

## ***Riflessioni sull'autorialità televisiva: il caso Joss Whedon***

di Barbara Maio

La questione dell'autorialità televisiva è un tema che ha impegnato per anni i critici e gli studiosi del campo. Oggi l'idea dell'autore televisivo sembra essere ormai un concetto acquisito ma ancora non sono ben chiari i limiti e le caratteristiche che questo tipo di autorialità porta con sé.<sup>1</sup>

Da questo punto di vista, è interessante studiare il caso di Joss Whedon, autore televisivo statunitense che sta segnando la produzione tv degli ultimi quindici anni. Una analisi più ravvicinata di questa figura ci può permettere di capire meglio cosa intendiamo con il termine "autore" in ambito televisivo. E per far questo partiamo dal primo successo televisivo di Whedon, la serie *Buffy*.

*Buffy The Vampire Slayer*<sup>2</sup> nasce nel 1997 per opera appunto di Joss Whedon già sceneggiatore di film come *Toy Story* o *Alien 3* oltre che di serie tv come *Roseanne*. Whedon coltiva da anni l'idea di una storia incentrata su una adolescente in grado di combattere vampiri e demoni. L'idea è quella di rivoluzionare il genere horror cambiando tanti luoghi comuni e rovesciando punti di vista e stili narrativi. Il punto di partenza di *Buffy*<sup>3</sup> è, infatti, il rovesciamento del luogo comune secondo cui la vittima, una donna preferibilmente bionda, è destinata a morire subito. In questa serie la vittima predestinata diventa eroina in grado di difendere l'umanità. Whedon scrive la sceneggiatura di *Buffy* per un film per la sala e convince la 20th Century Fox a co-produrlo. Il film viene realizzato nel 1992 ma si rivela un progetto irrisolto: l'idea di Whedon rimane inespressa e il film è un prodotto adolescenziale indeciso tra teen horror e commedia quasi demenziale.

Dopo il fallimento del film, Whedon trasforma l'idea in forma seriale e realizza, per il ramo televisivo della FOX, un breve pilot per presentare la serie. Ottenuta l'attenzione del network, Whedon realizza una prima stagione da 12 episodi per la mid season della WB. La serie non ottiene subito grande successo ma la collocazione al di fuori della stagione di lancio delle nuove serie le permette di non venir cancellata. La serie sarà poi riconfermata per un totale di sette stagioni da 22 episodi creando un successo mondiale.

La produzione di *Buffy* si inserisce in un particolare momento del mercato televisivo. Come nota Catherine Johnson<sup>4</sup> l'inizio degli anni Novanta è il momento in cui i networks si sfidano su mercati di nicchia e puntano sul genere fantasy per catturare una audience giovane che diventa vitale per la vendita di spazi pubblicitari. La WB programma *Buffy* in serata dopo un altro drama da un'ora, *Settimo Cielo*. L'emittente punta a diventare un network per famiglie ed entra con questi due programmi nella programmazione lunga. Ma *Buffy* è un prodotto molto più complesso di quello che appare a una prima visione, poco rassicurante e solo apparentemente adolescenziale nonostante la confezione esterna. Il successo della serie, comunque, convince la WB a difendere *Buffy* nonostante le tematiche sempre più scottanti. Nel momento in cui la serie diventa troppo adulta, viene venduta alla UPN che punta su un pubblico più maturo. In questo modo *Buffy* ha potuto, negli Stati Uniti, proseguire il suo cammino non senza censure e polemiche ma comunque integro fino alla fine. D'altra parte Whedon presenta la serie come un luogo dove nulla è ciò che sembra. E sembra essere

---

<sup>1</sup> Per una panoramica più approfondita dell'argomento si veda anche G. Pescatore, *L'Ombra dell'Autore*, Carocci, Roma, 2006, e V. Innocenti e G. Pescatore (a cura di), *Le nuove forme della serialità televisiva*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

<sup>2</sup> Sulla serie cfr. anche B. Maio (a cura di), *Buffy The Vampire Slayer. Legittimare la Cacciatrice*, Bulzoni, Roma 2007 e Barbara Maio, *Buffy The Vampire Slayer*, Aracne, Roma 2004.

<sup>3</sup> Per un approfondimento sulla serie suggerisco anche R. Wilcox e D. Lavery (a cura di), *Fighting the Force. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, MD, 2002.

<sup>4</sup> C. Johnson, *Telefantasy*, British Film Institute Publishing, London, 2005, p.1.

questa la cifra stilistica dell'autore: il rovesciamento delle apparenze alla ricerca di nuove vie stilistiche e narrative.

