quelli che sopravvissero. Per Wertham, Wonder Woman e le sue collaboratrici erano lesbiche, il cui comportamento rappresentava una minaccia per la salute mentale del giovane pubblico⁹⁵.

In epoca più recente e con toni diversi, in un'intervista («Exclusive Interview: Greg Rucka on Queer Narrative and WONDER WOMAN») rilasciata a *comi-*

287-90 («the comic as a medium has typically been defined as addressing a male audience», 290). A proposito di genere e *Superhero movies*, ROBLOU 2002.

91. GRAF 2015, 79.

92. FINK 2016, 138, a cui si rimanda per esempi di rappresentazioni di questo tipo nel cinema di R. Rodriguez e Q. Tarantino.

93. Mentre lasciano Themyscira, Diana dice a Steve che «men are essential for procreation but when it comes to pleasure [...] unnecessary».

94. Cf. RUELAS 2011; SPIELDENNER 2013, in partic. 239-40 sul potere rappresentativo e identificativo per la comunità gay della società di sole donne presente su Isola Paradiso. Per una interpretazione in chiave *queer* del fumetto dalle origini fino agli anni Novanta, PETERS 2003.

95. Wonder Woman «is always a horror type. She is physically very powerful, tortures men, has her own female following, is the cruel, 'phallic' woman. While she is a frightening figure for boys, she is an undesirable ideal for girls, being the exact opposite of what girls are supposed to want to be» (WERTHAM 1954, 35, cf. SUTTON 2010, 25-26; MATSUUCHI 2012, 124-25). Sul forte criticismo educativo che si sviluppò nei confronti dei *comics* già a partire dagli esordi, McALLISTER 1990, 58 e 61-62.

cosi-ty.com un anno prima dell'uscita della pellicola, il fumettista e disegnatore Greg Rucka (tra gli autori di *Wonder Woman* dal 2002 al 2017) confermò ai *fans* le preferenze omosessuali della supereroina⁹⁶, e già in *Wonder Woman* #173 (ottobre 2001) due Amazzoni sono rappresentate come amanti. Nel fumetto, tuttavia, «the hints of homoeroticism that continue to characterize the narrative are designed to appeal more to straight male sexuality than female homosexuality, in keeping with Marston's original mission to convert (heterosexual) men to his views»⁹⁷.

Ebbene, il motivo della supposta omosessualità delle leggendarie guerriere non solleticava l'attenzione degli antichi fruitori del mito quanto dei moderni⁹⁸. I primi appaiono, infatti, maggiormente interessati a comprendere come una società di sole donne potesse perpetuarsi e non come potesse procurarsi piacere nel frattempo. Le fonti parlano di incontri più o meno violenti e/o consenzienti con uomini di varia provenienza al fine di perpetuare la stirpe⁹⁹. In Diodoro Siculo, per esempio, si dice che le Amazzoni libiche conservassero la propria verginità per tutta la durata del servizio militare; terminatolo, 'andavano con gli uomini per fare figli' (3.53.1 προσιέναι μὲν τοῖς ἀνδράσι παιδοποιίας ἔνεκα)¹⁰⁰. Secondo Ippocrate (*Aër.* 17), invece, le mitiche guerriere non perdevano la verginità prima di aver ucciso tre uomini, mentre per Erodoto (4.117), tra i Sarmati, le discendenti delle Amazzoni potevano sposarsi solo dopo aver ucciso un uomo, in una associazione tra la sfera 'maschile' della guerra e quella 'femminile' del matrimonio, che non risultano scisse, come in Diodoro, tra un 'prima' e un 'poi'¹⁰¹.

L'interesse dell'uomo greco, dunque, non ruotava intorno alla possibile omosessualità delle combattenti, ma interessava il destino dei neonati (e il maschile non è, nemmeno in questo caso, generalizzante), in linea con il proprio immaginario socio-culturale. Significativamente, nella digressione intorno alle mitiche guerriere, Diodoro fa riferimento anche ai 'nati maschi',

96. Cfr. SANTORI 2016.

97. STANLEY 2005, 164.

98. «In antiquity, Amazons were assumed to be strongly heterosexual. The women warriors were, as Plutarch put it [cfr. *Thes.* 26], 'natural lovers of men.' Indeed, some ancient beliefs about physiognomy maintained that it would be natural for 'manly' Amazons to be especially attracted to 'manly' men. According to this theory, it was overly feminine women who would be attracted to loving other women. Virile women, like Amazons — who could overcome the weak, 'effeminate' traits in themselves — were assumed to desire virile men» (MAYOR 2014, 134).

