

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

TITOLO DELLA TESI

#SixSeasonsAndAMovie. Il ruolo del *fandom* nelle produzioni seriali televisive contemporanee

Tesi di laurea in

Forme della serialità televisiva contemporanea

Relatore Prof: Luca Barra

Correlatore Prof. Luca Antoniazzi

Presentata da: Chiara Ciripicchio

Appello

Secondo

Anno accademico

2020-2021

*"You've just stopped being a study group
You have become something unstoppable
I hereby pronounce you a community"*

Alla mia comunità:

La famiglia

Gli amici

Il gruppo di studio

INDICE

Introduzione.....I

1. La serialità televisiva contemporanea

1.1. Produrre una serie tv

1.1.1. Complessità narrativa

1.1.2. *Quality tv*

1.1.3. La tv di culto

1.1.4. Gli OTT: la rivoluzione Netflix e la diffusione delle piattaforme digitali

1.2. L'universo narrativo seriale

1.2.1. *Spin-off*

1.2.2. *Crossover*

1.2.3. *Reboot e revival*

1.2.4. Trasposizioni transmediali

1.3. Lo showrunner

1.3.1. Il *brand* autoriale

1.3.2. La comunicazione con i fan

1.4. La serialità italiana

1.5. Il *fandom*

1.5.1. Breve storia

1.5.2. L'attività

1.5.3. Le produzioni

1.5.4. Come influenza le dinamiche produttive

2. *Community*

2.1. Caratteristiche della serie

2.1.1. La storia

2.1.1.1. Genesi

2.1.1.2. Cancellazione da NBC e salvataggio di Yahoo!

2.1.1.3. Il ritorno su Netflix

2.1.2. La meta narrazione

2.2. I paratesti ufficiali

2.2.1. *The Darkest Timeline* Podcast

2.2.2. La reunion online

2.2.3. Webisodi

2.3. Dan Harmon

2.3.1. Il rapporto con cast e produzione

2.3.1.1. Il litigio con Chevy Chase

2.3.1.2. Il licenziamento e la riassunzione

2.3.2. Il rapporto con i fan

2.3.2.1. Gli account social

2.3.2.2. Il blog

2.4. La *community*

2.4.1. Le reazioni alle vicende produttive

2.4.2. I paratesti non ufficiali

2.4.3. *#SixSeasonsAndAMovie*

Bibliografia

Conclusioni

INTRODUZIONE

La tesi vuole analizzare come, negli ultimi anni, i fan abbiano avuto un peso sempre maggiore nelle dinamiche produttive di una serie tv, soprattutto anche grazie ad internet ed i social media. In particolare, approfondisce il rapporto che i fan della sitcom *Community* hanno avuto con il creatore della serie, Dan Harmon, che da sempre ha un ruolo molto attivo sui social network.

Rispetto ai primi anni della televisione, quando il volto di una serie era rappresentato dall'attore protagonista, oggi chi "ci mette la faccia" è quello che negli Stati Uniti viene chiamato con il titolo ufficioso di *showrunner*. Il più delle volte si tratta dello sceneggiatore principale, ma può anche essere identificato nel produttore esecutivo o, come accade sempre più spesso, può ricoprire entrambi i ruoli. Negli ultimi anni, questa figura si è sempre più assodata come un *brand*, una sorta di marchio identificativo in cui i fan potessero riconoscere le loro serie preferite e fidelizzarsi. Oltre alla semplice fruizione, il *fandom* ha assunto un ruolo sempre più evidente anche all'interno delle stesse dinamiche produttive. Soprattutto negli ultimi anni, infatti, attraverso soprattutto internet e i social media, i fan sono stati in grado di "decidere il destino" di molte delle loro serie tv preferite, lanciando petizioni o semplicemente facendo entrare in *trending topic* determinati *hashtag* sui vari social network¹.

Community è una delle sitcom più complesse e amate degli ultimi anni, andata in onda dal 2009 al 2015. Nel corso della sua messa in onda ha subito molti cambiamenti in corso d'opera, anche a causa del rapporto controverso che il creatore Dan Harmon ha instaurato con gli attori e la stessa produzione. Il primo caso si è avuto con Chevy Chase, l'attore che nella serie interpretava il vecchio Pierce Hawthorne. I due hanno avuto una discussione molto accesa che ha portato l'attore a lasciare definitivamente la serie. La vicenda, ovviamente, ha avuto gravi conseguenze per Harmon, che è stato allontanato e sostituito da David Guarascio e Moses Port. Questi hanno creato però una stagione che ha tradito le aspettative, soprattutto quelle dei fan, che hanno indotto i produttori a richiamare Harmon per le ultime due stagioni.

La mia indagine vuole quindi studiare il comportamento del *fandom* all'interno del contesto produttivo televisivo, influenzando spesso le decisioni dei network e dei produttori riguardo il destino della serialità contemporanea.

¹ Attraverso l'uso degli *hashtag*, cioè l'inserimento del segno "#" davanti a determinate parole, gli utenti del web sono in grado di decidere quali sono gli argomenti più discussi sui social.

1. LA SERIALITÀ TELEVISIVA CONTEMPORANEA

Le forme televisive seriali hanno rappresentato, fin dalla nascita della televisione, un macro-genere di grande importanza, capace di catturare l'interesse dei telespettatori, di generare fenomeni di culto e, più prosaicamente, in grado di coprire una consistente quantità di ore di programmazione.²

Nel contesto televisivo, quindi, la serializzazione delle storie nasce con l'obiettivo di fidelizzare lo spettatore e invogliarlo a seguire le vicende dei propri personaggi preferiti. Fin dagli esordi, il modello di racconto si divideva in *series* e *serial*. Nel primo caso gli episodi sono autoconclusivi e il mondo narrativo rimane invariato, come nei polizieschi, dove ogni settimana c'è un delitto da risolvere e i personaggi non subiscono cambiamenti sostanziali. Nella seconda tipologia di racconto avviene l'esatto opposto, la trama si estende per diversi episodi e i personaggi subiscono un cambiamento più o meno profondo. L'esempio più emblematico riguarda la *soap opera*, dove la storia è mandata avanti proprio dai personaggi e le loro relazioni.

Con gli anni, le modalità di produzione e di trasmissione hanno subito forti trasformazioni, influenzando anche le modalità di racconto e di percezione da parte del pubblico. Negli Stati Uniti, le tre modalità di fruizione della tv più comuni sono: *broadcast television*, *basic cable* e *premium cable*. La *broadcast television* è quella che può essere identificata come la "tv generalista". Inizialmente, i network principali erano solo tre (Abc, Nbc, Cbs), erano di derivazione radiofonica e si rivolgevano ad un pubblico di massa, grazie anche ad una rete di piccole emittenti affiliate sparse per tutto il Paese.³ A differenza delle televisioni europee, che erano finanziate dallo Stato, negli Stati Uniti le emittenti si sostentavano grazie a sponsor privati. Negli anni Ottanta entra in scena la *cable*, che dispone di una maggiore lunghezza di banda e di conseguenza può trasmettere un maggior numero di canali, frammentando il pubblico. La *cable* sopravvive grazie agli abbonamenti degli utenti, facendo sì che le emittenti siano obbligate ad offrire sempre più programmi originali, in particolare serie di successo, nella speranza che "ripaghino la rete con il valore di un *brand*".⁴ Questo fenomeno è ancora più accentuato nel caso della *premium cable*, che prevede abbonamenti più costosi e di conseguenza un pubblico più benestante. Lo scopo di queste emittenti è creare un marchio che diventi una sorta di status in grado di attirare un pubblico "elitario", che siano disposti a

² Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva: storie, linguaggi e temi*, Bologna, Archetipo libri, 2012, p. VII.

³ Amanda D. Lotz, *Post-Network. La rivoluzione della tv*, Roma, Minimum Fax, 2017, p.50.

⁴ Paola Brembilla, Guglielmo Pescatore, "La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto", in Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, p.281.

pagare per vedere i programmi proposti. Questi tre tipi di televisione, apparentemente separati tra loro, sono in realtà legati attraverso modalità di ritrasmissione favoriti dalla *syndication*⁵ e dagli OTT⁶, le piattaforme streaming come Netflix e Amazon Prime Video, che riempiono i loro cataloghi attraverso l'acquisto dei diritti di distribuzione delle serie più amate.

1.1. Produrre una serie tv

Nel 1995, Quentin Tarantino si trova a dirigere un episodio di *E.R. - Medici in prima linea* (1994-2009, Nbc), “Maternità” (*Motherhood*, stagione 1, episodio 24). Ad eccezione di un lungo piano sequenza iniziale, la regia dell'episodio non si distanzia molto dallo standard della serie. Questo dimostra che il regista non ha molta voce in capitolo sulla gestione di una serie tv, come avviene invece nel cinema, ma è invece soltanto una parte che interagisce con un insieme più grande di figure professionali, tra cui solitamente spicca lo sceneggiatore.

È proprio uno sceneggiatore, infatti, che di solito presenta la sua idea ad uno studio televisivo. Se l'idea viene approvata, l'autore procede con la scrittura della sceneggiatura dell'episodio pilota e della bibbia⁷ dell'intera serie. Si procede poi con la terza fase, ovvero quella della produzione del *pilot*, un episodio in genere più breve di un episodio standard che verrà poi giudicato da un pubblico scelto e dallo stesso network. Se la puntata viene valutata positivamente, si entra nella fase di produzione vera e propria, ovvero il momento in cui l'ideatore mette insieme la sua squadra creativa e produttiva per produrre l'intera stagione. A questo punto il creatore viene promosso al ruolo di *executive producer*, assumendo il compito di *head writer*, lo scrittore principale. Mentre i registi sono spesso ingaggiati come freelance, a tempo determinato, la squadra degli sceneggiatori è molto più stabile, composta da un numero ben definito e il cui lavoro nella *writers' room* è considerato come il “cuore pulsante della creatività di un programma”.⁸ Nonostante la struttura narrativa dell'intera serie venga divisa in varie parti, poi distribuite a diversi scrittori per realizzare la sceneggiatura vera e propria, si cerca di adottare il più possibile lo stile del creatore, in modo da dare alla serie una coerenza stilistica. È comunque l'*head writer* che rivede le bozze e riscrive le sceneggiature, che poi saranno visionate dallo studio di produzione.

⁵ La rivendita degli show ad altre emittenti.

⁶ *Over-The-Top*. Fa riferimento alla loro capacità di operare “sopra le righe” dei network tradizionali, affidandosi cioè alla banda larga.

⁷ Testo in cui vengono inserite tutte le informazioni relative alla serie.

⁸ Jason Mittell, *Complex Tv: Teoria e tecniche dello storytelling delle serie Tv*, Roma, Edizioni Minimus Fax, 2017, pp. 162.

Il panorama contemporaneo è caratterizzato da una crescita di canali e piattaforme digitali, che permettono l'abbondanza e la diversificazione dei prodotti. La tv via cavo, ad esempio, può permettersi di toccare argomenti spinosi, descrivendo contesti spesso marginali e affidandosi ad autori provenienti dal mondo del cinema. Le piattaforme streaming, pur producendo serie molto simili a quelle della tv via cavo nei temi e nei linguaggi, presentano forme di distribuzione molto diverse, che permettono una diversa struttura narrativa, eliminando ad esempio la suddivisione in atti dettati dalle interruzioni pubblicitarie (che ovviamente non esistono nel contesto degli OTT). Tra questi due fuochi, la televisione generalista è costretta a rinnovarsi continuamente, migliorando gli standard produttivi e creativi per riuscire a sopravvivere, tenendo conto anche del fatto che la serialità generalista è caratterizzata da temporalità episodiche e stagionali molto più lunghe.⁹

La sfida principale di un autore è quella di saper utilizzare sapientemente tutte le tecniche di racconto a sua disposizione, per realizzare un prodotto all'altezza delle aspettative degli spettatori. Uno dei motivi per cui si è spinti a guardare una serie tv è il desiderio di conoscere a fondo una storia coinvolgente, man mano che si scoprono dettagli sui personaggi e il loro mondo. Le informazioni date nel corso delle puntate aiutano a rispondere alle domande lasciate in sospeso, riempiendo le lacune sul passato dei personaggi o suggerendo la formulazione di nuove ipotesi.¹⁰ In un'intervista fatta da Neal Landau a Kim Moses e Ian Sander, creatori di *Ghost Whisperer* (2005-2010, Cbs), si evince che il problema principale per un network è la difficoltà di scegliere quale serie andrà prodotta tra le centinaia di proposte che ogni anno arrivano negli uffici dirigenziali. Le piattaforme digitali, da quando hanno iniziato a produrre serie originali, hanno reso il mercato sempre più competitivo. Per questo, è sempre più importante avere ben chiara una strategia di fidelizzazione del pubblico, monitorando gusti e preferenze dei consumatori.¹¹

1.1.1. Complessità narrativa

Con l'aumento dei canali e delle offerte televisive, le emittenti si sono ritrovate sempre più in competizione, costrette a ripensare continuamente i propri modelli produttivi e stilistici. Nelle serie televisive contemporanee i due modelli tradizionali (*series* e *serial*) vanno ad intersecarsi in un'unica forma di linguaggio, che Jason Mittell chiama *complessità*

⁹ Aldo Grasso, Cecilia Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 75.

¹⁰ J. Mittell, op. cit., pp. 288-289.

¹¹ Neal Landau *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, Roma, Dino Audino Editore, 2015, pp. 26-27.

narrativa.¹² La caratteristica principale di queste serie tv è la forma di racconto: ogni episodio contiene una trama principale che manda avanti la storia (*running plot*) e altre sottotrame che si concludono nell'episodio (*anthology plot*). In molti casi, le serie partono con una struttura ad episodi autoconclusivi per poi assumere una struttura più complessa nel corso delle stagioni successive. Tale passaggio diventa necessario quando la serie deve garantire il giusto equilibrio tra il "ritorno del già noto"¹³ e la novità.¹⁴

"Tutte le grandi serie tv si presentano con forti domande centrali".¹⁵ Sono quelli che Mittell chiama *enigmi narrativi*,¹⁶ eventi che non chiariscono i fatti appena accaduti ma anzi lasciano dei dubbi allo spettatore, che in questo modo rimane incollato al televisore in attesa di una risposta coerente e giustificabile. Lo scopo è quindi quello di temporeggiare il più possibile su queste risposte e, qualora si giunga ad una conclusione, di porre nuove domande che catturino ulteriore interesse.

Nonostante ogni serie ha proprie peculiarità che la contraddistinguono dalle altre, il fenomeno della *complex tv* ha dei tratti caratteristici.

"Serializzazione" della serie. La prima tendenza che si fa strada è la già accennata *complessità narrativa*. Le forme di racconto del *serial* e della *series* si fondono in un'unica forma di racconto, che "serializza" ancora di più la narrazione. Ogni episodio ha una trama autoconclusiva, ma una o più linee narrative possono dispiegarsi per più episodi. Accade soprattutto nel *crime*, la cui struttura è basata sulla risoluzione di un giallo nell'arco di una puntata, ma approfondisce gli archi narrativi dei personaggi.

Bones (2005-2017, Fox). Temperance Brennan è un'antropologa forense, il cui lavoro è ricostruire la vita di una persona partendo dall'analisi delle sue ossa. Lavora al Jeffersonian Institute con i suoi assistenti e collabora con l'FBI, facendo coppia con l'agente Seeley Booth. Ogni puntata è incentrata sulla risoluzione di un omicidio, la cui vittima è appunto ridotta ad uno scheletro. Accanto ai semplici omicidi vengono introdotti diversi serial killer, che mandano avanti la trama per più puntate, avendo ripercussioni importanti sulla vita dei

¹² J. Mittell, op. cit., p. 45.