Come precedentemente accennato, l'origine di Whedon è nel mondo della scrittura. Il primo e più evidente segno di autorialità delle sue serie è proprio nella costruzione dei personaggi che si pongono al centro della storia e nello sviluppo della storyline in tempi lunghi. L'aspetto interessante è che Whedon propone serie di genere avventuroso ma predilige dialoghi e sviluppo narrativo a scene di pura azione e movimento. I personaggi creati da Whedon si caratterizzano per complessità e realismo: non esistono personaggi stereotipati che rimangono tali nell'arco dello sviluppo narrativo. Whedon si concentra sulla creazione di vere persone che si trovano di fronte a problemi reali anche in un contesto non realistico. Whedon, infatti, predilige la narrativa di genere: le serie che gli appartengono, oltre a *Buffy*, *Angel*, *Firefly* o *Dollhouse* risultano costruite rispettando le regole del genere al contempo ibridandole: il fantasy, la sci-fi, l'horror, la commedia, si evidenziano alternativamente in questi prodotti. Il risultato è un metagenere che risulta armoniosamente costruito e che è diventato marchio di fabbrica delle produzioni di Whedon.

Dal punto di vista visuale, la regia di questi prodotti è realizzata in camera singola e per la serie *Buffy*, Whedon utilizza il 16mm per le prime due stagioni per poi passare al 35mm. Queste scelte tecniche hanno un significato rilevante nel risultato finale: girare in camera singola ha un costo più alto della scelta multi camera ma produce un effetto cinematografico dato principalmente dall'illuminazione del set. Il multi camera necessita di una illuminazione uniforme poiché ogni angolo di ripresa deve essere ugualmente illuminato.<sup>5</sup>

Con la camera singola la messa in scena è focalizzata su un punto di vista unico che può essere illuminato secondo lo stile dell'autore. A questo punto si lega la scelta della pellicola: il 16mm propone un'immagine sgranata dai colori poco saturi. La maggior parte delle serie contemporanee è girata in 16mm (*The O.C.*, *Veronica Mars*, *Scrubs*, *Gilmore Girls* ecc.); per motivi economici anche le prime due stagioni di *Buffy* vengono girate in 16mm ma con il successo della serie Whedon decide di migrare verso il formato 35mm. Tale scelta è determinata dallo stile unico della serie. L'azione della serie si svolge spesso in notturna e la sgranatura della pellicola determina una perdita dell'effetto chiaroscuro. Il contrasto tra luci ed ombre è fortemente cercato da Whedon per creare un effetto di mistero e suspense nei lunghi inseguimenti e combattimenti in notturna. Ma la scelta ha anche un valore narrativo: l'alternanza tra giorno e notte ha un valore fortemente simbolico nella narrazione laddove il giorno rappresenta la normalità nella vita della protagonista, impegnata con scuola e amici, mentre la notte rivela la sua doppia vita ricca di contraddizioni e responsabilità.

La scelta "autoriale" di Whedon è ribadita nella sua produzione successiva, *Angel*, spin-off di *Buffy*. Poiché protagonista di questa serie è un vampiro, le scene in notturna aumentano esponenzialmente ma oltre ai chiaroscuri qui l'autore gioca anche con una Los Angeles notturna ricca di luci che si oppongono alla cupezza di luoghi spettrali dove spesso si svolge l'azione vera e propria.

Dal punto di vista dell'utilizzo della macchina da presa, Whedon non sperimenta particolari punti di vista o movimenti tipici delle serie contemporanee come split screen, prospettiva impossibili, grandangoli, macchina a mano ecc.

La mdp segue spesso le regole della grammatica televisiva più semplice ma senza scadere nel banale. I dialoghi sono spesso in campo/controcampo, le scene in interni dove la mdp si muove solo sui personaggi abbondano. *Buffy* non è, comunque, una serie ad alto budget e le sperimentazioni linguistiche costano tempo di ripresa e, quindi, denaro.

---

<sup>5</sup> J. Butler, *Television: Critical Methods and Applications*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2002, p.110.