99. Cfr. MAYOR 2014, 129-41.

100. «So until they marry and lay aside their weapons, Amazons are unruly teenagers: unripe, undeveloped, undomesticated, and unrestrained. Living beyond the confines of polis society, they mate with men at their own convenience and pleasure and maim or kill the male infants born of these promiscuous liaisons [...] Far from the demure virginity prescribed by law and custom, their sexual life is a continual series of flagrantly public one-night stands. In this way they represent not only the threat that every adolescent girl poses to her father's authority and to the stability of the family, but the lure of forbidden fruit as well» (STEWART 1995, 580).

101. HARTOG 1992, 192-93.

τῶν δὲ γεννωμένων τοὺς μὲν ἄρρενας (2.45.3), a cui le Amazzoni ‘storpiavano sia le braccia che le gambe, rendendoli inutili alle funzioni militari’ (2.45.3), secondo un’usanza riportata anche da Ippocrate (*Art.* 53) e allusa da Pompeo Trogo (*Hist. Fil.* 2.4 *si qui mares nascerentur, interficiebant*)¹⁰².

Nella pellicola della Jenkins, la questione della omosessualità delle Amazzoni è allusa ma non sviluppata, anche se il dolore di Melanippe (Lisa Loven Kongsli) alla morte di Antiope (Robin Wright) in battaglia non lascia troppi dubbi sulla natura della loro relazione. Di fatto, però, abbandonando Themyscira, Diana abbandona la liminalità di un mondo dove gli uomini non compaiono e sono considerati tutt’altro che essenziali per il piacere, relegando così al passato l’universo di sole donne in cui è cresciuta.

La scelta di collocare l’utopico mondo di pace di Themyscira su un’isola è, a questo riguardo, significativa¹⁰³. Dall’*Odissea* in poi, infatti, le isole appaiono frequentemente come ‘mondi altri’, le cui rappresentazioni possono oscillare tra utopie di ricostruzione e di evasione¹⁰⁴. All’isolamento e alla liminalità di Themyscira corrisponde, infatti, quella delle sue abitanti: donne guerriere in grado di vivere, come (peculiarmente) già le loro antenate, una vita soddisfacente senza uomini e l’istituzione del matrimonio¹⁰⁵.

Themyscira si presenta, dunque, come un mondo ‘altro’ in cui la ‘norma’ sembra, tuttavia, fare problematicamente ingresso attraverso la fisicità delle guerriere, conforme — come quella di Wonder Woman — ai canoni di una statuarietà oggetto dello sguardo maschile eterosessuale e delle correlate aspirazioni di quello femminile¹⁰⁶.

Tra gli umani, inoltre, Diana ha una relazione con Steve, ispirata dall’amore e non finalizzata a procreare. Sulla barca con cui la supereroina lascia Themyscira (una scena che fa da ponte tra l’utopica isola di pace e la violenta realtà terrestre), la principessa interroga l’uomo sulle convenzioni circa l’amore e il matrimonio nel mondo degli umani. Il secondo, infatti, è assente dall’isola esattamente come anche tra le Amazzoni dell’antico mito greco¹⁰⁷.

Nel film della Jenkins e nell’immaginario antico, dunque, l’incontro/scontro dell’Amazzone con l’uomo porta quest’ultima (non senza problematicità) a rinunciare e/o a perdere almeno parte della propria Alterità in nome di ciò

102. Per una lettura simbolica del parallelo tra la mutilazione del seno e quella a cui le Amazzoni sottoponevano i maschi, CARLIER-DÉTIENNE 1980, 27-28.

103. Nelle battute iniziali, Hippolyta racconta a Diana di quando «Zeus created this island to hide us from the outside world. Somewhere Ares could not find us. And all has been quiet ever since. We give thanks to the gods for giving us this paradise».

104. Sull’isola nel mondo antico, GIANNINI 1967; LÉTOUBLON; CECCARELLI; SGARD 1996, 23-24; COSTANTAKOPOLOU 2007, 5.

105. «The Amazon is a female force fully entrenched in liminality; she has excised herself from society and dismissed her need for a husband. The success of her myth as powerful, skilled, and independent individual is directly related to her ability to fight and defend herself» (McCALL 2011, 51).

106. Il film della Jenkins abbandona l’ideale marstoniano che considerava la bellezza femminile come archetipicamente bianca (cf. FINN 2014, 15). Tra le statuarie Amazzoni di Themyscira compaiono, infatti, anche alcune combattenti dai tratti africani.