¹³ Secondo Umberto Eco, nella serie lo spettatore crede di "godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante, ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto", con caratteristiche e abitudini consolidate. Umberto Eco, "L'innovazione nel seriale", in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p.129.

¹⁴ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.20.

¹⁵ N. Landau, op. cit., p.45.

¹⁶ J. Mittell, op. cit. 57.

protagonisti. In questo caso, *running plot* (serial killer e archi narrativi dei personaggi) e *anthology plot* (omicidio che si risolve in una puntata) si intersecano dando alla serie un certo livello di complessità narrativa.

Ibridazione dei generi. Inizialmente, i generi televisivi erano definiti in modo lineare e rigido, in quanto erano i canali generalisti a possedere il monopolio della produzione e non sentivano il bisogno di rompere gli schemi narrativi e stilistici tradizionali. Con l'entrata in scena della *cable*, la produzione inizia ad innovarsi, per distinguersi dai prodotti mainstream. Le piattaforme *streaming* hanno poi diversificato l'offerta ancora di più. In questo panorama, la televisione complessa ha ridefinito il panorama dei generi, rendendoli malleabili alle necessità dei produttori. La tendenza è quella di "operare all'interno di generi consolidati [...], giocando tra scarto e rispetto della norma".¹⁷ Soprattutto nel contesto della tv generalista, rimanere all'interno di un genere preciso permette di presentare prodotti riconoscibili dal maggior numero di spettatori possibili. Ma la semplice innovazione all'interno del genere oggi non basta più per attuare una sufficiente diversificazione di offerta, ed è quindi necessario ridefinire costantemente i confini tradizionali, ridisegnando ogni volta il sistema.

Dr. House – Medical Division (2004-2012, Fox). Le vicende ruotano intorno ad un gruppo di medici guidato dallo scontroso e geniale Dr. Gregory House. Gli episodi si focalizzano sulla malattia e i suoi sintomi, trattandole come un giallo da risolvere. Il *medical drama*, i cui tratti distintivi sono appunto l'ambiente ospedaliero, il trattamento delle malattie e la gestione dei pazienti, si fonde con il poliziesco. In questo modo, la malattia diventa il criminale, e i sintomi del paziente corrispondono alle prove da utilizzare per risolvere il giallo.



Figura 1. Nei polizieschi, la lavagna bianca è usata di solito per scrivervi tutte le prove raccolte fino a quel momento. In questo caso vi sono scritti tutti i sintomi del paziente.

¹⁷ Nicola Dusi, Giorgio Grignaffini, *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci Editore, 2020, p. 100.

Esplorazione di nuovi generi. Le prime serie televisive erano soprattutto polizieschi, *medical drama* e *legal drama*, perché considerati generi poco dispendiosi sia dal punto di vista narrativo che da quello produttivo. In primo luogo, la narrazione è molto schematica, e può permettere infinite declinazioni delle stesse storie. In secondo luogo, essendo ambientate in luoghi fissi, come stazioni di polizia, ospedali o aule di tribunale, consentivano alle case di produzione di risparmiare grandi quantità di denaro nella costruzione di set superflui. Con l'entrata in scena dei nuovi soggetti produttivi appartenenti alla *pay tv*, non ci si è più limitati ad operare all'interno dei generi televisivi, ma ad ibridarli anche con generi da cui la televisione si era tenuta distante, come ad esempio la letteratura o i fumetti.

Arrow (2012-2020, The CW). Racconta la storia di Oliver Queen, alias Freccia Verde, noto personaggio tratto dai fumetti DC Comics. Oliver, a seguito di un naufragio, si ritrova confinato su un'isola deserta, e riesce a tornare a casa dopo cinque anni. L'esperienza lontano da casa lo ha profondamente cambiato, e una volta tornato alla sua città natale, Starling City, si prefigge il compito di salvare la città dalle continue minacce. Ma per farlo, sarà costretto a nascondere la sua identità, per non mettere in pericolo gli amici e la famiglia. Così decide di indossare una maschera e farsi chiamare *The Green Arrow* (Freccia Verde).



Figura 2. Lo stile visivo della serie rispecchia quello del fumetto, nonostante l'adattamento televisivo proponga temi diversi. Fonte: <http://itsalltherage.com/stephen-amell-growing-beard-to-try-and-match-green-arrows-iconic-image/>

Complessità dello schema narrativo. Nonostante la necessità di stupire e coinvolgere lo spettatore, ogni genere ha delle regole intrinseche da rispettare, per non rischiare di deludere troppo i fan. Si dà per scontato, ad esempio, che in un poliziesco il criminale venga sempre arrestato, o che nelle sitcom tutti i problemi si risolvano in un lieto fine. I fruitori più esperti conoscono molto bene queste norme, e il compito del producer sarà quindi quello di stupirli attraverso l'uso di *effetti speciali narrativi*,¹⁸ espedienti usati per confondere e stupire lo spettatore. Un esempio di effetto speciale narrativo è la manipolazione dei piani temporali

¹⁸ J. Mittell, op. cit., p.87.

attraverso l'uso di *flashback* o *flashforward*, oppure l'inserimento di nuovi personaggi principali che costringono lo spettatore a rivedere gli eventi passati sotto una luce diversa.

This is us (2016 – in corso, Nbc). Incentrata sulla vita dei fratelli Pearson, Kevin, Kate (gemelli) e Randall (adottato proprio il giorno della nascita dei gemelli), segue le loro vicende nella vita di tutti i giorni, a partire dal giorno del loro trentaseiesimo compleanno. La serie gioca su diversi piani temporali: il presente, l'infanzia e l'adolescenza dei fratelli, il passato dei loro genitori, il futuro. Attraverso *flashback* e *flashforward*, la vicenda è molto frammentata, ed è compito dello spettatore riuscire a collegare ogni avvenimento attraverso le varie epoche storiche. L'introduzione, nella prima stagione, del padre biologico di Randall, chiarisce molti dubbi sulla nascita del protagonista. La sua morte però, sempre nella prima stagione, sembra lasciare ancora più dubbi, in quanto nella quinta stagione si scopre che la morte della madre di Randall non è avvenuta come si è sempre creduto. Tutti gli *enigmi narrativi*¹⁹ vengono risolti anche in questo caso grazie a vari *flashback* che ricostruiscono l'intera storia.

1.1.2. *Quality tv*

L'idea che esistessero dei programmi qualitativamente superiore ad altri è sempre esistita nella cultura televisiva statunitense. Negli anni Cinquanta, una forma di “tv di qualità” era rappresentata dal *live anthology drama*, scritto da sceneggiatori di New York, che rappresentavano un'attrazione per un'audience più “elitaria”, e finanziato attraverso la sponsorizzazione da parte di società individuali. Il fatto che fosse rappresentato *dal vivo* legittimava una vicinanza con il teatro, una forma d'arte ampiamente riconosciuta dagli intellettuali come superiore al cinema, da cui invece l'*anthology drama* tradizionale si discostava proprio per l'impossibilità della tv di trasmettere programmi in diretta.²⁰

I canali *cable* hanno inaugurato un nuovo formato produttivo caratterizzato da un numero ristretto di titoli e grandi investimenti. Anche attraverso l'assunzione di personalità di spicco nel mondo della letteratura e del cinema nel ruolo di sceneggiatori e registi, è stato possibile codificare un nuovo linguaggio, capace di affrontare temi anche controversi con grande libertà. Sullo schermo entrano in scena personaggi ambigui e antieroi, si mettono in scena il sesso e la violenza, la televisione si inserisce al centro delle sfide della contemporaneità.

¹⁹ Definiti da Mittell come dei momenti che lasciano dei dubbi nello spettatore. J. Mittell, op. cit., p. 57.

²⁰ Jane Feuer, “HBO e il concetto della tv di qualità”, in Barbara Maio, *Cult Television*, Roma, Rigel Edizioni, 2013, p. 33.

Robert J. Thompson nota come in questo periodo

*La tv divenne arte. Raccolte di sceneggiature televisive fecero la loro comparsa sugli scaffali delle librerie. I dipartimenti universitari di letteratura cominciarono a organizzare corsi intitolati "Analisi del linguaggio televisivo"; e famosi romanzieri, insieme a registi di cinema e teatro, iniziarono a sgomitare per lavorare nel nuovo medium, una volta tanto disprezzato.*²¹

Entra in scena, quindi, l'idea di "televisione di qualità". Mentre inizialmente questa definizione veniva usata per distinguere i concetti generici di "buona" e "cattiva" tv, dagli anni Settanta assume un significato più profondo, legato cioè al contenuto culturale e alla forma estetica del prodotto.²²

Anche se non esiste un metodo oggettivo per identificare una serie come un prodotto "di qualità", studiosi e critici riscontrano dei parametri in cui far rientrare questo tipo di serialità.

Non è "televisione normale". Il primo criterio individuato da Thompson, secondo cui la serie di qualità è quella che spicca al di sopra delle altre. È caratterizzata da un cast ampio e articolato, con molteplici *plot* e diversi punti di vista. Infrange le regole, definisce nuovi formati e trasforma i generi tradizionali, modellati a seconda delle esigenze. Caratterizzate da contenuti controversi ed eccessivi, ricercano un elevato tasso di realismo contenutistico e formale²³. Accostando questi canoni alla complessità narrativa, Mittell nota come "tv complessa" non è sinonimo di "tv di qualità". La complessità può essere uno dei canoni di valore, in quanto dona alla storia un certo grado di sofisticatezza che richiede una certa attenzione da parte dello spettatore. Ma quando una serie è troppo complessa, può venire meno la coerenza interna della storia e di conseguenza anche il coinvolgimento dello spettatore, che giudicherà il prodotto di pessima qualità.²⁴

Hill Street Blues (1981-1987, Nbc). La serie, prodotta da MTM per Nbc, apre la strada a questo nuovo tipo di prodotto televisivo. I co-creatori, Steven Bochco e Michael Kozoll, riescono ad ottenere il pieno controllo creativo sulla serie, riuscendo a liberarsi da ogni pressione esterna. L'intento dei due è quello di realizzare un programma mai visto prima, in grado di proporre nuovi argomenti e nuovi linguaggi. Sotto il profilo formale, si ispira al

²¹ Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Syracuse University Press, 1996, p. 59.

²² Barbara Maio, *La Terza Golden Age della Televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, Roma, Edizioni Sabinae, 2009, p.16.

²³ Stefania Carini, "Quality tv. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza", in Donatella Izzo, Cinzia Scarpinato, *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americano in Italia*, Milano, Shake, 2008, p. 14.

²⁴ J. Mittell, op. cit., pp.358-359.

modello di *Dallas* (1978-1991, Cbs), prima soap opera a riscuotere un notevole successo nel *prime time*, che introduce la continuità narrativa interepisodica in una fascia oraria occupata da serie che privilegiavano le serie episodiche.²⁵ *Hills Street Blues* ibrida i due modelli di racconto inaugurando la stagione della cosiddetta “serie serializzata”. Mette in scena un cast corale e più linee narrative all’interno di un solo episodio, rendendo la struttura frammentata e disgiunta. Sotto il profilo stilistico si ispira alla forma documentaristica, usando riprese molto veloci e fuori fuoco, rendendo lo stile molto realistico. L’introduzione di questi nuovi elementi non riesce a catturare l’interesse degli spettatori, che trovano la serie molto difficile da seguire. La Nbc riesce comunque a fidelizzare un target culturalmente alto e attira l’attenzione di pochi e mirati inserzionisti, riuscendo a mandare in onda il programma per sette stagioni. A partire da questo momento, i produttori capiscono di aver creato una serie *di qualità*.

Le produzioni della *cable tv*. L’industria televisiva statunitense individua nell’audience un aspetto importante della *quality tv*.

*Consegnare una audience di qualità significa identificare l’audience giusta per un particolare prodotto o, nel caso della tv via cavo, attrarre una audience con abbastanza disponibilità economica da potersi permettere l’abbonamento.*²⁶

Il canale Hbo è uno dei primi canali *cable* ad entrare nel panorama produttivo di serie tv. Adotta uno stile ben più innovativo di quanto si era visto sulla tv generalista, e lo sintetizza nel famoso slogan *It’s not Tv. It’s Hbo*. Si fa pioniere di un nuovo linguaggio televisivo, che sarà riconosciuto come un marchio di fabbrica nelle sue produzioni. Secondo Amanda Lotz, queste serie sono un “contenuto pregiato”, ovvero un tipo di prodotto “di cui le persone vanno in cerca e che desiderano in maniera specifica”²⁷. Lo spettatore non si imbatte per caso in questo prodotto, ma lo ricerca appositamente, rimane informato sui suoi sviluppi, ricerca notizie su blog e giornali e ne recupera le puntate non viste, è disposto a pagare un abbonamento mensile per fruirne regolarmente. Si contrappone alla “visione di flusso”, il cui contenuto è “quello che il pubblico guarda quando guarda ‘cosa c’è in tv’”;²⁸ è il prodotto tipico della tv generalista, in cui lo spettatore si imbatte casualmente e che guarda distrattamente perché in cerca di semplice intrattenimento.

²⁵ S. Carini, “*Quality tv*. Narrazione e stile del telefilm nell’età della convergenza”, in D. Izzo, C. Scarpinato, op. cit., p. 17.

²⁶ Jane Feuer, “HBO e il concetto della tv di qualità”, in B. Maio, *Cult Television*, op. cit., p. 33.

²⁷ Amanda D. Lotz, op. cit., p. 37.

²⁸ *Ibidem*, p. 40.

Sex and the City (1998-2004, Hbo). La serie racconta la vita privata e lavorativa di quattro amiche newyorkesi. I locali lussuosi e i club esclusivi di Manhattan fanno da sfondo alle vicende delle donne: Miranda è un'avvocata di successo, Charlotte una gallerista, Samantha possiede un'agenzia di pubbliche relazioni e Carrie cura una rubrica giornalistica, ispirata per lo più alle sue esperienze personali. La serie ha rivoluzionato il modo di parlare e mostrare il sesso in televisione, influenzando molti show successivi, che hanno affrontato questa tematica in modo più esplicito e approfondito rispetto al passato. È una delle prime serie a ricevere l'appellativo di *dramedy*, unione delle parole *comedy* e *drama*, per la proposizione di temi appartenenti sia ai generi della commedia (tono irriverente dei dialoghi) sia a quelli del dramma (relazioni amorose che spesso finiscono male).

Stile cinematografico. Lo sviluppo tecnologico ha giocato un ruolo decisivo nella trasformazione dei prodotti televisivi. L'entrata in scena della *cable tv*, in primo luogo, ha ampliato l'offerta dei canali, rendendo più competitivo il panorama produttivo televisivo. Trattandosi di canali che prevedono il pagamento di un canone mensile, il bisogno di sostentamento grazie alla pubblicità viene meno, rendendo superflue le interruzioni pubblicitarie. Questo, e l'avvento dei cofanetti dvd che consentono la visione di una serie tv senza interruzioni, costringono il produttore televisivo a trovare la giusta modalità di racconto, poiché non verrà necessariamente fruito secondo le modalità standard della tv generalista. Si sviluppa quindi la tendenza ad ibridare le forme televisive a quelle cinematografiche, nella narrazione ma anche sulle modalità di ripresa e montaggio, consentendo all'immagine televisiva di avvicinarsi alla qualità dell'immagine cinematografica. Questo fattore ha contribuito a far avvicinare al mezzo televisivo molti registi e sceneggiatori cinematografici che prima non sarebbero stati interessati a questo tipo di produzione, incentivati anche dal fatto che una narrazione più lunga come quella televisiva permette di lavorare ad un maggiore approfondimento psicologico dei personaggi e uno sviluppo delle storie più ampio e profondo.²⁹ Ha permesso inoltre alla televisione di essere rivalutata come mezzo espressivo autoriale, al pari di cinema e letteratura, acquistando prestigio nei discorsi accademici o di critica.