Whedon, però, non rinuncia a movimenti più complessi. Nell'episodio *Band Candy* (03.06), una sequenza è costruita con una ampia prima parte in dolly che costruisce un mini piano sequenza. In questa scena, la mdp parte dall'inquadratura dall'alto su un gruppo di persone in un piazzale. Di seguito si sposta in avanti ad inquadrare un'automobile che arriva sul piazzale. Dall'automobile scende la protagonista e la mdp, sempre senza soluzione di continuità, torna indietro a precedere Buffy che avanza nel piazzale. Improvvisamente Buffy si ferma poiché ha notato due persone che si stanno baciando e che la mdp aveva sfiorato nel primo avanzamento. Da qui parte uno scambio in un classico campo/controcampo che avanza la narrazione. La scelta del movimento del dolly non è puro esercizio di stile ma scelta narrativa. Infatti, la mdp che si muove fluidamente sulle persone nella piazza sfiora volutamente la coppia che si bacia così da far appena comprendere allo spettatore cosa stia accadendo prima che lo scopra la protagonista. La coppia è composta dalla madre di Buffy e da Giles, suo osservatore e figura paterna, che per la prima volta e a causa di un incantesimo dimostrano un reciproco interesse sentimentale. Con questo tipo di sequenza, Whedon crea aspettativa nel pubblico per la reazione di Buffy a questa scoperta così da rendere lo spettatore ancora più partecipe.

Ancora più importante l'utilizzo della mdp nell'episodio *The body* (05.16). In questa occasione Buffy scopre la morte della madre. Per tutto l'episodio, la mdp ha lo scopo di mostrare le reazioni dei protagonisti a questa scoperta. Nella scena in cui Buffy scopre il cadavere della madre, lo spettatore anticipa questa scoperta con l'utilizzo del fuori fuoco dove si intravede in secondo piano il cadavere sul divano. Successivamente, dal momento della scoperta del cadavere da parte della protagonista, Whedon passa all'utilizzo della steadycam per seguire i momenti concitati della ricerca di aiuto. Lo sconvolgimento della protagonista è rappresentato dal continuo movimento dell'inquadratura, sempre instabile.

Le immagini successive utilizzano ancora un diverso registro stilistico. All'arrivo dei paramedici, la protagonista capisce che ormai la madre è morta e al continuo movimento alla ricerca di una soluzione si sostituisce lo shock per il fatto accaduto. Buffy non riesce a comprendere ciò che sta succedendo e le inquadrature alternano momenti di fuori fuoco ad inquadrature non centrate a rappresentare lo straniamento della protagonista; Buffy, infatti, non comprende ciò che le dice il paramedico e l'immagine è focalizzata sulla sua bocca senza che da essa possa arrivare una piena spiegazione.

Le immagini del resto dell'episodio alternano movimenti improvvisi a lunghi momenti di inquadrature fisse sui protagonisti. In pratica, c'è una continua alternanza tra stasi e movimento a rappresentare visualmente la disperazione e il senso di inefficacia dei protagonisti, normalmente pronti ad affrontare la morte ma impotenti di fronte alla malattia e alla morte naturale.

Lo stile di Whedon si esprime in questi casi anche quando non è personalmente dietro la macchina da presa (il regista di *Band Candy* è Michael Lange, regista televisivo di serie come *Dawson Creek*, *X-Files*, *Ally McBeal* e molte altre), e si impone coscientemente lungo tutti i 144 episodi della serie. Anche nelle produzioni successive, Whedon non abbandona questo registro fatto di classicità e sperimentazione. Se prendiamo, ad esempio, la produzione di *Dr. Horrible* – una miniserie creata solo per il web al tempo dello sciopero degli sceneggiatori – Whedon utilizza una macchina da presa molto statica e, soprattutto, un'estetica che possiamo definire “del web”. Infatti, questa miniserie parte come un video-blog del cattivo di turno che parla ai suoi spettatori guardando quindi sempre in camera (ovvero in webcam) dal suo computer. Così, spesso le inquadrature, anche quando non sono diegeticamente nel videoblog, si presentano con inquadrature frontali con gli attori che sembrano quasi parlare in camera, verso il pubblico. Inoltre, la scelta dell'illuminazione –

chiara e ben delineata, in opposizione ai precedenti show molto notturni – regala un aspetto quasi fumettistico alle immagini e anche l'abbigliamento dei protagonisti risulta quasi ingenuo e semplice, da eroi dei comics di altri tempi.

Ma torniamo di nuovo al primo successo whedoniano. Nel 1992 la FOX realizza il film *Buffy The Vampire Slayer* per la regia di Fran Rubel Kuzui scritto da Joss Whedon, creatore dell'idea. Il film ha un discreto cast composto da Donald Sutherland, Luke Perry, Rutger Hauer e Kristy Swanson, giovane attrice ma con alle spalle già una lunga carriera, nei panni della protagonista.