107. Su questi aspetti, *supra*, pp. 175-6.

che è presentato come 'Norma': l'amore eterosessuale nel caso di Wonder Woman e il matrimonio per le antiche Amazzoni.

Significativamente, infatti, i miti che riguardano le antiche guerriere terminano generalmente o con la morte della donna o con il matrimonio tra i due protagonisti sancendo, in entrambi i casi, la vittoria dell'eroe. Mettendo in discussione la gerarchia naturalizzata tra i sessi, infatti, l'Amazzone è conseguentemente forzata alla sottomissione e/o all'accettazione di un legame che ne limita e contiene l'indole bellicosa, divenendo soggetta al potere maschile¹⁰⁸. Le vicende di Antiope/Ippolita (cf. D.S. 4.28.1 τὸ τὸν Θησέα καταδεδουλωσθαι τὴν ἡγεμόνα τῶν Ἀμαζόνων Ἀντιόπην, ὡς δ' ἔνιοι γράφουσιν, Ἴππολύτην; Plu. *Thes.* 27.4 Ἴππολύτην γὰρ οὗτος ὀνομάζει τὴν τῷ Θησεῖ συνοικοῦσαν, οὐκ Ἀντιόπην) sono tra le più significative al riguardo. Secondo alcune fonti, infatti, la nuova signora di Atene e moglie di Teseo — dopo aver abbandonato volontariamente o per forza la propria terra e le altre Amazzoni — imbraccia nuovamente le armi durante l'assalto del proprio popolo alla città per riportarla in patria (cf. Aesch. *Eu.* 685-91; Isoc. 12.193; Lys. 2.4-6; Paus. 1.2.1), perdendo così la vita¹⁰⁹.

In maniera analoga, nel mito cinematografico, lasciata Themyscira, Wonder Woman si conforma all'amore eterosessuale, ma con la morte di Trevor la questione di cosa accadrebbe all'Amazzone (e dunque alla donna che rappresenta) se non sposandosi quantomeno portando avanti la relazione, non è affrontata e non è questione di poco conto anche nella contemporanea società occidentale.

108. «In the context of the Amazonian mythology, rape [...] is extended to include reassertion of the submissive, feminine, normative role onto the outsider. Once reassigned to a normative female role, the Amazon could be assimilated into the patriarchal Greek society» (LEAL 2010, 7-8). «Women in myth who exhibit *andreaia* are characteristically accorded exceptional status, until in defeat, their femininity is shown to be their most characteristic attribute» (DEACY 1997, 156, cf. 154-57; MCCALL 2011, 41).

109. Per Diodoro Siculo, Antiope 'combatteva insieme a suo marito Teseo' (4.28.4 συναγωνισαμένην τάνδρι Θησεῖ). Plutarco, invece, riporta sia la tradizione secondo cui 'nel quarto mese di guerra, tramite Ippolita fu stabilito un accordo' (*Thes.* 27.4 τετάρτῳ δὲ μηνὶ συνθήκας γενέσθαι διὰ τῆς Ἴππολύτης, cf. 27.5) sia quella secondo cui 'questa donna, che combatteva insieme a Teseo, cadde colpita dal giavellotto di Molpadia' (*Thes.* 27.4 μετὰ τοῦ Θησεῶς μαχομένην πεσεῖν τὴν ἄνθρωπον ὑπὸ Μολπαδίας ἀκοντισθεῖσαν); la stessa variante è anche in Pausania (1.2.1), che intreccia varie versioni del mito e descrive Antiope come innamorata di Teseo (Θησεῶς δὲ ἐρασθεῖσαν Ἀντιόπην) al momento della partenza da Themyscira. Nella testimonianza di Plutarco, dunque, «as an individual the abducted queen is Hellenized, partly to glorify Theseus, partly to reflect the supremacy of the values of Hellenic culture. Yet alongside the idealization of the individual sexual loyalty which follows defeat or capture, Amazons as a group are also presented as invaders of Athens, to be gloriously defeated» (HARDWICK 1990, 21). La natura amazzonica di Antiope, strettamente connessa al rifiuto delle nozze, è ereditata dal figlio Ippolito, con tutte le conseguenze del caso. Il giovane condivide con le Amazzoni lo stesso scarso rispetto per il sedentarismo e il matrimonio, «due pilastri della vita associata tra i Greci [...] Chi non accetta la società così com'è, ha davanti a sé un unico fato da accettare: quello di essere cancellato e trascinato in un passato mitico, senza legami con il presente» (ARATA 2010, 33-39, cf. MCCALL 2011, 44-45). Sul mito di Antiope e Teseo attraverso i secoli (anche recenti), si veda anche MAYOR 2014, 259-70 e 275-76.