Vinyl (2016, Hbo). Creata da Rich Cohen, Terence Winter, Mick Jagger e Martin Scorsese, racconta la storia di Richie Finestra, fondatore e presidente dell'American Century Records. Un evento cambia la sua vita, riaccende il suo amore per la musica ma rovina la sua vita privata. Scorsese, attraverso la direzione del *pilot*, imprime il suo marchio stilistico sulla serie.

²⁹ B. Maio, *La Terza Golden Age della Televisione.*, op. cit., p.11.

La prima puntata contiene, infatti, i tratti caratteristici dei film di Scorsese, a cominciare dalla storia di un uomo che si è fatto da solo, che racconta la sua vita e introduce i personaggi attraverso il *voice over*. Anche la violenza e il turpiloquio si impongono nel *pilot*, anche se avranno meno rilievo nelle puntate successive.

Figura 3. *Vinyl* racconta l'ascesa e la caduta di un dirigente tra genio e sregolatezza, ricordando per molti versi i protagonisti dei film di Scorsese.

Televisuality. Termine che indica lo stile come un fattore fondamentale nella tv di qualità, determinante per aumentare la spettacolarità, anche per catturare l'attenzione di uno spettatore sempre più attento ai dettagli formali.³⁰ Il realismo lascia il posto alla videografica: la composizione dell'inquadratura, la deformazione delle immagini, gli effetti speciali e i movimenti di macchina ispirati al mondo del cinema. Tutto è creato in funzione di uno stile unico che permetta ad una serie tv di essere riconosciuta attraverso un singolo *frame*.

Il trono di spade (*Game of Thrones*, 2011-2019, Hbo). Vari personaggi, abitanti di un mondo immaginario, si contendono il Trono di Spade dei Sette Regni e il relativo potere che comporta. La lotta per la conquista del trono porta a inevitabili alleanze e rivalità tra le famiglie più potenti del regno, mentre un inverno più rigido del solito minaccia di risvegliare oscure creature. Ambientata in un universo vasto e complesso, con una moltitudine di personaggi umani ma anche e soprattutto di creature fantastiche, è una delle serie più apprezzate dagli ultimi anni, sia dagli spettatori che dalla critica. L'enorme budget messo a disposizione ha permesso ai creatori della serie di puntare molto sulla scelta del cast, proveniente in gran parte dal mondo del cinema, come Sean Bean, Emilia Clarke, Kit Harrington e Peter Dinklage. La recitazione è quindi molto cinematografica, così come gli effetti speciali e la regia. Avvicinandosi molto agli standard visivi e linguistici del cinema, *Game of Thrones* è stata considerata dalla critica come una serie con un alto fattore qualitativo, riconoscendole 59 *Emmy* su 160 nomination totali e rendendola una delle serie più premiate dall'*Academy of Television Arts & Science*.³¹

³⁰ Stefania Carini, "Quality tv. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza", in D. Izzo, C. Scarpinato, op. cit., p. 20.

³¹ <https://www.emmys.com/shows/game-thrones> (consultato il 02/02/2019)



Figura 4. Il massiccio uso di effetti speciali di stampo cinematografico è uno dei fattori che ha contribuito alla valutazione di *Game of Thrones* come una serie ad alto quoziente qualitativo.

Ibridazione dei generi. Altro aspetto che la *Quality tv* riprende dalla *Complex tv*. Il fenomeno implica una certa “ibridazione di stili. Un gioco combinatorio, citazionista ed esibizionista”³². La serie tv si ispira ad altri testi (televisivi e non), li parodizza e li cita, sfidando lo spettatore a cogliere ogni riferimento.

WandaVision (2021, Disney+). La serie, che fa parte del Marvel Cinematic Universe, racconta le vicende di Wanda Maximoff e Visione dopo gli episodi di *Avengers Endgame*. Si tratta di una serie ispirata ai fumetti Marvel e fa parte di un universo transmediale nato nel cinema e sviluppatosi anche in tv. Nel primo episodio vediamo i due personaggi come i protagonisti di una sitcom in stile anni Cinquanta, mentre gli episodi successivi sono ambientati nei decenni successivi. Ogni episodio riproduce lo stile visivo e contenutistico degli anni presi in considerazione, stimolando lo spettatore a riconoscere ed interpretare i riferimenti di quel particolare decennio. Per il fan del MCU la sfida si fa doppia, in quanto è chiamato a cogliere ogni legame con l’universo narrativo originale, attraverso l’introduzione di personaggi apparsi nei film Marvel e i numerosi richiami agli eventi passati. La serie ibrida commedia, *fantasy* e azione, combinando e rimescolando i tratti caratteristici dei generi tradizionali.

1.1.3. La tv di culto

Barbara Maio descrive il *cult* in ambito cinematografico

*Qualcosa che nasce da fuori, cioè non nel modo e nella forma in cui un film viene prodotto ma, piuttosto, nel modo in cui viene recepito e poi fatto vivere al di fuori dell’industria stessa. infatti, il punto focale del cult risiede nel pubblico che deve ricordare a memoria le battute del film, vestire come i protagonisti, creare una sorta di circolo quasi religioso solo per chi ama quel determinato film.*³³

³² Stefania Carini, “*Quality tv*. Narrazione e stile del telefilm nell’età della convergenza”, in D. Izzo, C. Scarpinato, op. cit., p. 19.

³³ Barbara Maio, *Cult Television*, op. cit., p. 14.

Questa esaustiva analisi può essere applicata in tutti gli ambiti dell'industria culturale, dalla letteratura, ai videogiochi, fino a, naturalmente, la televisione.

Uno dei cambiamenti apportati da questo tipo di serialità avviene anche a livello fruitivo, ridefinendo il concetto di “serie di successo”. Con l'aumento del numero di canali, e la conseguente diminuzione del pubblico di ogni singolo programma, ci si accorge che una serie, per essere economicamente sostenibile, è sufficiente che sia vista da un pubblico piccolo ma fedele e costate.³⁴ Questa fidelizzazione intorno ad una serie tv fa in modo che questa diventi una sorta di *culto*, un punto di riferimento per lo spettatore in un contesto culturale e sociale.

*Le serie cult sono spesso programmi mainstream, frutto di consistenti investimenti produttivi, e si rivolgono sia a un tradizionale pubblico di massa sia a una base di fan consacrati al prodotto [...]. Per questo alcuni telefilm di successo rappresentano anche la buona letteratura dei giorni nostri.*³⁵

Nelle serie tv degli ultimi decenni ci si trova di fronte alla centralità della figura di un protagonista o un personaggio specifico, che diventa un'icona per la comunità di fan di quella specifica serie. La costruzione di un personaggio ben caratterizzato è fondamentale per dare coerenza e continuità al mondo narrativo rappresentato, e di conseguenza risulta determinante per la costruzione di un culto intorno al prodotto seriale, basti pensare al personaggio di Buffy dell'omonima serie tv o alla coppia formata dagli agenti FBI Mulder e Scully in *X-Files*. Nello specifico, l'identificazione di un culto da parte di un *fandom* deriva dalle scelte degli spettatori piuttosto che dalle caratteristiche specifiche della serie. È importante quindi capire come il pubblico recepisce un prodotto culturale e ne selezioni alcuni aspetti ritenuti significativi.³⁶

“La *cult series* deve offrire la possibilità di costruire diegesi complesse ed estese, anche al di là dei confini della narrazione stessa”³⁷. Ciò significa che alla serie cult è affidato il compito di costruire un vasto e dettagliato universo narrativo, che possa costituire una fonte di discussione attiva e partecipata da parte del pubblico.

Grey's Anatomy (2005-in corso, Abc). Racconta la storia di un gruppo di specializzandi in un ospedale di Seattle. Le trame si focalizzano principalmente sui rapporti interpersonali,

³⁴ J. Mittell, *Complex tv*, op. cit., p. 72.

³⁵ A. Grasso, C. Penati, op. cit., p. 21.

³⁶ Andrea Bernardelli, “Serie tv di culto, ovvero il culto delle serie tv Protagonisti seriali come cult icons nell'epoca della complex tv”, in Andrea Bernardelli, Eduardo Grillo, *Be cool: come nasce un'icona culturale*, www.ocula.it, Vol. 21, N. 22 (04/2020), pp. 200-203.

³⁷ *Ibidem*, p. 208.

specialmente dal punto di vista romantico. La serie ruota però soprattutto intorno alla figura della protagonista, Meredith Grey, alle prese con il complicato rapporto con la madre e con la sua crescita personale e professionale. La gravidanza dell'attrice Ellen Pompeo ha però costretto la produzione a ripensare le strutture narrative, aprendo molto di più alle storie corali dell'intero cast. Quello che potenzialmente poteva risultare come un colpo mortale per la serie, la cui importanza risiedeva nella centralità di un unico personaggio, è risultato invece un nuovo punto di forza che ha aperto la strada a molteplici possibilità narrative, con l'entrata in scena di nuovi personaggi e l'evoluzione di quelli già esistenti. La serie è diventata un cult proprio per la sua capacità di coinvolgere lo spettatore nelle storie dei vari protagonisti, caratterizzate da continui scambi di partner, amori che nascono e si esauriscono nel giro di poche puntate, matrimoni e tradimenti. Oltre alla parte romantica c'è però la parte drammatica, che spesso coincide con la morte di personaggi molto amati, situazioni che mettono in subbuglio l'intera trama creando crisi di identità nei protagonisti e negli stessi spettatori. Il successo della serie ha spinto i produttori a creare uno spin-off, *Private Practice* (2007-2013, Abc), ambientato in una clinica di Los Angeles, che grazie anche ai crossover è servito per ampliare l'universo narrativo e creare una sorta di continuità tra i due prodotti.

Torchwood (2006-2011, Bbc). Ambientata a Cardiff, racconta l'attività dei membri dell'Istituto Torchwood, agenzia governativa che ha il compito di indagare le attività extraterrestri che si verificano nella zona. Nata come *spin-off* della più celebre serie televisiva *Doctor Who*, l'audience le ha attribuito la funzione di *cult series* ancora prima della sua messa in onda.³⁸ Una serie tv può quindi diventare un *cult* "di riflesso", perché strettamente legata ad un'altra. Negli Stati Uniti, ad esempio, dove *Doctor Who* non era conosciuto come nel Regno Unito, *Torchwood* è stato promosso dalla nicchia dei fan del genere, tanto che in occasione del Comic-Con di San Diego nel 2007, il numero di persone che ha assistito al lancio della serie ha superato di gran lunga le aspettative, e in occasione della messa in onda in America è risultato il programma di maggior ascolto di tutti i tempi su Bbc America.³⁹

1.1.4. Gli OTT: la rivoluzione Netflix e la diffusione delle piattaforme digitali

Nata nel 1997 come piattaforma online di noleggio DVD, dal 2008 Netflix abbandona i supporti fisici per investire sullo streaming on demand. La piattaforma inaugura una nuova esperienza di visione, dove i contenuti possono essere visti su qualunque dispositivo e in

³⁸ Matt Hills, "Torchwood e il Cult Emergente" in B. Maio, *Cult Television*, op. cit., p. 133.

³⁹ Chris Chibnall, "The Great Escapes", in *Torchwood: The Official Magazine*, n.1, 24/01/2008, p. 65.

qualunque momento. Ma soprattutto, inserendo nel catalogo le serie nella loro interezza, dà la possibilità agli utenti di gestire le proprie modalità di visione, senza le interruzioni pubblicitarie e le pause settimanali tipiche della televisione tradizionale. Si consolida così il fenomeno del *binge watching*, diffusasi già con la comparsa dei cofanetti dvd, che riguarda la pratica di guardare grandi quantità di episodi in una sola volta. Inizialmente, Netflix acquisisce dalle case di produzione film e serie tv, che ritrasmette tramite accordi di licenza. Nel 2011 inizia la produzione di contenuti originali. Nel 2013, *House of Cards* (2013-2018) è la prima serie originale, seguita nello stesso anno da *Orange is the New Black* (2013-2019), entrambe ottenendo riscontri positivi nel pubblico. La produzione Netflix si caratterizza per una ricca varietà di generi e per una forte innovazione dei linguaggi e dello storytelling. Con il crescente numero di serie prodotte e sempre più budget a disposizione, la piattaforma si propone sempre più spesso come “salvatrice” di prodotti televisivi che si ritrovano a rischio cancellazione, a causa di mancanza di fondi o di mancanza di ascolti.

Lucifer (2016-2018 Fox, 2019-2021 Netflix). Il Diavolo vuole prendersi una vacanza dall’Inferno, annoiato nel suo ruolo di Signore degli Inferi ma soprattutto perché vuole vendicarsi di Dio, suo padre, perché lo considera un manipolatore. Nel 2011 si trasferisce a Los Angeles con il demone Mazikeen, dove apre il “Lux”, un night club che diventa famoso in poco tempo. Cinque anni dopo, Lucifer Morningstar (letteralmente “Lucifero Stella del Mattino”) si ritrova coinvolto nel caso dell’omicidio di una sua conoscente, e decide di aiutare la detective Chloe Decker a risolvere il caso. Lucifer si sente attratto da questa donna, soprattutto perché i suoi poteri non hanno potere su di lei, riuscendo con dei sotterfugi a diventare collaboratore della polizia per riuscire a risolvere questo mistero. La serie, che può essere considerata come un’ibridazione tra *fantasy*, *police procedural* e commedia drammatica, è stata cancellata da Fox al termine della terza stagione a causa del calo di ascolti.⁴⁰ Netflix acquista quindi il prodotto, producendo altre due stagioni e rinnovandolo per una sesta e ultima stagione. Il cambiamento tra terza e quarta stagione si riscontra soprattutto nella struttura narrativa: dai 26 episodi da 40 minuti in onda su Fox si passa ai 10 episodi da 50 minuti, come consuetudine della piattaforma. Questo porta ad un diverso sviluppo della narrazione, che ha un ritmo più serrato e si focalizza sulla trama principale, sviluppando i personaggi e le loro relazioni in modo più completo.

⁴⁰ Verdiana Paolucci, “Perché *Lucifer* è stato cancellato? Fox spiega i motivi: ‘è stata una dura decisione’”, 03/08/2018, <https://www.optimagazine.com/2018/08/03/perche-lucifer-e-stato-cancellato-fox-spiega-i-motivi-e-stata-una-dura-decisione/1191957> (consultato il 16/02/2021)

Sulla scia del successo di Netflix, negli ultimi anni si afferma sempre di più la modalità di visione attraverso il VOD (*Video On Demand*). Si tratta di piattaforme online che permettono all'utente di vedere un film o una serie tv quando e dove vuole, ma soprattutto nella modalità di fruizione che si adatta meglio alle sue esigenze. Fanno parte di questa categoria, oltre Netflix, Amazon Prime Video, Hulu e molte altre, ognuna con diversi tipi di catalogo e di sottoscrizione. Il successo di queste piattaforme è legato al forte investimento di denaro nei contenuti: “maggiori sono le novità trasmesse, a patto che abbiano un buon riscontro presso il pubblico, e maggiore è la possibilità di fidelizzare gli spettatori alla piattaforma”.⁴¹ Un sondaggio condotto da Netflix nel 2013 dimostra infatti che gli abbonati che più assiduamente praticano il *binge watching* sono quelli che regolarmente guardano i contenuti trasmessi.⁴²

Amazon, la più grande società di *e-commerce* mondiale, nel 2006 lancia il primo servizio VOD, *Amazon Unbox*, diventato poi semplicemente Amazon Video.⁴³ Nata come un servizio aggiuntivo del negozio online di Amazon, in breve tempo la piattaforma si è affermata come principale *competitor* di Netflix, grazie soprattutto ai numerosi titoli originali prodotti a partire dal 2013 dalla divisione Amazon Studios.