Il film non ottiene alcun successo continuamente indeciso tra commedia e horror. Nel 1997 sempre per la FOX, Whedon riprende l'idea trasformandola in una serie che prosegue, poi, per sette stagioni di successo.

*Buffy* il film ha un rapporto molto particolare con la serie: come nota Kristin Thompson<sup>6</sup>, il doppio pilot della serie è contemporaneamente un sequel e un remake del film. Nel film, Buffy, una tipica adolescente americana, scopre di essere la cacciatrice cioè una ragazza investita del potere per combattere vampiri e demoni. Il film si sviluppa sul rifiuto di Buffy di accettare il suo ruolo a favore di una vita superficiale ma più adatta alla sua età. Al suo fianco si pone Merrick, Donald Sutherland, nel ruolo dell'osservatore di Buffy, con il compito di istruirla nel suo ruolo e Pike, Luke Perry, nei panni del ragazzo ribelle ma leale. Il film termina con Buffy che, dopo la morte di Merrick, deve affrontare i vampiri al ballo della scuola affiancata dal solo Pike.

Nel pilot della serie, Buffy si è trasferita con la madre da Los Angeles a Sunnydale, una piccola cittadina della California, dopo essere stata espulsa dalla scuola proprio per la sua avventura contro i vampiri. Nella nuova scuola, Buffy stringe nuove amicizie, conosce il suo nuovo osservatore, deve salvare di nuovo i ragazzi della cittadina dai vampiri. Nota la Thompson<sup>7</sup> come la costruzione delle due storie sia parallela proprio per il ripetersi degli stessi avvenimenti.

Ovviamente Whedon cambia molte cose nella trasposizione televisiva. Il personaggio di Merrick, l'osservatore è, nel film, molto più distaccato ma con una fredda e impassibile dignità nel suo rapporto con la giovane ed esuberante cacciatrice. Nella serie, Giles è decisamente più giovane del suo predecessore ma ugualmente attonito dal comportamento di Buffy. Lo sviluppo di questo personaggio è uno degli aspetti migliori della serie poiché Whedon gioca in continuazione sull'opposizione tra culture, Giles è inglese, traendo spunti per scene divertenti e, soprattutto, può far evolvere il personaggio in maniera matura e completa grazie allo spazio donatogli dalla serie.

In generale, nel passaggio da grande a piccolo schermo, *Buffy* ne guadagna sicuramente con una serie profonda e complessa mascherata da teen horror ma che diventa metafora della vita stessa.

*Angel*, per gli ovvi legami con la serie di origine, ha molti punti di contatto con *Buffy*, ma Whedon riesce comunque a dare presto autonomia al nuovo show, liberando *Angel* da quell'aurea da teendrama che tanto ha nuociuto nel giudizio critico – soprattutto Italiano - a *Buffy*, andando maggiormente ad aderire alle convenzioni del thriller sovrannaturale. L'aspetto generale è quello di un prodotto più indirizzato a un pubblico adulto. Eppure, andando ad analizzare questa produzione, emergono tutta una serie di indizi che legano in maniera marcata *Angel* a Whedon. Si tratta di elementi di riuso del genere, di sviluppo dei personaggi, di attenzione verso i personaggi femminili,<sup>8</sup> di modelli produttivi che si ripetono nella creazione di una crew creativa composta da un gruppo di fidati executive producer/sceneggiatori. Per non parlare dei temi proposti: qui ma

---

<sup>6</sup> K. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts e Londra, 2003, p.90.

<sup>7</sup> *Ivi*, p.91.

<sup>8</sup> Da notare come anche in *Angel*, che ha per protagonista un personaggio maschile, le figure femminili siano forti ed assolutamente necessarie alla trama.

anche nelle opere precedenti e successive, Whedon propone storie di crescita e maturazione, di redenzione, di affermazione dei cosiddetti “drop-out”, cioè i perdenti. E in questo senso l’adesione al fantasy, alla sci-fi, diventa solo décor di storie e sentimenti che, invece, sono molto umani e terreni. Un décor, comunque, che non viene mai trattato in maniera superficiale, poiché in Whedon abbiamo una frequentazione dei generi che ne fa un serbatoio virtualmente infinito di rielaborazioni e riflessioni facendo dell’autore Americano ma di educazione Britannica, uno degli esponenti maggiori del cosiddetti “fanboys”, autori che si muovono nell’ambito della *popular culture* in maniera trasversale. Parliamo, infatti, di un corpo complesso di creazioni che si sviluppano in maniera crossmediale, con prodotti per la tv che continuano al cinema (*Firefly-Serenity*), con una serie che termina la sua vita sul piccolo schermo per rinascere con successo nel mondo dei comics (*Buffy*), con una sperimentazione per il web che si sposta anche essa nel fumetto (*Dr.Horrible*), E poi, il cinema che nasce dal mondo dei comics più classici, quelli dell’universo Marvel, con il progetto di *The Avengers*.