6. Conclusioni

A distanza di centinaia di secoli dalle prime elaborazioni del mito amazzonico, la recente rimitologizzazione proposta dalla Jenkins in *Wonder Woman* continua a rappresentare l'Amazzone come Alterità. Diversamente da quel che accadeva nel mito antico, però, questa Alterità è presentata come un modello da imitare. Mentre le Amazzoni greche sfuggivano a qualsiasi tentativo di normalizzazione, a *Wonder Woman* non accade lo stesso. Se alle prime non era concesso assurgere allo stato di eroine, a Diana Prince, invece, è permesso ma a patto di adeguarsi a una precisa identità di genere, la norma di ciò che accettabile e che, peraltro, fa capolino anche nella caratterizzazione della comunità di Themyscira.

Per la supereroina, il ricorso alla violenza e alla forza è così 'marstonianamente' giustificato da valori di altruismo, pace e amore, che le sono stati deterministicamente associati dal suo creatore in nome dell'appartenenza al genere femminile. Inoltre, nella rinuncia a qualsiasi mutilazione fisica che anche solo rimandi all'antico immaginario amazzonico, anche il corpo da *pin-up* sembra rientrare nella norma di un modello calato dall'alto, rispondente alle logiche di mercato.

L'Altro rispetto all'identità di genere accettata e promossa dalla Jenkins è rappresentato dalla geniale Dott. Poison che, altrettanto stereotipicamente, mette la propria intelligenza al servizio degli uomini e quindi del male (un ritorno anche questo alle convinzioni di Marston). La scienziata è una donna diversa anche nell'aspetto, segnata dalla mutilazione sul viso, un tratto non banale in un mondo cinematografico dove le disabilità/mutilazioni del corpo femminile caratterizzano sempre più spesso eroine/guerriere che ereditano la forza battagliera delle Amazzoni e che, allo stesso tempo, scardinano le tradizionali e binarie identità di genere.

Considerando i numeri al botteghino del film della Jenkins (821,9 milioni di dollari), il mito dell'Amazzone, della donna indipendente e guerriera non fa più paura, a patto che, alla fin dei conti, rispetti le regole dei generi¹¹⁰. Il confronto tra vicende antiche e moderne permette di evidenziarne e problematizzarne i limiti ideologici, «[the] traps they hide under their patina of colours and spectacular actions»¹¹¹.

110. A proposito della relazione (proporzionale) tra profitti e legittimazione di valori e punti di vista dominanti, McALLISTER 1990, 67-69.

111. PELLITTERI 2011, 3, cf. KLEINBAUM 1983, 201-2: «The Amazon who became the star of stage, screen, and television [...] served to reassure men that even if women attempted to undertake activities usually reserved for men, the traditional gender system will always prevail in the end».