The Man in the High Castle (2015-2019). Una delle prime serie prodotte da Amazon, racconta di un mondo distopico dove i nazisti hanno vinto la Seconda Guerra Mondiale. Juliana Crane viene a conoscenza di alcuni filmati che mostrano una realtà alternativa dove a vincere la guerra erano stati gli americani, e decide di indagare per conoscere l'origine di questi prodotti audiovisivi. Anche se in molti ritengono la seconda stagione più confusa rispetto alla prima, soprattutto a causa dell'allontanamento dello *showrunner* Frank Spotnitz, la serie rimane un prodotto di alta qualità e con un seguito di pubblico fedele. Ad iniziare dai temi, riguardante appunto il *what if* in un mondo distopico dominato dal nazismo, fino ad arrivare alla caratterizzazione dei personaggi, sviluppati in modo approfondito ma molto diverso a seconda del proprio mondo di appartenenza. La storia si sviluppa infatti parallelamente tra due realtà distinte, quella dove la guerra è stata vinta dai tedeschi, e la realtà “alternativa”, dove hanno vinto gli statunitensi, rendendo la trama complessa dal punto di vista narrativo e strutturale. Ma la serie fa parlare di sé a partire dalla campagna promozionale per il lancio sulla piattaforma. La città di New York è stata tappezzata di cartelloni rappresentanti simboli

⁴¹ Ester Corvi, *Nuovo cinema web. Netflix, Hulu, Amazon: la rivoluzione va in scena*, Milano, Hoepli, 2016 (versione e-book), pos.112.

⁴² Ivi.

⁴³ Taylor Soper, “Amazon drops ‘Instant’ from ‘Instant Video’, streamlining its streaming brand”, 04/09/2015, <https://www.geekwire.com/2015/amazon-drops-the-instant-from-video-service-now-called-simply-amazon-video/> (consultato il 09/02/2021).

nazisti, tra cui figurava l'immagine della Statua della Libertà con il braccio teso nel saluto romano fascista. La campagna pubblicitaria ha avuto un fortissimo impatto sull'opinione pubblica, tanto da spingere il Governatore dello Stato di New York a ordinarne lo stop.⁴⁴



Figura 5. Immagine promozionale della serie. Fonte: www.serialmind.com

1.2. L'universo narrativo seriale

Tutte le serie tv contemporanee hanno un universo narrativo più o meno esteso, con proprie regole stabili e coerenti. Una serie tv ben fatta riesce a comunicare le proprie norme intrinseche affinché lo spettatore capisca quale livello di continuità deve aspettarsi dalla serie.⁴⁵ Questo avviene ad esempio quando i personaggi fanno riferimento ad eventi passati o le ambientazioni tengono traccia dei cambiamenti fatti nel corso del tempo.

*Gli ecosistemi mediali si presentano come un'evoluzione rispetto al semplice sfruttamento del franchise che replica parti di un mondo narrativo [...] e perfino rispetto a declinazioni transmediali ancora molto legate al canone dettato dal film di partenza.*⁴⁶

La fidelizzazione fa in modo che intorno alla serie si sviluppi una solida *community* che porta il discorso anche al di fuori del contesto televisivo, incentivando la produzione di *merchandise* ufficiale (i cofanetti dvd, ad esempio, possono contenere molti contenuti speciali che espandono l'universo) e di paratesti non ufficiali creati dai fan (come la diffusione di *fanfiction* che spesso possono ispirare gli sceneggiatori nella creazione di nuove storie). In questo modo l'oggetto mediale diventa un "ibrido" tra i vari testi di partenza forniti

⁴⁴ "The Man in the High Castle: Amazon costretta a ritirare la campagna. Giusto così o polemica eccessiva?", 25/11/2015, <https://www.serialminds.com/2015/11/25/the-man-in-the-high-castle-amazon-pubblicita-marketing-polemica/> (consultato il 16/02/2021).

⁴⁵ J. Mittell, *Complex tv*, op. cit., p. 55.

⁴⁶ N. Dusi, G. Grignaffini, op. cit., p. 136.

dall'autore, e le versioni non ufficiali create dai fan che ampliano e modificano l'universo narrativo.

Notando come, soprattutto grazie ad internet, il mondo è entrato in una fase di *convergenza mediale*⁴⁷, Henry Jenkins elabora il concetto di *transmedia storytelling*, definendolo come

*Un processo in cui gli elementi essenziali di una fiction sono sistematicamente disseminati su diversi canali, con l'obiettivo di creare un'esperienza di intrattenimento unificata e coordinata. Idealmente, ogni medium dà il proprio contributo allo svolgimento della storia.*⁴⁸

Entrati nell'era della convergenza, i media si fondono in nuovi strumenti di comunicazione, cambiando i modi di distribuzione e fruizione dei contenuti. Questo processo non coinvolge però solo il mondo tecnologico, ma anche linguaggi e forme testuali. Gli universi narrativi si espandono su altri media, creando storie che stanno in piedi da sole ma strettamente collegate alla trama principale. Un esempio di questo tipo di espansione è l'ARG (*Alternate Reality Game*), ibrido tra storia e gioco dove la vicenda viene raccontata a pezzi sparsi e il gioco consiste nel rimetterli insieme.⁴⁹ Sono giochi concepiti per essere troppo difficili da risolvere per una persona sola; quindi, devono essere risolti grazie ad un'intelligenza collettiva permessa dal mondo di internet.

Lost (2004-2010, Abc). Un aereo di linea in volo da Sydney a Los Angeles precipita su un'isola deserta. I sopravvissuti, in attesa dei soccorsi che tardano ad arrivare, iniziano ad organizzare un accampamento sulla spiaggia. Rendendosi conto, con il passare del tempo, che l'isola è teatro di eventi apparentemente inspiegabili, si trovano costretti a trovare presto un modo per fuggire. La serie racconta la storia attraverso frammenti non lineari, lasciando al pubblico il compito di ricomporla. Può essere considerata quindi una *finzione partecipativa*.⁵⁰ Le domande sono lasciate intenzionalmente aperte a più interpretazioni, e spesso le domande sono più delle certezze. Durante la seconda stagione i creatori della serie lanciano il gioco *Lost Experience*. La protagonista dell'ARG è Rachel Blake, figlia di una ex dipendente della Hanso Foundation, di cui ha scoperto gli sgradevoli scopi celati dietro le azioni umanitarie. Rachel decide quindi di smascherare l'organizzazione disseminando su vari media delle

⁴⁷ Definita come un processo in cui un prodotto culturale si distribuisce su più mezzi di comunicazione, in Henry Jenkins, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo Education, 2013, p.84.

⁴⁸ Henry Jenkins, "Transmedia 202: Futher Reflections", in *Confessions of an Aca-fan*, 31/07/2011. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html?rq=transmedia%20202 (consultato il 21/01/2021).

⁴⁹ Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice Edizioni, 2013, p.7.

⁵⁰ Ibidem, p.125.

informazioni riservate sulla società, tra cui dei codici numerici che, una volta raccolti durante il gioco, consentono di ricostruire un filmato che spiegasse dei misteri lasciati irrisolti nel corso della serie televisiva. La partecipazione al gioco da parte degli utenti avidi di informazioni sul prodotto televisivo, oltre alla loro ricerca sui vari media dove i produttori hanno opportunamente disseminato indizi, alimenta il culto verso la serie, che diventa così un prodotto *transmediale*.

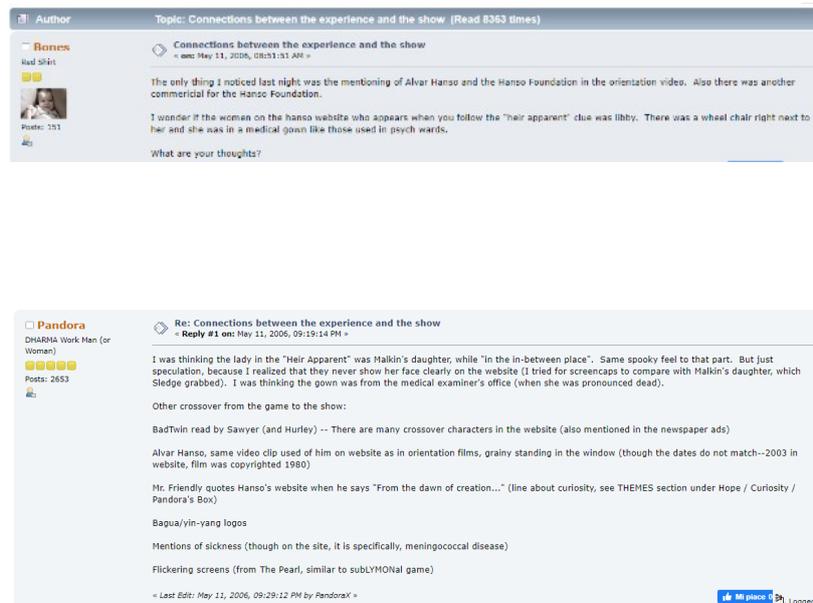


Figura 6. L'esperienza di gioco porta i fan a confrontare i dati raccolti con la storyline canonica della serie, alimentando le discussioni sui forum e mantenendo il successo tra il pubblico.⁵¹

1.2.1. Spin-off

Per *spin-off* si intende “un prodotto che nasce intorno al successo di un personaggio secondario di uno show televisivo, al quale viene affidato il ruolo di protagonista in un altro programma”.⁵²

Buffy (1997-2003, The WB). La giovane Buffy Summers è una Cacciatrice di vampiri, che si trasferisce da Los Angeles nella fittizia Sunnydale con il compito di proteggere la cittadina dalle oscure forze che la minacciano. Nel corso della serie conosce Angel, un vampiro che è stato maledetto da un gruppo di zingari attraverso il dono di un'anima. I due si innamorano, vivendo un rapporto tormentato ma profondo. Il successo del personaggio tra i fan spingono i produttori a realizzare uno *spin-off*, *Angel* (1999-2004, The WB), incentrato sulle avventure del vampiro a seguito del suo trasferimento da Sunnydale a Los Angeles. Le due serie

⁵¹ Fonte: <http://lost.cubit.net/forum/index.php/topic,1023.0.html> (consultato il 16/02/2021)

⁵² V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.22.

condividono lo stesso mondo e la stessa storia, può accadere quindi che un personaggio di *Buffy* faccia incursione in una puntata di *Angel*, per aiutare un personaggio in difficoltà o semplicemente per aggiornare gli altri degli avvenimenti di Sunnydale. Può accadere invece che sia *Angel* a tornare a fare visita nella piccola cittadina di *Buffy* per dare supporto al vecchio gruppo. L'arrivo del vampiro Spike nell'ultima stagione di *Angel*, dopo gli eventi a seguito del finale di serie di *Buffy*, è un ulteriore elemento di continuità che permette di approfondire le vicende della Cacciatrice, anche se non farà più la sua comparsa nel corso della serie.

Uno *spin-off* può essere invece incentrato su una specifica situazione, come il luogo di lavoro, che favorisce la moltiplicazione delle storie.

C.S.I. – Scena del Crimine (2000-2015, Cbs). Il laboratorio forense di Las Vegas guidato da Gil Grissom diventa un trampolino di lancio per le serie *C.S.I. Miami* (2002-2012, Cbs) e *C.S.I. New York* (2004-2013, Cbs). Tutte e tre le serie sono ambientate in laboratori di criminologia, dove una squadra di esperti ha il compito di risolvere i crimini commessi attraverso il loro sapere scientifico e i macchinari tecnologici messi a loro disposizione. Come nel caso di *Buffy* e *Angel*, anche in queste serie capita spesso di vedere dei personaggi che si spostano da una città all'altra per aiutare i colleghi con casi particolarmente difficili.

Uno *spin-off* è un *prequel* quando racconta il passato di uno dei protagonisti, o un *sequel* quando racconta invece racconta una storia che avviene nel futuro.

The Big Bang Theory (2007-2019, Cbs). Sitcom che racconta la storia di quattro amici scienziati che si destreggiano tra il lavoro al *California Institute of Technology* e il loro tempo libero, trascorso a leggere fumetti e giocare a giochi di ruolo e videogame. La conoscenza da parte di Sheldon e Leonard della nuova vicina, Penny, stravolge le loro vite. La serie riscuote notevole successo tra il pubblico, tanto da convincere Chuck Lorre⁵³ e Steven Molaro a creare una serie incentrata su uno dei personaggi più amati, il geniale Sheldon Cooper. *Young Sheldon* (2017-in corso, Cbs) è quindi un *prequel* che racconta l'infanzia del protagonista, che si ritrova a gestire la sua vita tra il liceo (nonostante abbia solo nove anni) e la famiglia, composta da una fervente madre cristiana, un padre allenatore di football americano e i fratelli che lo prendono costantemente in giro.

⁵³ Creatore della serie insieme a Bill Prady.

Better Call Saul (2015-in corso, Amc). Sequel di *Breaking Bad* (2008-2013, Amc), racconta la vita di Saul Goodman, avvocato dei protagonisti di *Braking*. Dopo i fatti narrati nella serie originale, l'avvocato si trova alle prese con una falsa identità, lavorando come commesso pasticciere. Tormentato dal rischio di essere riconosciuto, passa una vita piuttosto tranquilla, rievocando il passato da avvocato (quando si chiamava ancora Jimmy McGill) e i rapporti difficili con il fratello.

1.2.2. *Crossover*

Il termine *crossover* deriva dalle due parole inglesi *cross* e *over*, e significa letteralmente “attraversare”. Il crossover televisivo attraversa due universi narrativi anche diversi tra loro e mescola personaggi che nella loro realtà non si sarebbero mai incontrati prima, suscitando l'attenzione e l'interesse dello spettatore.

Bones. Nell'episodio “Esperimenti mortali” (*The Resurrection in the Remains*, stagione 11, episodio 5) gli esperti forensi del *Jeffersonian Institute* si ritrovano a risolvere un caso di omicidio con l'aiuto del misterioso Ichabod Crane e l'agente FBI Abigail Mills, protagonisti di *Sleepy Hollow* (2013-2017, Fox), serie che conclude il crossover nell'episodio “Gli zombie non parlano” (*Dead Men Tell no Tales*, stagione 3, episodio 5). L'incontro tra questi due universi molto diversi tra loro ha permesso agli autori di sperimentare nuovi e improbabili scenari. Lo scopo è ovviamente quello di catturare l'attenzione del pubblico su entrambe le serie, così che i fan di *Bones* inizino a seguire *Sleepy Hollow* e viceversa, allargando il più possibile la fetta di audience.

Molto più frequenti sono i *crossover* tra *spin-off*, i cui protagonisti di serie tv appartenenti allo stesso universo diegetico si incontrano in episodi-eventi.