Pensiamo, ancora, al progetto successivo ad *Angel, Firefly-Serenity*. In questo caso il gioco dei generi si sviluppa sull’integrazione tra sci-fi e western, con una storia che presenta gli archetipi di entrambi i generi, ancora più marcatamente che in opere precedenti come *Star Wars*. E comunque anche qui il focus è nei personaggi, nella loro crescita e lotta verso la vita; un gruppo di sbandati ai limiti della legge che però non hanno perso i loro valori e sono pronti a lottare per la giusta causa. Mal, il protagonista, è uno Han Solo ancora un po’ più cinico, e tutto l’equipaggio si compone come una famiglia nonostante le divergenze, spesso violente. La serie, prematuramente interrotta sul piccolo schermo, trova una sua conclusione in sala con il film *Serenity* che si pone diegeticamente subito dopo la fine dei soli tredici episodi televisivi. E poi, anche in questo caso, arrivano i comics a implementare questo universo narrativo.

E poi arriva *Dollhouse* e anche qui abbiamo un Whedon-style marcatamente emergente in tutti gli aspetti della serie. Dal punto di vista dell’ibridazione dei generi, ci troviamo sempre nell’area della fantascienza ma, a differenza dei lavori precedenti, siamo nell’ambito di quella realistico-tecnologica, dove l’aspetto fantascientifico è dato dalla tecnologia che consente di svuotare la personalità e la memoria di agenti speciali che fungono da guscio per ulteriori personalità per svolgere il servizio di spia o di succedaneo a desideri di ricchi clienti. Cosa c’è di più “drop-out” di un personaggio senza personalità? E infatti la protagonista – ancora una donna - lotta per riconquistare la sua personalità originale nel momento in cui barlumi della sua vita precedente cominciano a emergere. In questo caso Whedon lavora anche molto sull’aspetto etico del bene e del male ma lo show presenta una forte caratterizzazione action seguita anche da una regia maggiormente movimentata rispetto alle opere precedenti e a una scelta fotografica virata verso i toni freddi e algidi, soprattutto all’interno del laboratorio.

Fin qui ho rapidamente analizzato prodotti che sono pensati e creati direttamente da Whedon e sui quali, come executive producer, ha poi il completo controllo creativo e produttivo. Ma i tratti di Whedon autore emergono anche quando il suo apporto è all’interno di un progetto altrui, come nel caso di *Glee* dove firma come regista l’episodio *Dream On* (01.19). La serie di Ryan Murphy presenta già un suo stile nel momento in cui Whedon approda a questa singola regia ma quest’ultimo può lavorare anche sullo script e così, pur rimanendo nella scia già tracciata dalla serie, può inserirvi alcuni tratti caratteristici. *Glee* si presenta già come materiale nelle corde di Whedon, trattandosi di una narrazione corale su un gruppo di teenagers perdenti e poco incardinati nelle strutture di successo classiche della High School. In particolare, una scena può chiarire meglio come Whedon si inserisca in questa produzione. Ad un certo punto della narrazione, Artie e la sua

ragazza Tina si trovano all'interno di uno di quei enormi mall tanto presenti nella geografia statunitense. Artie è disabile, è costretto su una sedia a rotelle e poco prima i due avevano discusso sulla possibilità di una cura per la disabilità del ragazzo. Una volta all'interno del mall, Artie improvvisamente si alza dalla sedia a rotelle affermando di aver iniziato una cura che sta già dando i suoi effetti. E qui parte una performance musicale e danzate sulle note di *Safety Dance* dei Men at Work. Vi sono almeno due notazioni da fare su questa scena. La prima riguarda il contesto diegetico; per il tipo di narrazione alla quale ci ha abituato *Glee*, la guarigione di Artie pur se improvvisa, potrebbe essere plausibile. La sorpresa – basta vedere le tante reazioni sul web – è data dal fatto che molto spettatori pensavano che l'attore Kevin McHale, che interpreta Artie, fosse realmente disabile. In realtà, alla fine della coreografia, Artie si ritroverà di nuovo sulla sua sedia a rotelle, essendosi trattato solo di un sogno a occhi aperti.