BIBLIOGRAFIA

- A.M. ANDRISANO 2006, «Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità», *AOFL* 2, pp. 43-59.
- L. ARATA 2010, «Le Amazzoni modello di una umanità alla rovescia nei tragici greci», *SLD* 29, pp. 19-62.
- A. AUGOUSTAKIS 2015, «Dystopian Amazons: Fantasies of Patriarchy in *Le Gladiatrici* (1963)», in M.S. CYRINO; M.E. SAFRAN (edd.), *Classical Myth on Screen*, New York, pp. 63-71.
- J.J. BACHOFEN 1861, *Das Mutterrecht*, Stuttgart.
- I. BEKKER; L. DINDORF (edd.) 1888-1890, *Diodori Bibliotheca Historica*, Leipzig.
- A.L.T. BERGREN 2008, *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Washington D.C. – Cambridge MA.
- R. BLONDELL 2005, «How to Kill an Amazon», *Helios* 32, pp. 183-213.
- G. BONFANTE 1983, «Il nome delle Amazzoni», *RAL* 8.38, pp. 151-153.
- D. VON BOTHMER 1957, *Amazons in Greek art*, Oxford.
- S. BRUNORI 2010, «Il duello di Achille e Penteseila: schemi epici e iconografici di età arcaica», in A. CAMEROTTO; R. DRUSI (edd.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova, pp. 89-106.
- J. CARLIER-DÉTIENNE 1980, «Les Amazones font la guerre et l'amour», *L'Ethnographie* 76.180, pp. 11-33.
- F. CECCHI 2010, «Dall'oriente all'occidente, le Amazzoni: un mito orientale di nome e di fatto (etimologia)», *SLD* 29, pp. 5-10.
- P. CHANTRAINE 1999, *DELG. Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- C. CONSTANTAKOPOULOU 2007, *The Dance of the Islands. Insularity, Networks, the Athenian Empire and the Aegean World*, Oxford.
- A. CORCELLA; S.M. MEDAGLIA; A. FRASCHETTI (edd.) 1993, *Erodoto. Le Storie. Libro IV*, Milano.
- G. CORDIANO; M. ZORAT (edd.) 1998, *Diodoro Siculo. Biblioteca storica*, Milano.
- S. DEACY 1997, «Athena and the Amazons: Mortal and Immortal Femininity in Greek Myth», in A.B. LLOYD (ed.), *What is a God? Studies in the Nature of Greek divinity*, Duckworth, pp. 153-168.
- K. DOWDEN 1997, «The Amazons: Development and Functions», *RhM* 140.2, pp. 97-128.
- P. DUBOIS 1982, *Centaur and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor.
- U. ECO 1964, «Il mito di Superman», in U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, pp. 221-263.
- M. FINK 2016, «An Eyepatch of Courage: Battle-Scarred Amazon Warriors in the Movies of Robert Rodriguez and Quentin Tarantino», in S. SIDDIQUE; R. RAPHAEL (edd.), *Transnational Horror Cinema. Bodies of Excess and the Global Grotesque*, London, pp. 133-158.

- M.R. FINN 2014, «William Marston's Feminist Agenda», in J.J. DAROWSKI (ed.), *The Ages of Wonder Woman: Essays on the Amazon Princess in Changing Times*, Jefferson – London, pp. 7-21.
- S. FLORY 1987, *The Archaic Smile of Herodotus*, Detroit.
- A. GIANNINI 1967, «Mito e utopia nella letteratura greca prima di Platone», *RIL* 101, pp. 101-132.
- M. GIBSON 2008, «What you read and where you read it, how you get it, how you keep it. Children, comics and historical cultural practice», *Popular Narrative Media* 1.2, pp. 151-167.
- M. GIBSON 2016, «Comics and Gender», in F. BRAMLETT; R.T. COOK; A. MESKIN (edd.), *The Routledge Companion to Comics*, New York – London, pp. 285-293.
- M. GLEBA 2008, «You are What you Wear: Scythian Costume as Identity», in M. GLEBA; C. MUNKHOLT; M.-L. NOSCH (edd.), *Dressing the Past*, Oxford, pp. 13-28.
- A.D. GODLEY 1920, *Herodotus, with an English translation*, Cambridge.
- B.J. GRAF 2015, «Arya, Katniss, and Merida: Empowering Girls through the Amazonian Archetype», in M.S. CYRINO; M.E. SAFRAN (edd.), *Classical Myth on Screen*, New York, pp. 73-82.
- L. HARDWICK 1990, «Ancient Amazons – Heroes, Outsiders or Women?», *G&R* 37.1, pp. 14-36.
- F. HARTOG 1992, *Lo specchio di Erodoto*, Milano, tr. it. (*Le miroir d'Hérodote*, Paris 1980)
- G.S. KIRK 1970, *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley – Los Angeles.
- A.W. KLEINBAUM 1983, *The War Against the Amazons*, New York.
- D. KONSTAN 2002, «Women, ethnicity and power in the Roman Empire», *Ordia Prima* 1, pp. 11-23.
- E.W. LEAL 2010, *The Empire's Muse: Roman Interpretations of The Amazons Through Literature and Art*, San Diego State University Thesis. http://sdsu-dspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.10/523/Leal_Erin.pdf
- F. LÉTOUBLON; P. CECCARELLI; J. SGARD 1996, «Qu'est-ce qu'une île?», in F. LÉTOUBLON (ed.), *Impressions d'îles*, Toulouse, pp. 10-27.
- D. LYONS 2003, «Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece», *CLAnt* 22, pp. 93-134.
- W.M. MARSTON 1928, *The Emotions of Normal People*, London – New York.
- W.M. MARSTON 1943, «Why 100,000,000 Americans Read Comics», *The American Scholar* 13.1, pp. 35-44.
- A. MATSUUCHI 2012, «Wonder Woman Wears Pants: Wonder Woman, Feminism and the 1972 'Women's Lib' Issue», *Colloquy* 24, pp. 118-142.
- A. MAYOR 2014, *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton – Oxford.
- M.P. McALLISTER 1990, «Cultural Argument and Organizational Constraint in the Comic Book Industry», *Journal of Communication* 40.1, pp. 55-71.