OneChicago. È il nome con cui vengono identificate le serie create da Dick Wolf, *Chicago Fire* (2012-in corso, Nbc), *Chicago P.D.* (2014-in corso, Nbc) e *Chicago Med* (2015-in corso, Nbc). Le vicende delle tre serie, ambientate appunto a Chicago, ruotano intorno ad una caserma di vigili del fuoco, una stazione di polizia e un ospedale. Dick Wolf ha saputo creare un universo coerente e vasto, con personaggi collegati tra loro da parentele o relazioni amorose (Jay Halstead, protagonista di *P.D.*, è il fratello di Will, protagonista in *Med*; la poliziotta Trudy Platt è sposata con il vigile del fuoco Mouch) e un luogo di ritrovo comune, il Molly's Bar. La stretta relazione tra i vari personaggi fa sì che in ogni stagione sia presente un episodio crossover, rendendolo un evento annuale di grande portata per i fan.

1.2.3. *Reboot e revival*

Il termine *reboot* viene usato nel gergo informatico in riferimento al riavvio di un computer. Nel contesto dell'audiovisivo indica la nuova produzione di una vecchia storia di cui è già stato un film o una serie tv. Normalmente, un *reboot* è indipendente dal prodotto originale, con i personaggi che ripartono dall'inizio vivendo una storia diversa.⁵⁴

Battlestar Galactica (2004-2009, Sci Fi Channel). Reboot della serie *Galactica* (1978-1979, Abc), vede come protagonista lo scontro tra gli ultimi uomini rimasti sulla Terra e i robot che hanno creato, delle perfette repliche degli esseri umani. I sopravvissuti si imbarcano quindi su delle astronavi alla ricerca di una pianeta in grado di accoglierli. La serie *reboot* si rivela per molto aspetti superiore all'originale, a cominciare dalla profondità dei temi trattati fino ad arrivare allo stile documentaristico, che donano alla serie una forte connotazione realistica.

Un *revival* è una strategia produttiva che riguarda il rilancio di una serie appartenente al passato ma riadattando il contesto al presente.

I segreti di Twin Peaks (1990-1991, Abc). L'agente speciale FBI Dale Cooper viene mandato nella cittadina di Twin Peaks per indagare sulla misteriosa morte della giovane Laura Palmer, scoprendo che la località cela molti più segreti di quanto Cooper immagini. Nonostante l'autore David Lynch abbia scritto e diretto solo alcuni episodi, tutta la serie presenta dei tratti caratteristici delle sue opere, sia visivi, come l'ampio uso di dissolvenze, sia narrativi, come il tema della deformità e del grottesco. Questi tratti distintivi rendono la serie riconoscibile dai fan dell'autore, che sono di conseguenza attratti dal prodotto e invogliati a seguirlo in tv. La serie diventa presto un fenomeno culturale, i fan si riuniscono in comunità dedicate all'approfondimento dell'universo narrativo e il network decide di espandere questo universo anche su altri media (come, ad esempio, i cofanetti dvd, il film prequel *Fuoco cammina con me*, diretto da Lynch nel 1992, e il libro *Il diario segreto di Laura Palmer*, scritto da Jennifer Lynch nel 1994). Nonostante il calo di ascolti che hanno portato alla chiusura della serie, si inizia a capire che i dati d'ascolto non sono più gli unici parametri per determinare il successo di una serie, ma diventano sempre più importanti la circolazione internazionale e la capacità di durare nel tempo.⁵⁵ Il successo sempre più diffuso della serie porta l'emittente ShowTime ad ordinare una nuova stagione nel 2017. Lynch riparte dalla storia venticinque anni dopo la

⁵⁴ Alessia Papaluca, "Cosa significa reboot, remake, revival e spinoff: guida alle parole di serie tv e film", 07/11/2018, <https://www.tvserial.it/cosa-significa-reboot-remake-revival-e-spinoff-guida/> (consultato il 03/01/2021)

⁵⁵ A. Grasso, C. Penati, op. cit., p. 69.

trasmissione dell'ultima puntata della serie originale: mentre Dale Cooper è intrappolato nella Loggia Nera, il suo doppioganger è rimasto libero, coinvolto in azioni criminali. Cooper dovrà quindi trovare la sua nemesi per riuscire a liberarsi. La serie rimane fedele a sé stessa, dallo stile registico alla richiesta allo spettatore di operare uno sforzo nella comprensione della trama, riuscendo a non deludere le aspettative dei fan.⁵⁶

Puntando sull'effetto nostalgia, spesso queste due tipologie di serie non riescono a soddisfare le aspettative del pubblico, che avevano un certo ricordo e una certa percezione delle serie che guardavano dieci o venti anni fa.

Charmed (1998-2006, The WB). Le sorelle Halliwell sono tre streghe che ereditano il loro potere dalla madre defunta e si ritrovano a dover affrontare il loro destino di streghe più potenti della storia. Nel 2018 la serie viene riproposta in una nuova versione, sullo stesso canale. Nonostante il titolo sia lo stesso, i creatori hanno portato vari cambiamenti alla versione originale, a partire dal cognome delle protagoniste (non più Halliwell ma Vera) fino ad arrivare al luogo dove la serie è ambientata (non San Francisco ma la fittizia Hilltown). Il *reboot* non convince fino in fondo fan e critica, che trovano nella serie pochi punti in comune con l'originale. Ma soprattutto affronta con leggerezza i temi più amati dal pubblico, come ad esempio le rigide regole della magia con cui devono fare i conti le sorelle Halliwell, che scompaiono nel mondo delle sorelle Vera togliendo profondità alla trama.

1.2.4. Trasposizioni transmediali

È diventata ormai una pratica consolidata quella di trasporre un film di successo in una serie tv e viceversa, con lo scopo di sfruttare la familiarità del pubblico con una storia già nota. I due media, ovviamente differenti tra loro sotto molteplici aspetti, presuppongono di conseguenza diverse pratiche produttive.

Charlie's Angels (1976-1981, ABC). Tre giovani donne lavorano come investigatrici private per un certo Charlie, di cui conoscono solo la voce che le guida attraverso le diverse missioni. La serie prosegue per cinque stagioni con notevole successo, nonostante i vari cambi delle tre protagoniste nel corso delle stagioni. Nel 2000 il progetto viene ripreso dagli stessi creatori della serie e adattata per il cinema, sotto la regia di Joseph McGinty Nichol. Il film vede come protagoniste volti noti del cinema, Cameron Diaz, Lucy Liu e Drew Barrymore, e la struttura

⁵⁶ Federica Valenziano, "I 5 revival meglio riusciti nella storia delle Serie Tv", 15/05/2020, <https://www.hallofseries.com/serie-tv/migliori-revival-serie-tv-lista/> (consultato il 03/01/2021)

narrativa è quella di un classico episodio della serie originale. Con il cambio di epoca, cambiano anche i temi: dal femminismo degli ultimi anni Settanta ci si sposta sulla commedia spensierata. Il successo del *franchise* ha portato ad un *sequel* del film nel 2003 (*Charlie's Angels - Più che mai*, Joseph McGinty Nichol) e ad un ulteriore film nel 2019 diretto e prodotto da Elizabeth Banks, che però ha avuto scarso successo tra il pubblico e la critica.

Buffy e *Angel* hanno avuto invece un destino diverso. Dopo la conclusione delle serie televisive, il creatore Joss Whedon ha deciso di continuare a raccontare le storie della Cacciatrice (*Buffy – ottava stagione*) e del vampiro (*Angel: After the Fall*) in due collane di fumetti per la Dark Horse Comics, che riprendono la storia da dove i fan l'avevano lasciata in tv.

1.3. Lo showrunner

In ambito cinematografico, attribuire un'autorialità ad un film risulta essere un processo mentale molto semplice, in quanto questa figura è associata alla persona del regista (si pensi a George Lucas nel caso di *Star Wars*). La produzione di una serie televisiva, invece, è un lavoro altamente collaborativo. Si può pensare ad un prodotto seriale come un testo con più livelli narrativi e produttivi. A questo processo partecipano decine di persone, rendendo più difficile l'attribuzione di un'autorialità. Questo ruolo viene di solito assegnato all'ideatore della serie, che si assume il compito di *head writer* e il titolo ufficioso di *showrunner*. Si tratta spesso di uno sceneggiatore o un regista che si prende la responsabilità in ambito artistico e produttivo della serie, e per questo gli viene riconosciuto il ruolo di *executive producer*. E proprio questa figura è spesso il polo attrattivo e di creazione delle attese da parte del pubblico, perché gli viene attribuita la responsabilità ultima del progetto.

Può capitare che un network compri la presentazione di una serie o la stesura di un episodio pilota da uno sceneggiatore che ha poca o nessuna esperienza. In questi casi verrà assunto uno *showrunner* esperto che supervisioni la scrittura di tutta la serie, e che avrà l'ultima parola su tutte le decisioni produttive, dalla scelta di cast e set alla direzione artistica e montaggio finale.⁵⁷

Prima degli anni Settanta, ci sono pochi casi in cui una serie televisiva viene associato ad un unico autore. Erano infatti gli stessi attori protagonisti ad imprimere un loro stile agli show, che diventano subito riconoscibili dal pubblico.

⁵⁷ N. Landau, op. cit., p.9.

Patrick McGoohan. Protagonista della serie *Il Prigioniero* (1967-1968, ITV), cura la regia, il montaggio e la sceneggiatura di molti episodi, tendendo addirittura di comporne il tema musicale.⁵⁸

Oltre a questo e a pochi altri nomi, l'appartenenza creativa di una serie televisiva non veniva quasi mai analizzata. Sarà la sitcom, sempre negli anni Settanta, ad individuare l'autorialità in un'unica persona. Inizialmente questa figura viene identificata nell'attore protagonista, sulla scia della tendenza di quegli anni. Dagli anni Ottanta, invece, sono i network a stabilire delle linee produttive ed estetiche che li caratterizzano. Ad esempio, la MTM si identifica con storie di donne single ed emancipate mentre la Lorimar si specializza in serial familiari.⁵⁹

Mary Tyler Moore Show (1970-1977, CBS). La sitcom prende il nome dall'attrice protagonista, che nella serie interpreta Mary Richards, e riporta in auge il genere infrangendone le regole stabilite. Mentre le sitcom classiche erano incentrate su un nucleo familiare, *Mary Tyler Moore Show* è incentrata su una giovane donna single in carriera, dove la famiglia è sostituita dal gruppo di lavoro (la redazione di un giornale). Attraverso questa serie, la MTM getta le basi di una rivoluzione all'interno della serialità televisiva statunitense, sia dal punto di vista dei temi che dal punto di vista del linguaggio.

Steven Bochco. Primo showrunner ad avere un ruolo pubblico. Firma le sue serie con una sigla iniziale e assume un profilo definito grazie ad uno stile riconoscibile, caratterizzato da un forte realismo e da cast corali, che ritorna nei suoi telefilm, da *Hill Street Blues* (1986-1994, Nbc) fino a *NYPD Blue* (1993-2005, Abc). Ci si trova di fronte al *writer-based drama*, una serialità basata sulla creatività dello sceneggiatore principale che firma la serie.⁶⁰

1.3.1. Il brand autoriale

Molti degli autori di serie tv degli ultimi anni provengono dal mondo del cinema, e ciò ha contribuito a dare prestigio al mezzo televisivo. Molti di loro sono registi (David Lynch, *Twin Peaks*) e sceneggiatori (Joss Whedon, *Buffy* e *Angel*; J.J. Abrams, *Lost*). Il motivo per cui ciò avviene si deve alla capacità della televisione di permettere a creatori e produttori un maggior controllo sul proprio lavoro rispetto a quanto accade nel cinema, dove l'ultima parola spetta al regista. La scrittura di una serie tv permette inoltre un maggior approfondimento della storia

⁵⁸ T. Williams, *Authorship Conflict in The Prisoner*, in J. Thompson, G. Burns, *Making Television. Authorship and the production process*, New York, Praeger, 1990, p.65.

⁵⁹ B. Maio, *La Terza Golden Age della Televisione*,. op. cit., p.35.

⁶⁰ A. Grasso, C. Penati, op. cit., p. 61.

rispetto alla scrittura di un film, a partire dalla caratterizzazione dei personaggi fino allo sviluppo dell'intreccio vero e proprio. Ciò può costituire una sfida e uno stimolo per gli autori cinematografici che si cimentano per la prima volta nella stesura di una serie televisiva.⁶¹

Joss Whedon. Sceneggiatore di film come *Toy Story* o *Alien 3* e di serie tv come *Roseanne*, propone la sceneggiatura di un film basato sulla storia di una ragazza in grado di combattere contro vampiri e demoni. Convince quindi la Fox a co-produrre *Buffy l'ammazzavampiri*, ma non riesce a riscuotere successo nelle sale. Decide quindi di adattare il soggetto per la televisione nel 1997, presentando il pilot all'emittente The WB e riscuotendo un enorme successo soprattutto tra il pubblico giovanile. Whedon è stato lo *showrunner* di *Buffy* per le prime cinque stagioni, accreditato come autore e regista di svariati episodi. Benché però non abbia diretto nessuna delle puntate della quinta stagione, i fan lo hanno comunque identificato come la figura al comando del processo produttivo, e quindi l'unico destinatario della loro fiducia o del loro disprezzo.⁶² Questo fa capire come lo spettatore tende ad associare ad un'unica figura la responsabilità del processo produttivo di una serie tv, paragonandolo ad un romanziere o ad un regista cinematografico. La tendenza, sviluppatasi soprattutto negli ultimi anni, aiuta lo spettatore a capire le intenzioni dell'autore nella serie televisiva, ma soprattutto a riconoscere stili e forme di uno stesso ideatore nella visione di più prodotti.⁶³ Questa concezione aiuta anche i network nella produzione dei programmi televisivi, che sfruttano il nome di uno specifico autore per fidelizzare ulteriormente il pubblico. Whedon è un autore che predilige la narrativa di genere. A partire da *Buffy*, tutte le serie che gli appartengono rispettano le convenzioni di genere, ma allo stesso tempo sono molto ibridate. In *Buffy*, oltre all'horror, si evincono temi del fantasy, della commedia e del dramma adolescenziale, così come *Angel* si sviluppa sul dramma investigativo, l'azione e il dramma. Sulla scia del successo di *Buffy* e *Angel*, Whedon realizza *Fierfly* (2002-2003, Fox), che racconta la storia di un equipaggio in una navetta spaziale di ribelli. Come le altre due serie, questo prodotto ibrida fantascienza e western, ma non ha molto successo e viene interrotta dopo solo 14 episodi. L'autorialità di Whedon porta però i suoi fan ad appassionarsi alla serie, che nel 2005 l'hanno

⁶¹ Jason Mittell, *La complessità narrativa nella televisione americana contemporanea*, in V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., pp. 122-123.

⁶² J. Mittell, *Complex Tv*, op. cit., p. 169.

⁶³ *Ibidem*, p. 173.

definita la miglior serie di fantascienza di tutti i tempi⁶⁴ mentre oggi la posizionano al terzo posto della classifica⁶⁵.