Dal punto di vista della messa in scena, Whedon effettua un passo avanti poiché il sogno è presentato con la stessa fotografia della realtà, lasciando quindi fino all'ultimo nello spettatore l'idea che Artie sia realmente guarito. Poi, la sequenza delle scene è data non solo dalla mdp che inquadra il gruppo di ballerini ma, anche dalle tante videocamere dei telefonini delle persone nel mall che si fermano a riprendere l'evento. Si tratta di una commistione dove anche gli attori, le comparse in questo caso, diventano registi a loro volta ma dentro la narrazione. Inoltre, la scena ha anche un ulteriore significato esterno e cioè il riferimento al "flashmob". Con questo termine si indicano degli eventi di massa che si risolvono in performances coreografiche delle quali solo i partecipanti sono a conoscenza attraverso il web. Vengono spesso utilizzate come mezzo pubblicitario, come è stato proprio per *Glee* che ha avuto diversi flashmob (anche a Roma) organizzati ad hoc per il lancio della serie. È interessante l'utilizzo di questo meccanismo che è esterno al mondo diegetico della serie ma legato comunque a essa e presentato all'interno di un episodio della serie stessa. I numeri musicali, comunque, non sono una novità per Whedon che, come è noto, al musical ha dedicato un intero episodio di *Buffy, Once More With Feeling* (06.07). Quindi, anche in un contesto che non gli appartiene del tutto, Whedon può comunque contribuire a lasciare segni e indizi della sua presenza, aggiungendo anche dei punti di vista originali per la serie. Per concludere, è interessante sottolineare come *Buffy* e gli altri show targati Whedon siano testi rappresentativi di questa nuova forma di autorialità che accompagna le serie più interessanti degli ultimi anni. *Buffy* "appartiene" a Whedon anche se l'autore non ne scrive o dirige tutti gli episodi: quello che conta è lo stile della serie che si lega strettamente al suo autore e risulta riconoscibile, episodio dopo episodio, e per tutti i suoi altri shows.

Joss Whedon risulta oggi uno degli autori più interessanti del panorama televisivo pur se i suoi prodotti hanno raccolto, generalmente, meno successo di quelli di Abrams o Carter. Whedon propone al pubblico testi di una complessità che va oltre il gioco metareferenziale e citazionistico utilizzato da molti prodotti contemporanei. Sembra essere un esempio lampante di quello che Roberta Pearson definisce «hyphenate author»<sup>9</sup>, cioè quella figura che unisce in sé più mansioni, creative ed organizzative.

La ricerca dell'autore nei testi whedoniani è chiara e lampante, a diversi livelli di lettura. A una prima analisi superficiale, le sue opere si legano tra loro per una certa continuità dello sviluppo dei generi ma, andando appena ad approfondire l'analisi, si comprende come Whedon non si limiti a

---

<sup>9</sup> R. Pearson, *The Writer/Producer in American Television*, in M. Hammond, L. Mazdon (a cura di), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, pp. 11-26.

riproporre una formula già nota ma utilizzi «l'identico che sfocia nel differente mentre a sua volta dal differente riaffiora comunque l'identico».<sup>10</sup>

E vi è poi una continua riflessione sul gender, una costante rivisitazione del modello femminile definito «third wave feminism»<sup>11</sup> che rielabora le teorie femministe alla luce dei cambiamenti politici e culturali degli anni Duemila. Pensiamo ovviamente al personaggio di Buffy che, come detto, infrange uno a uno tutti gli stereotipi della vittima del film horror, ma anche alla serie *Dollhouse* dove i personaggi femminili sono prevalenti e dove la protagonista rappresenta ancora un'evoluzione ulteriore alla donna emancipata e forte senza perdere la sua femminilità.

Sarà interessante vedere il lavoro che farà Whedon sul suo prossimo progetto, l'adattamento per la sala di *The Avengers*, cinefumetto che racchiude tutte le figure più rilevanti della Marvel e che non prevede tanti ruoli femminili. Però, in questo caso, Whedon potrà liberare tutta la sua passione da *fanboy* per il fumetto, in una opera che si preannuncia spettacolare e ricca di riferimenti metareferenziali, un paradiso per i fans di questo genere.

---

<sup>10</sup> G. Canova, *L'Alieno e il Pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p.15.

<sup>11</sup> M. L. Johnson (a cura di), *Third Wave Feminism and Television*, I.B.Tauris, London and New York 2007.