- J.D. McCALL 2011, *Woman or warrior? How believable femininity shapes warrior women*, UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones 953. <http://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/953>
- T. VAN NORTWICK 2008, *Imagining Men: Ideals of Masculinity in Ancient Greek Culture*, Westport – London.
- D. OGDEN 2002, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*, Oxford.
- S.B. ORTNER 1974, «Is female to male as nature is to culture?», in M.Z. ROSALDO; L. LAMPHERE (edd.), *Woman, culture, and society*, Stanford, pp. 68-87.
- M. PELLITTERI 2011, «Alan Moore, *Watchmen*, and some notes on the ideology of superhero comics», *Studies in Comics* 2.1, pp. 1-8.
- B.M. PETERS 2003, «Que(e)rying Comic Book Culture and Representations of Sexuality in Wonder Woman», *CLCWeb* 5.3, pp. 1-8.
- J. REDFIELD 1982, «Notes on the Greek Wedding», *Arethusa* 15, pp. 181-201.
- Y. ROBLOU 2012, «Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies», *Culture, Society & Masculinities* 4.1, pp. 76-91.
- G.C. ROTHERY 1910, *The Amazons in Antiquity and Modern Time*, London.
- G. RUBIN 1975, «The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex», in R. REITER (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, pp. 157-210.
- H. A. SHAPIRO 1983, «Amazons, Thracians, and Scythians», *GRBS* 24.2, pp. 105-116.
- D.J. SOBOL 1972, *The Amazons of Greek Mythology*, South Brunswick – New York.
- A.R. SPIELDENNER 2013, «Altered egos: gay men reading across gender difference in Wonder Woman», *Journal of Graphic Novels and Comics* 4.2, pp. 235-244.
- K.E. STANLEY 2005, «'Suffering Sappho!': Wonder Woman and the (Re)Invention of the Feminine Ideal», *Helios* 32.2, pp. 143-171.
- A. STEWART 1995, «Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens», *Poetics Today* 16.4, pp. 571-597.
- K.B. STRATTON; D.S. KALLERES (edd.) 2014, *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*, Oxford.
- J.K. STULLER 2010, *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors*, New York.
- S. USHER 1990, *Isocrates. Panegyricus and To Nicocles*, Warminster.
- F. WERTHAM 1954, *The Seduction of the Innocent*, New York.
- G. ZECCHINI 1998, «I cervi, le Amazzoni e il trionfo 'gotico' di Aureliano», in G. BONAMENTE; F. HEIM; J.P. CALLU, *Historiae Augustae Colloquium Argentoratense*, Bari, pp. 349-358.

SITOGRAFIA

- C.J. ANDERS 2011, «Why is Captain America Ruling Our Screens and Not Wonder Woman?», *jezebel.com*, 20 gennaio, <https://jezebel.com/5736950/>

why-is-captain-america-ruling-our-screens-and-not-wonder-woman (accesso 2 luglio 2018).

- M. CAVNA 2017, «How 'Wonder Woman' director Patty Jenkins cracked the superhero-movie glass ceiling», *The Washington Post*, 31 maggio, https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2017/05/31/how-wonder-woman-director-patty-jenkins-cracked-the-superhero-movie-glass-ceiling/?utm_term=.d3f79952f8d4 (accesso 9 luglio 2018).
- A. ROSS 2016, «One less woman in politics: Wonder Woman loses job as UN ambassador», *The Guardian*, 13 dicembre, <https://www.theguardian.com/world/2016/dec/12/wonder-woman-un-ambassador-gender-equality> (accesso 2 luglio 2018).
- R. RUELAS 2011, «Lynda Carter fights for gays, others who are pushed around», *The Arizona Republic*, 11 aprile, <http://archive.li/ctjE> (accesso 19 luglio 2018).
- M. SANTORI 2016, «Exclusive Interview: Greg Rucka on Queer Narrative and WONDER WOMAN», *comicosity.com*, 28 settembre, <http://www.comicosity.com/exclusive-interview-greg-rucka-on-queer-narrative-and-wonder-woman/> (accesso 2 luglio 2018).