J.J. Abrams. È un autore che si contraddistingue per creare mondi diegetici che scalfiscono la comprensione dei fatti nello spettatore. I suoi universi sono estesi e iperdettagliati, in cui ogni personaggio rappresenta una porta che si apre su altri mondi e innesca altre storie.⁶⁶ *Lost* si concentra molto sui vari personaggi, di cui vengono esplorate le varie storie attraverso numerosi flashback. *Alias* (2001-2006, Abc) ha come protagonista una spia dalla doppia vita; ai momenti introspettivi si alternano momenti di azione ad alta intensità, e le linee narrative si accumulano e si intrecciano nel corso degli episodi. *Fringe* (2008-2013, Fox) invece parla della scoperta di un universo alternativo da parte di uno scienziato, di suo figlio e di un'agente dell'FBI; la serie gioca molto sull'equilibrio che i personaggi devono mantenere tra i due mondi speculari. Il "marchio d'autore" di Abrams consiste nella sfida allo spettatore di collegare i vari pezzi del puzzle e di risolvere i misteri disseminati lungo la storia.

1.3.2. La comunicazione con i fan

In passato, gli autori e i *producer* tv rimanevano nell'anonimato, rilasciando sporadicamente interviste a riviste specializzate o partecipando a pochi eventi, lasciando che il network gli costruisse attorno una reputazione di basso profilo. Oggi, la diffusione del *fandom* online ha permesso agli *showrunner* di avere un rapporto più diretto e interattivo con i fan, oltre ad aver creato la possibilità di promuovere un proprio personaggio pubblico che permettesse la costruzione di una *fanbase* attorno all'autore.

L'aumento di popolarità degli *showrunner* ha fatto sì che l'industria televisiva iniziasse a creare dei paratesti ufficiali che contribuissero a far conoscere una serie anche al di fuori del contesto televisivo: video online, contenuti extra nei dvd, podcast e partecipazione a eventi per i fan, concorrono ad alimentare l'uso dell'autorialità come strategia per consolidare un'identità e facilitare l'interpretazione della serie da parte dei fan. Questi paratesti sono però sempre controllati, offrendo quindi una versione approvata dalla produzione. Attraverso questi prodotti, gli *showrunner* interpretano due ruoli culturali spesso in conflitto: da un lato sottolineano la propria disponibilità, parlando direttamente con i fan con un atteggiamento

⁶⁴ Anna Gosline, "The World's Best Space Sci-Fi Ever: Your Verdict", 26/10/2005, <https://www.newscientist.com/article/dn8211-the-worlds-best-space-sci-fi-ever-your-verdict/> (consultato il 15/02/2021).

⁶⁵ https://movieplayer.it/serietv/classifica/la-classifica-delle-migliori-serie-tv-fantascienza_38/ (consultato il 15/02/2021)

⁶⁶ A. Grasso, C. Penati, op. cit., p.85.

amichevole ma competente; dall'altro lato, gli *showrunner* sono visti come presenze autoritarie, che hanno in pugno le loro storie e difficilmente si lascerebbero sfuggire indizi sulle domande che da mesi attanagliano gli spettatori. Così, se da una parte i paratesti lasciano un'illusione di accessibilità, dall'altra ribadiscono con fermezza la distanza tra fan e *producer*.⁶⁷

I *podcast* sono un ottimo esempio di come i paratesti influiscono sulla vita stessa di una serie televisiva: sfruttando la pausa settimanale degli episodi, autori e cast commentano la puntata appena trasmessa alimentando l'attesa e tenendo alta l'attenzione, in modo da invogliare lo spettatore ad aspettare una settimana per vedere come si svolgeranno i fatti.

L'11 febbraio 2021, Shonda Rhimes, produttrice esecutiva della serie *Bridgerton* (2020-in corso, Netflix), ha annunciato la realizzazione di *Bridgerton: The Official Podcast*, disponibile dal 18 febbraio 2021 sul sito di IHeartRadio. Come conduttrice del podcast è stata scelta Gabrielle Collins, specializzata in podcast e soprattutto esperta di colonialismo e istituzioni inglesi, accompagnata dalla ricercatrice Annabelle Hood, la scrittrice della prima stagione Jess Brownell e la dottoressa in Storia Hannah Greig. Attraverso l'appuntamento settimanale, il podcast lo scopo di sfruttare al massimo l'*hype*⁶⁸ creatosi intorno alla serie, attirando nuovi potenziali spettatori e mantenendo il più possibile quelli già fidelizzati.⁶⁹

⁶⁷ J. Mittell, *Complex Tv*, op. cit., pp. 179-180.

⁶⁸ Il termine, che letteralmente significa "gonfiamento", indica una strategia di marketing volta a creare una forte aspettativa nel pubblico intorno ad un determinato evento o prodotto. In Marco Ottaviano, "Cosa significa Hype e quando crearlo", 20/11/2020, <https://pianosocial.com/social-pop/cosa-significa-hype-e-quando-crearlo/#:~:text=Hype%20%C3%A8%20un%20termine%20inglese,un%20determinato%20evento%20o%20prodotto.> (consultato il 20/02/2021)

⁶⁹ Claudia Gagliardi, "Arriva il podcast di *Bridgerton*, alla scoperta dei segreti della serie rivelazione di Shonda Rhimes", 12/02/2021, <https://www.optimagazine.com/2021/02/12/arriva-il-podcast-di-bridgerton-alla-scoperta-dei-segreti-della-serie-rivelazione-di-shonda-rhimes/2070740> (consultato il 20/02/2021),

Sempre più spesso, i fan cercano dei luoghi dove poter discutere delle loro serie preferite, commentare le puntate appena trasmesse o fare ipotesi su quello che accadrà. Fino a pochi anni fa, *showrunner* e produttori tentavano di coinvolgere i fan aprendo forum e gruppi di discussione intorno ai prodotti più seguiti all'interno dei loro siti web. Questi possono essere visti come “strumenti che contribuiscono a incoraggiare la creatività e il senso di comunità che unisce i fan, attraverso una serie di strumenti che favoriscono l'incontro e la discussione”.⁷⁰ Negli ultimi anni, le discussioni si sono spostate sui social media, sempre più usati da celebrità e personaggi pubblici per mantenere stabile la loro visibilità. *Showrunner*, produttori, e attori aggiornano periodicamente i loro profili social, per informare i fan riguardo gli show in produzione oppure per mantenere vivo l'interesse per una serie già conclusa in tv, ma che comunque può portare profitti tramite la vendita di *merchandise*.



Figura 7. I profili social possono appartenere ad una persona o ad uno show. Entrambi promuovono appuntamenti con le nuove puntate e avviano discussioni con i fan.

Le *convention* sono eventi concepiti per colmare lo spazio tra i fan e gli show, perché rappresentano un'ottima occasione per i fan di incontrare gli attori e i produttori delle loro serie preferite. Soprattutto, hanno la possibilità di interagire con loro facendo domande riguardo lo show in cui recitano e ricevere notizie esclusive con largo anticipo rispetto alle comunicazioni ufficiali.. La *convention* più famosa al mondo è il ComiCon, che si tiene ogni anno a San Diego, in California. Nata come convention di fumetti, in poco tempo ha espanso i suoi orizzonti al cinema e alla tv, presentando ogni anno delle anteprime esclusive sui prodotti in uscita.

⁷⁰ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.40.



Figura 8. Durante le convention vengono spesso date ai fan delle anticipazioni su ciò che accadrà nella nuova stagione. Fonte: <https://www.comic-con.org/toucan/comic-con-international-2013-photo-gallery>

1.4. La serialità italiana

Gli inizi della serialità televisiva italiana sono caratterizzati dalla produzione dei cosiddetti *sceneggiati*, adattamenti di opere letterarie costituiti da un numero limitato di episodi dalla durata di novanta minuti circa. Questo modello di racconto non era basato sulla lunga durata ma dalla familiarità del pubblico con le storie narrate, per questo agli inizi si parlava di *serialità debole*.⁷¹ In questi anni, in Italia la serialità televisiva era vista come un prodotto qualitativamente inferiore rispetto al cinema, basato sulla mercificazione della cultura e un complessivo abbassamento dei valori.⁷²

Con la liberalizzazione delle frequenze radiofoniche e televisive, e la conseguente entrata in scena di varie emittenti private, si assiste all'introduzione nei palinsesti di molti prodotti seriali provenienti dagli Stati Uniti, che importano in Italia un nuovo modello. Ispirandosi a questi modelli, dalla seconda metà degli anni Novanta inizia a svilupparsi il meccanismo produttivo proprio della lunga serialità statunitense, inaugurando la produzione di *soap opera* e sviluppando forme di serialità sempre più complesse. Si delinea sempre di più uno schema produttivo ispirato a quello statunitense, con testi caratterizzati dall'incrocio di trame orizzontali e verticali e la definizione di un universo narrativo complesso in grado di fidelizzare in modo permanente lo spettatore. Oltre alla soap opera, con *Un posto al sole* (1996-in corso, Rai 3), *Vivere* (1999-2007, Canale 5, Rete 4) e *Centovetrine* (2001-2016, Canale 5, Rete 4), in questi anni è molto fiorente l'attività di Taodue per Mediaset, che attraverso le produzioni di *Distretto di polizia* (2000-2012, Canale 5), *R.I.S.* (2005-2009,

⁷¹ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.10.

⁷² D. Cardini, op. cit., p.5.

Canale 5), *Squadra antimafia* (2009-2016, Canale 5), riadattano il *crime* americano al contesto italiano.⁷³

Anche in Italia, dunque, inizia a farsi strada il concetto di *quality tv*. La critica ha un interesse particolare per le produzioni nazionali, giudicandole positivamente ma continuando ad usare come metro di paragone l'estetica cinematografica: "quanto più una serie presenta marche stilistiche che la avvicinano al film, tanto più viene definita di qualità".⁷⁴

Nonostante il modello produttivo sia simile a quello statunitense, cioè con uno sceneggiatore che propone la sua idea oppure con una società produttiva che presenta un progetto da sviluppare, in Italia i principali produttori sono solo due, RAI e Mediaset. Mentre quindi il panorama negli USA è caratterizzato da una forte concorrenza, la scarsità di alternative porta ad una rivalità molto debole, che non consente lo sviluppo di un vero e proprio modello concorrenziale. Le dinamiche del duopolio limitano molto le possibilità per un autore di proporre delle storie originali ed efficaci, complice anche il fatto che le due emittenti hanno un'impostazione produttiva e narrativa molto simile: spesso le produzioni originali sono biografie di santi, sportivi e uomini politici.⁷⁵

Con l'avvento della *pay tv*, in Italia si è sempre più consolidato il potere di Sky, che ogni anno vedeva moltiplicarsi i propri abbonamenti grazie a sport e cinema. Ma la crescita maggiore è avvenuta grazie alle produzioni di contenuti originali. A partire dal 2008, Sky ha prodotto molti titoli di successo, a partire da *Romanzo Criminale* (2008-2010). Come accade negli USA con la *cable*, queste serie devono distinguersi dalla "ferialità quotidiana della fiction generalista".⁷⁶ Devono rappresentare dei casi eccezionali, che suscitano un impatto immediato nello spettatore. Possono essere storie amate dal pubblico in altri media, come il film *Gomorra* (2014-in corso), oppure storie nazionali che non sono state ancora raccontate, come il caso Mani Pulite in *1992* (2015). L'approdo della *pay tv* nazionale alla serialità porta delle innovazioni che riguardano molteplici aspetti, da quelli legati ai contenuti (stile, formato, temi) a quelli legati al settore produttivo, dove vengono riadattati i modelli della tv generalista sulla base di quello statunitense. Mentre però negli Stati Uniti il modello produttivo è incentrato sullo sceneggiatore, in Italia questa figura professionale passa in secondo piano. Una delle poche eccezioni è Fabio Sabbioni, Produttore Creativo di *Un posto al sole* e colui

⁷³ Luca Barra, Massimo Scaglioni, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 24-25.

⁷⁴ D. Cardini, op. cit., p.15.

⁷⁵ Barbara Maio, *La Terza Golden Age della Televisione*. op. cit., p.72.

⁷⁶ L. Barra, M. Scaglioni, op. cit., p. 21.

che ha garantito continuità alla serie. L'importanza di assicurare una certa stabilità a questo tipo di programmi permette la formazione di tecnici in tutti i reparti, dagli elettricisti ai registi (come Gabriele Muccino e Stefano Sollima).⁷⁷ Il *modello Sky* ha rafforzato ulteriormente questo modello, affidando ad un'unica persona il controllo creativo e produttivo di una specifica serie, come è accaduto a Gina Gardini per *Romanzo criminale*, dove è stato importato in Italia il processo statunitense.

A differenza degli Stati Uniti, in Italia si sta facendo ancora fatica a considerare la televisione come un mezzo al pari del cinema. Non si tiene conto, ad esempio, delle potenzialità che ha la serialità televisiva di gestire il racconto, attraverso l'intreccio di trame orizzontali e verticali e la scansione in episodi e in stagioni. E si continua soprattutto a paragonare la serialità italiana a quella statunitense, denigrando la prima nei confronti della seconda, non considerando che molte serie italiane sono esportate e molto amate all'estero.⁷⁸ *Gomorra* è una delle serie più apprezzate dal pubblico italiano, prodotta nel 2014 da Sky e trasmessa in quasi 200 Paesi. La serie *I medici* è invece una produzione anglo-italiana creata nel 2016 da Frank Spotnitz e Nicholas Meyer, andata in onda su Rai 1 e diffusa in molti Paesi (come Regno Unito, Canada e India) grazie a Netflix. *The Young Pope* è una miniserie creata da Paolo Sorrentino nel 2016 e venduta in circa 80 paesi; è inoltre la prima serie televisiva italiana ad essere candidata agli Emmy e ai Golden Globe.⁷⁹

1.5. Il fandom

Il termine *fandom* deriva dalla fusione di *fan* (da *fanatic*, appassionato) e il suffisso *-dom* (come in *kingdom*, regno). Letteralmente, si potrebbe tradurre come *regno degli appassionati*. Indica una comunità di persone che condividono le stesse passioni, in contesto cinematografico, fumettistico, televisivo e in generale in tutti gli ambiti culturali.⁸⁰ La parola *fan*, pur avendo un più ampio significato, viene generalmente usata per descrivere una persona che ha un intenso legame affettivo con un particolare prodotto dell'industria culturale, indipendentemente dal fatto che questo legame venga condiviso con altri oppure no. Il *fandom*, invece, si riferisce ad un gruppo di persone che condivide la stessa passione per quel

⁷⁷ Umberto Francia, "La TV italiana e il disperato bisogno di *showrunner*", 11/03/2016, <http://www.anonimacinefili.it/2016/03/11/la-tv-italiana-e-il-disperato-bisogno-di-showrunner/> (consultato il 09/01/2021)

⁷⁸ D. Cardini, op. cit., pp. 26-27.

⁷⁹ Jessica Turato, "Ecco quali sono le serie tv italiane più viste e famose all'estero", 03/08/2020, <https://www.wonderchannel.it/le-serie-tv-italiane-piu-viste-e-famose-allestero/> (consultato il 10/01/2021)

⁸⁰ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.182.

particolare prodotto.⁸¹ Ad ogni prodotto dell'industria culturale viene associato uno specifico *fandom*, che spesso si identifica con l'oggetto del "culto" con un determinato nome (ad esempio *Potterheads* nel caso di Harry Potter o *Losties* nel caso di *Lost*). All'interno di ogni gruppo, i fan condividono e commentano i prodotti di cui sono appassionati, dando personali interpretazioni dei contenuti canonici (scritti dagli autori) e suggerendo nuovi spunti creativi. Lo scopo principale è quello di "creare e condividere emozioni ed esperienze con individui che possano apprezzarle".⁸²

1.5.1. Breve storia

Il termine *fan* appare per la prima volta nel diciassettesimo secolo in Inghilterra, dove veniva usato come abbreviazione di *fanatic* (fanatico, in senso religioso). Successivamente il termine venne esteso anche in riferimento alla cultura e allo sport. Shakespeare, che durante la sua vita fu un drammaturgo di enorme successo, divenne uno dei fenomeni culturali più duraturi dopo la sua morte. Il suo luogo di nascita, Stratford upon Avon in Inghilterra, è stato aperto al pubblico fin dalla metà del diciottesimo secolo. Nell'era vittoriana divenne infatti una tendenza per i visitatori scrivere i propri nomi sulle finestre o sulle pareti del cottage. Questo tipo di scritte non sono molto diversi dai graffiti che i fan di Elvis Priestley lasciano sul muro esterno della tenuta del cantante a Graceland.⁸³

Nel diciannovesimo secolo, la parola *fan* emerge nella cultura del baseball professionistico, come risultato del tentativo di spiegare i comportamenti di giocatori e tifosi nel contesto sportivo.⁸⁴ La stampa periodica ha permesso ai lettori di seguire le loro squadre attraverso i testi, e di sentirsi parte di una comunità di tifosi senza il bisogno di raggiungere fisicamente i campi di gioco. In seguito, il termine iniziò ad apparire nelle prime riviste di cinema, riferendosi a persone che seguivano i lavori cinematografici nello stesso modo in cui gli spettatori del baseball seguivano le loro squadre preferite.⁸⁵ Queste riviste, come *Photoplay* o *The Motion Picture Story Magazine*, erano principalmente composte da testi narrativi intervallati da fotogrammi cinematografici e immagini pubblicitarie. Facendo appello al

⁸¹ Henry Jenkins, "Fandom, Negotiation, and Participatory Culture, in P. Booth, (a cura di), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken, John Wiley & Sons, inc, 2018 (versione e-book), pos.43

⁸² Lamoia, *Che cos'è il fandom? La definizione di una comunità*, 15/08/2014, <https://fandomicamente.wordpress.com/2014/08/15/fandom-definizione-dizionari/> (consultato il 17/01/2021)

⁸³ Mark Duffett, *Understanding Fandom. An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2013, pp. 28-29.

⁸⁴ Daniel Cavicchi, "Foundational Discourses of Fandom", in P. Booth, op. cit., pos.57.

⁸⁵ Alexandra Edwards, "Literature Fandom and Literary Fans", in P. Booth, op. cit., pos.92.

nuovo mercato degli appassionati di cinema, hanno sfruttato le convenzioni già stabilite dai periodici di letteratura nella stampa di racconti seriali.⁸⁶

Fu però Hugo Gernsback il più importante promotore del *fandom* moderno. Elettrotecnico lussemburghese immigrato negli Stati Uniti, nel 1908 fondò una delle prime riviste tecniche di radiocomunicazioni, *Modern Electrics*. Nell'aprile del 1911, iniziò a pubblicare nella sua rivista il suo romanzo a puntate *Ralph124C41+*, continuando poi regolarmente con la "narrativa scientifica" (*Scientific Fiction*) a partire dal 1923. Avendo riscosso molto successo, Gernsback fondò *Amazing*, la prima rivista dedicata al genere della *Scientific Fiction*. Questo trionfo era dovuto soprattutto alle numerose lettere da parte dei lettori, che sembravano ben disposti nei confronti di questo tipo di letteratura. Gernsback decise quindi di aprire su *Amazing* una rubrica nella quale pubblicava le lettere ricevute. Attraverso la pagina della posta, i fan capirono di aver acquistato potere nell'orientare alcune scelte della rivista e lo stesso sviluppo della fantascienza, promuovendo alcune storie e criticandone altre.⁸⁷ La particolarità di questa pagina stava nella pubblicazione da parte di Gernsback di nome e indirizzo di ogni mittente delle lettere, permettendo ai fan di scriversi tra loro. Coloro che abitavano in luoghi abbastanza vicini, avevano la possibilità di incontrarsi, formando i primi fan club.⁸⁸

*La rubrica Discussioni su Amazing Stories [...] è per noi un punto di merito. Essa fa sì che i lettori possano corrispondere tra loro e rende assai facile la formazione di club dei lettori. Solo che devono essere i lettori a fare tale lavoro.*⁸⁹

Con queste parole, Gernsback diede un importante impulso ai fan, che furono stimolati ad organizzarsi in gruppi sempre più numerosi e solidi, ma che soprattutto furono incoraggiati nella creazione di prodotti originali.

La fantascienza è al centro anche del primo *fandom* televisivo, con la messa in onda di *Star Trek* (1966-1969, Nbc). L'idea di formare un fan club nasce nel 1966, quando la puntata pilota fu presentata al Worldcon⁹⁰ a Cleveland. Questi primi fan si diedero il nome di *Trekker*, crearono una *fanzine*⁹¹ ufficiale, che chiamarono *Spockanalia* (dal nome del personaggio di

⁸⁶ Alexandra Edwards, "Literature Fandom and Literary Fans", in P. Booth, op. cit., pos.95.

⁸⁷ Paolo Bertetti, "Fandom e industria culturale: la nascita del fandom di fantascienza negli Stati Uniti", in Jeronimo Rivera-Betancur (a cura di), *Palabra Clave*, vol. XX, n.4, dicembre 2017, p.1149.

⁸⁸ Karen Hellekson, "The Fan Experience", in P. Booth, op.cit., pos.109.

⁸⁹ Hugo Gernsback, *Amazing Stories Quarterly*, estate 1929, p.432. cit. in P. Bertetti, op. cit., p.1151.

⁹⁰ *World Science Fiction Convention*, una delle prime convention sul mondo delle riviste fantascientifiche.

⁹¹ Termine che deriva dalle parole *fan* e *magazine* e indica pubblicazioni e riviste gestite dai fan.

Spock),⁹² e furono i primi a creare la campagna “*Save our show*” (“Salvate il nostro show”) quando la Nbc decise di chiuderla dopo la seconda stagione.

Con la proliferazione dei canali e delle piattaforme streaming, si “rafforza l’esigenza di costruire comunità spettatoriali, meno ampie, ma fedeli a contenuti/brand”.⁹³ La serie diventa un culto, e il pubblico un suo seguace. Con l’avvento di prodotti come *Lost* e *Twin Peaks*, lo spettatore inizia ad elaborare teorie complesse e a condividerle con le comunità online, dove i partecipanti possono contribuire con ulteriori speculazioni. In questo modo il fan, da semplice fruitore di serie tv, diventa uno spettatore critico e competente, in grado di comprendere narrazioni sempre più articolate e complesse.

1.5.2. L’attività

Tutti noi, quando consumiamo un qualsiasi prodotto mediale, facciamo delle associazioni personali. Un personaggio può ricordarci qualcuno che conosciamo o un luogo può farci rivivere un posto dove siamo stati. Questo processo mentale diventa culturalmente indicativo quando questi significati sono condivisi da un pubblico molto vasto, dando vita a quelle che Henry Jenkins chiama “*comunità interpretative*”, e sono quei gruppi di fan che interpretano in modo simile aspetti narrativi, strutturali o tematici di uno specifico testo.⁹⁴ Secondo Jenkins il *fandom* diventa *partecipativo* quando i fan forniscono interpretazioni alternative attraverso produzioni culturali non autorizzate, come *fanfiction*, *fanvideo*, *cosplay* e altri prodotti, audiovisivi e non. Il fan diventava in questo modo un *prosumer*, un “soggetto che univa attività di produzione e consumo tradizionalmente separate”.⁹⁵ Questi testi, che possono sembrare effimeri proprio perché non autorizzati dall’autore ufficiale, provocano in realtà importanti conversazioni, diventando veicolo di quelle persone che condividono con gli altri le loro fantasie. Il *fandom* può essere considerato come un’unica entità: ognuno ha la sua propria comunità, e decide in autonomia cosa è appropriato e cosa no, così come l’esperienza del singolo fan è necessariamente unica e personale.⁹⁶

Il *fandom* si manifesta in modi diversi a seconda del contesto, se ci si trova online o in presenza di altre persone. In generale, le persone appartenenti ad uno specifico *fandom* si

⁹² K. Hellekson, “The Fan Experience”, in P. Booth, op.cit., pos.113.

⁹³ Massimo Scaglioni, “Fan & the City. Il fandom nell’età della convergenza”, in *Link. Idee per la televisione*, Focus Telefilm, 2007, p. 156.

⁹⁴ H. Jenkins, “Fandom, Negotiation, and Participatory Culture”, in P. Booth, op. cit., pos.42.

⁹⁵ G. Nencioni, *Lo specchio nero. Teorie, utopie e visioni distopiche dei media digitali*, Roma, Se.Fa.P. Libri, 2017, p.30.

⁹⁶ K. Hellekson, “The Fan Experience”, in P. Booth, op. cit., pos.109.

considerano come membri di una famiglia. E le *convention* possono ritenersi delle riunioni annuali di queste “famiglie allargate”. Quando i fan, che hanno interagito solo attraverso le piattaforme online, si incontrano per la prima volta oppure vengono presentati ad altre persone, si salutano e si abbracciano con grande affetto rispetto al tipico saluto formale tra sconosciuti.⁹⁷ I fan partecipano alle *convention* per vedere persone affiliate al loro stesso *fandom*, e spesso questo significa incontrare l’attore che interpreta il loro personaggio preferito.

1.5.3. Le produzioni

La serie televisiva contemporanea, essendo caratterizzata da una struttura aperta e da una permanente estendibilità, permette al fruitore di avere un ruolo attivo nel processo di costruzione dell’universo narrativo. Per comprendere meglio l’universo di una serie tv, spesso i fan realizzano dei *paratesti orientativi* che ne aiutino la fruizione. La produzione di un paratesto può anche modificare la percezione del testo originale, aggiungendo o modificando teorie riguardo l’universo seriale.

In alcuni casi, i produttori di una serie possono monitorare i paratesti creati dai fan, per dedurre il loro coinvolgimento nella serie e ipotizzare come potrebbero rapportarsi a nuovi prodotti. Come avvenuto per il sito *Lostpedia*,⁹⁸ può capitare che ai fan interessi maggiormente espandere e gestire i paratesti piuttosto che seguire la serie in sé.⁹⁹ Inizialmente, *Lostpedia* è stato creato semplicemente per capire come funzionava l’amministrazione di un software. In pochissimo tempo si è trasformato in un portale pienamente sviluppato, con un forum, un blog, una chat e la possibilità di essere tradotto in più lingue. Uno dei motivi del successo può essere ricercato nella struttura stessa della serie, concepita come un puzzle da risolvere e la cui comprensione richiede la ricerca di informazioni. La funzione di *Lostpedia* è quindi quella di un archivio condiviso che possa aiutare gli utenti nella comprensione dell’intreccio e degli enigmi narrativi presenti nel programma. La complessità della serie stimola i fan verso interpretazioni soggettive e speculazioni di vario tipo, il che ha portato gli amministratori della pagina ad aprire sezioni dedicate all’inserimento di contenuti non propriamente canonici.

⁹⁷ Lynn Zubernis, Katherine Larsen, “Make Space for Us! Fandom in the Real World” in P. Booth, op. cit., pos.208.

⁹⁸ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.51.

⁹⁹ J. Mittell, *Complex Tv*, op. cit., p. 452.

Nel caso di *Buffy*, i produttori prendono atto dell'attività produttiva del *fandom*. Introducono all'interno della serie molti dei temi e dei possibili sviluppi narrativi di cui scrivono i fan, che imparano a riconoscere e a adottare a loro volta nelle proprie produzioni. Accade ad esempio in *Qualcosa di blu* (*Something Blue*, stagione 4, episodio 9), dove, mettendo in scena la relazione tra Buffy e Spike (due personaggi antagonisti), gli sceneggiatori si ispirano alla classica *slash fiction*, che prevede che due personaggi agli antipodi formano una coppia.¹⁰⁰

I paratesti più diffusi riguardanti il mondo del *fandom* sono le *fanfiction*, storie scritte dai fan per riempire dei vuoti lasciati dalle sceneggiature ufficiali, arricchendo la trama con risvolti inediti o stabilendo relazioni amorose tra personaggi.

La produzione di questo tipo di testi è molto diffusa tra i fan ed esisteva già in passato (i fan di *Sherlock Holmes* scrivevano storie basate su questo personaggio, e negli anni Settanta iniziano a circolare i primi racconti ispirati a *Star Trek*¹⁰¹). La diffusione di *fanfiction* è però esplosa con internet, dove circolano racconti di ogni tipo e ispirate a molteplici storie.

L'autrice di *fanfiction* nota come "Obsession_inc" distingue il *fandom* in "confermativo" e "trasformativo", in base a come i fan si rapportano con l'autorialità. I fan confermativi rafforzano la visione dell'autore e i contenuti narrativi canonici. Possono aggiungere dettagli con produzioni proprie, ma rimanendo sempre nelle regole dell'universo narrativo. In questo caso gli autori rimangono sempre al comando delle proprie storie, interagendo volentieri con i fan sui propri blog. I fan trasformativi invece considerano un'opera come materia prima per espandere l'universo attraverso paratesti non canonici che spesso vanno contro le ipotetiche intenzioni dell'autore, con cui spesso entrano in conflitto, sfidando l'autorità.¹⁰²

*All'inizio del nuovo millennio il mercato inizia a proporre una vasta offerta di software di editing fotografico e video, anche incorporati nei sistemi operativi dei personal computer: ci riferiamo a strumenti come Windows Movie Maker, lanciato con Windows Me nel 2000 o iMovie, sviluppato per Mac Os 8 nel 1999.*¹⁰³

Le interfacce di questi programmi, molto semplici ed intuitive anche per i "non addetti ai lavori", hanno permesso agli utenti di entrare nel mondo dell'*editing video*. Si diffonde così la pratica del *fan viddind*, consistente nell'assemblare clip di prodotti come serie tv o film in modo da raccontare una nuova storia, spostando il focus su temi ritenuti più interessanti o

¹⁰⁰ V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., p.52.

¹⁰¹ Francygrimes, *Che cos'è la fan fiction?*, 22/12/2010, <https://thewalkingdead.forumfree.it/?t=52883772> (consultato il 17/01/2021)

¹⁰² Obsession_inc, "Affirmational fandom vs. Transformational fandom", 01/06/2009, <https://obsession-inc.dreamwidth.org/82589.html>, (consultato il 26/12/20).

¹⁰³ G. Nencioni, op. cit., p.30.

semplicemente meritevoli di ulteriore approfondimento. Il *fanvideo* si propaga in modo capillare grazie soprattutto alle piattaforme online come YouTube, Vimeo, Tumblr e i social media in generale.

La *fanfiction* può esistere in vari formati oltre alla classica produzione scritta. La *fan art* è un'elaborazione grafica che ritrae uno più personaggi di una serie; possono essere poster, fotomontaggi o elaborazioni grafiche più complesse. La *songfic* è invece una canzone composta sulla base di un'altra più conosciuta, ma modificata con parole che fanno riferimento ad un determinato prodotto, mentre la *fan series* è la produzione di un prodotto audiovisivo.

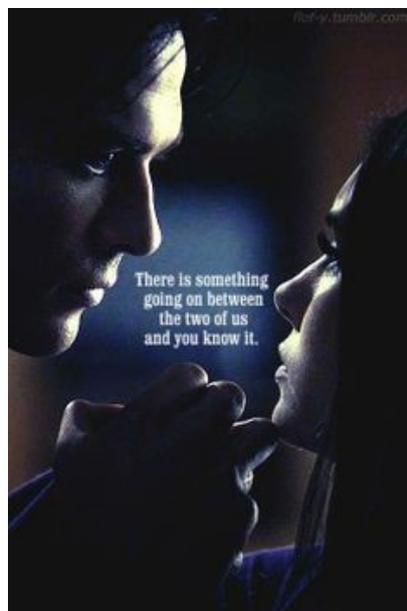


Figura 9. Un esempio di *fan art* sulla serie *The Vampire Diaries*. Spesso si tratta di fotomontaggi di alcune scene con le citazioni più famose.

Con l'attività del *cosplaying*, i fan fabbricano costumi ispirati ai loro show preferiti, impersonando uno specifico personaggio e instaurando con questi una sorta di dialogo. Il *cosplaying* permette ai fan di inserirsi nel contesto dello show, in uno spazio al confine tra realtà e finzione.¹⁰⁴

¹⁰⁴ L. Zubernis, K. Larsen, "Make Space for Us! Fandom in the Real World" in P. Booth op. cit., pos.212-213.



Figura 10. La diffusione del cosplaying su scala mondiale permette agli autori di approfondirne i risvolti sociali anche nelle serie tv, come accade in *The Big Bang Theory*, dove i protagonisti sono appassionati di fumetti.

1.5.4. Come influenza le dinamiche produttive

I fan possono incidere sulla produzione di una serie tv creando movimenti volti a salvare i loro show preferiti dalla cancellazione da parte dei network.

È accaduto ad esempio con *Star Trek*, che rischiava la cancellazione dopo solo due stagioni a causa dei bassi ascolti. I fan si sono mobilitati organizzando una campagna di scrittura di lettere indirizzate alla Nbc, che attraverso un comunicato stampa dichiarò di aver ricevuto ben 115.893 lettere, che costrinsero il network a rinnovare la serie per una terza e ultima stagione.¹⁰⁵ I fan hanno però continuato l'attività intorno all'universo narrativo della serie, mantenendo viva l'attenzione da parte di network e produttori cinematografici, che hanno di conseguenza rilanciato il franchise attraverso una saga cinematografica e serie tv più o meno recenti.

Quando *Chuck* (2007-2012, Nbc) andò in onda per la prima volta, ricevette subito un *feedback* positivo da parte del pubblico. La Nbc l'aveva però collocato in un orario che aveva messo in competizione la serie con giganti come *Dr. House*, in onda su Fox. Anche se *Chuck* era difficilmente raggiungibile dal pubblico, quelli che lo facevano ci si affezionavano e la guardavano costantemente, e quando il network decise di cancellare la serie dopo la seconda stagione, i fan organizzarono una protesta. Molti critici televisivi sostennero la serie sulla stampa, sui loro blog e ovviamente su Twitter. Ma la vera salvatrice di *Chuck* fu Wendy Farrington, una giovane che lavorava per un'azienda farmaceutica. Dietro un indiretto suggerimento letto su un forum¹⁰⁶, scrisse un'e-mail ai dirigenti Nbc e all'amministratore

¹⁰⁵ John L. Sullivan, *Media Audiences: Effects, Users, Institutions, and Power*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2013, p. 196.

¹⁰⁶ Television Without Pity, sito controllato dal canale *cable* Bravo della NBC Universal.

delegato di Subway, l'azienda di fast food sponsor della serie. Tornò quindi su quello stesso forum e diede il via ad una discussione che aveva come oggetto “*Keep Chuck Alive*” (“Teniamo *Chuck* in vita”), incoraggiando altri a prendere parte all'iniziativa. In pochi mesi, “*Save Chuck*” era il quinto argomento più discusso su Twitter e Subway, che aveva pagato la Nbc per piazzare un proprio prodotto nella serie, riuscì a raggiungere un accordo per salvare il programma.¹⁰⁷

A volte, nonostante una serie tv abbia una solida *fanbase*, gli ascolti prodotti non sono sufficienti per la realizzazione di ulteriori stagioni. È successo con *Timeless* (2016-2018, Nbc), i cui bassi ascolti hanno costretto il network a cancellare la serie dopo la prima stagione. L'insurrezione dei fan ha fatto sì che fosse prodotta un'ulteriore stagione, ma non è bastato e la serie è stata cancellata definitivamente. Il finale di serie, terminato con un clamoroso *cliffhanger*, ha scatenato un'ulteriore rivolta da parte dei fan. Nel 2018, in occasione del ComiCon di San Diego, un elicottero ha sorvolato la *convention* con uno striscione su cui era scritto *#SaveTimeless*, portando la serie tra i *trend topics* di Twitter¹⁰⁸. Sony, lo studio che al tempo produceva la serie, ha provato a proporla altrove ma senza successo, riuscendo invece a convincere la Nbc a produrre un episodio speciale di due ore.¹⁰⁹

Attraverso l'uso dei social, spesso i fan portano gli autori a modificare le loro storie sulla base delle *ship*¹¹⁰ preferite dagli spettatori.

Il caso più eclatante si ha con *Riverdale* (2017-in corso, The CW) e con le coppie formate dai protagonisti (Betty/Jughead e Veronica/Archie). Quando, durante il *pilot*, Betty si dichiara ad Archie, lui la rifiuta e più avanti si metterà insieme a Veronica, mentre Betty intraprenderà una relazione con Jughead. Nella scia del format del *teen drama*, gli autori della serie hanno provato a “scoppiare le coppie” facendo baciare Betty e Archie durante la seconda stagione. Questo ha scatenato l'ira e la rivolta dei fan, molto appassionati alle coppie canoniche, che hanno minacciato di lasciare in massa la serie se Betty e Archie non fossero tornati sui loro passi.

¹⁰⁷ F. Rose, op. cit. p. 167-169.

¹⁰⁸ Dal profilo Twitter di Matt Whitney, uno degli scrittori della serie, 22/07/2018, <https://twitter.com/Mattney/status/1020821433402810368> (consultato il 18/01/2021)

¹⁰⁹ Riccardo Cristilli, *Timeless, Nbc ordina un finale in due parti per chiudere la serie tv*, 31/07/2018, <https://www.tvblog.it/post/1552720/timeless-terza-stagione-finale-Nbc> (consultato il 17/01/2021).

¹¹⁰ Da *relationship*, indica una coppia formata da due personaggi di una serie tv. Può essere canonica (raccontata nella serie) oppure totalmente fittizia.

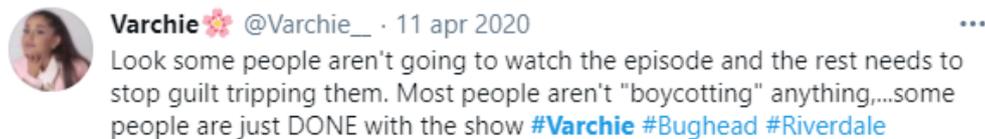


Figura 11. I fan sono soliti affibbiare dei nomignoli alle loro ship preferite. in questo caso Varchie si riferisce alla coppia Archie/Veronica e Bughead alla coppia Jughead/Betty

Dopo un primo tentativo di lasciare il focus sulle coppie tradizionali, nella prima puntata della quinta stagione Archie decide di dire a Veronica che ha scritto una canzone per Betty, lasciando uno spiraglio per i fan della coppia Archie/Betty.



Figura 12. Tra le produzioni dei fan degli ultimi anni spiccano i meme, solitamente una foto che esprime un'emozione riguardo un fatto con l'intento di generare una risata in chi lo guarda

In *Arrow*, la preferenza dei fan per il personaggio di Felicity Smoak rispetto a quello di Laurel Lance ha portato gli autori a modificare completamente la trama a favore di una relazione tra il protagonista e Felicity. Questo ha portato ad un acceso dibattito tra i fan, divisi tra quelli fedeli alla trama del fumetto, con protagonista la coppia Oliver/Laurel, e i sostenitori della coppia Oliver/Felicity, complice soprattutto l'affinità tra gli attori che interpretano i due protagonisti.

Può capitare che gli *showrunner*, pur di compiacere i fan più attivi in rete, attuano dei cambiamenti che potrebbero avere dei risvolti negativi. Josh Schwartz, creatore di *The O.C.* (2003-2007, Fox), ha avuto questo tipo di problemi. Ricercando sui forum online le varie opinioni riguardo la serie, ha riscontrato in molti l'astio verso il personaggio di Marissa. Convinto che quella era l'opinione della maggioranza degli spettatori, decide di "ucciderla" nella terza stagione. Il problema è sorto quando le reazioni negative alla morte di questo

personaggio sono state perfino maggiori delle manifestazioni d'odio, facendo capire a Schwartz che le sue conclusioni erano affrettate e che le opinioni di molti spesso non coincidono con il gradimento reale della serie.

È per questo motivo che i network sono soliti presentare a dei gruppi di persone dei *pilot test*, lanciando sondaggi e testando le preferenze degli spettatori riguardo determinate scene o determinate scelte fatte dai personaggi. Esprimendo le loro opinioni su ciò che hanno visto, questi spettatori sono in grado di indirizzare gli autori verso scelte narrative che nella maggior parte dei casi si rivelano in linea con le preferenze del pubblico totale. I cambiamenti relativi alle proteste dei fan su internet, come dimostrano i casi citati, possono essere più dannosi che utili, proprio perché l'opinione di pochi fan che "sbraitano" sui social sono vistose ma non rispecchiano i sentimenti del pubblico reale.¹¹¹

¹¹¹ Luigi Toto, *serial chiller: i fandom, i social e l'influenza sulle serie tv*, 23/04/2020, <https://blog.screenweek.it/2020/04/serial-chiller-i-fandom-i-social-e-linfluenza-sulle-serie-tv-735189.php/> (consultato il 02/01/2020)

2. *Community*

Negli ultimi venti anni, la sitcom ha espanso il suo potenziale narrativo, introducendo gli espedienti della complessità narrativa affrontati nello scorso capitolo. Dan Harmon usa questi strumenti per raccontare le sue storie in modo inedito, analizzando la cultura popolare all'interno della società contemporanea.¹¹²

Community (2009-2015, Nbc) non è un testo che viene consumato passivamente, ma una narrazione complessa che richiede uno sforzo cognitivo per lo spettatore.¹¹³ In *Everything Bad is Good for You*, Steven Johnson scrive che alcune narrazioni televisive forzano lo spettatore a lavorare per dare un senso alla storia, mentre altre semplicemente lasciano che lo spettatore si accomodi nel divano e si allontani. Parte del lavoro cognitivo deriva dal seguire più fili, mantenendo spesso trame densamente intrecciate distinte nella testa di chi guarda.¹¹⁴ Le domande cognitive della televisione, notate da Johnson, si focalizzano strettamente sul testo come episodio e non tiene conto della maggiore complessità causata dai media partecipativi e dai nuovi media. In questa luce, *Community* può essere descritta come un *cybertesto*, un testo che si espande oltre i confini del suo mezzo di riferimento. L'uso dello show dei nuovi media, infatti, espande la dimensione cognitiva del testo, chiedendo allo spettatore non solo di riempire i vuoti narrativi, ma anche di partecipare collettivamente in una dinamica di creazione e partecipazione tra gli spettatori e il cast, gli scrittori, il network.¹¹⁵

2.1. *Caratteristiche della serie*

2.1.1. *La storia*

La trama di *Community* si ispira al “pugno emotivo”¹¹⁶ che Harmon ha vissuto quando si è iscritto con la sua fidanzata dell'epoca al Glendale Community College, a nord-est di Los Angeles. Qui si è ritrovato a far parte di un gruppo di studio del corso di Spagnolo a cui, senza volerlo, divenne fortemente legato, nonostante fosse formato da persone con le quali

¹¹² Mina Halling, “Adventures in Time, Space and Community College: Narrative Structure and Thematic Depth”, in Ann-Gee Lee (a cura di), *A Sense of Community. Essays on Television Series and Its Fandom*, Jefferson, McFarland & Company, 2014 (versione e-book), pos.134.

¹¹³ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3992.

¹¹⁴ Steven Johnson, *Everything Bad is Good for You: How today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*, New York, Riverhead, 2006.

¹¹⁵ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4003.

¹¹⁶ “Fine Writing spurs Chevy to move to ‘Community’”, in *Omaha.com*, 22/10/2009, <https://archive.is/20130104083338/http://www.omaha.com/article/20091022/ENTERTAINMENT/710229873> (consultato il 22/04/2021).

aveva pochissimo in comune. Ispirandosi a questa esperienza, Harmon ha scritto la serie con un protagonista in buona parte ispirato a sé stesso. Come Jeff, inizialmente è stato egocentrico e indipendente fino all'eccesso, prima di capire il valore del legame con le altre persone.

La serie, prodotta da Sony Pictures Television, debutta nell'autunno del 2009 su Nbc e viene rinnovata per una seconda e terza stagione, acclamate da pubblico e critica. Il 14 maggio 2012 la Nbc, dopo aver rinnovato la serie per una quarta stagione, in accordo con Sony, licenzia Harmon, rimpiazzandolo con David Guarascio e Moses Port, per poi riassumerlo per una quinta stagione. Dopo che Nbc ha definitivamente cancellato la serie, nel 2015 Yahoo! decide di acquistarla per poterla mandare in onda sulla sua piattaforma, Yahoo!Screen.

Come altre serie, gran parte del suo contenuto è messo in forma e guidato dal suo modo di produzione e dal rapporto con la sua rete. I numerosi ostacoli che lo show ha affrontato durante la messa in onda, infatti, sono stati resi pubblici, diventando parte integrante della serie.¹¹⁷ Cercando di sostentarsi nonostante i problemi di programmazione e di marketing, *Community* suggerisce le possibilità e i limiti della narrativa televisiva nell'età contemporanea, e dimostra come una serie può sopravvivere – e rimanere rilevante – nello spazio della programmazione della prima serata. *Community* presenta queste lotte nella sua diegesi, esplorando il mezzo attraverso trame autoreferenziali e di commento, più spesso dirette dal suo studente esperto di televisione e film Abed. Tuttavia, nella quarta stagione, *Community* gira la lente su sé stessa per esaminare il suo posto nella storia televisiva.¹¹⁸

Quando lo show è stato rimandato nell'autunno 2012, Troy e Abed, in un'edizione speciale di “*Troy and Abed in the Morning*”,¹¹⁹ sono ritornati davanti la camera per annunciare la notizia e le ragioni dietro le decisioni della dirigenza di posporre la serie. Richiamando *Angel* (1999-2004, The WB), con l'espressione “*Powers that Be*”,¹²⁰ Troy e Abed si riferiscono ai poteri che hanno preso la decisione riguardo il loro futuro, ossia il network. Abed dice: “Anche se i piani alti hanno deciso di fare la première il 19 ottobre, non hanno potuto decidere *dove* mettere il 19 ottobre [...] Ci hanno spiegato che il 19 ottobre non è solo una data. È uno stato d'animo.”

121

¹¹⁷ All'inizio della quinta stagione, i personaggi si riferiscono all'anno appena trascorso come ad una “fuga di gas”, in riferimento alle mancanze della quarta stagione senza Harmon.

¹¹⁸ Lisa K. Perdigo, “Advanced Introduction to Liminality: *Community* on the *Fringe*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3369.

¹¹⁹ Programma televisivo fittizio condotto dai due ragazzi.

¹²⁰ Le “Forze dell'Essere”, ovvero gli Oracoli che determinano il futuro di Angel e la sua possibile redenzione.

¹²¹ Edwin Adelmar, *Community Season 4 Première... Someday (sub ita)*, 07/02/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=RgPGvquOF0c>, (consultato il 22/04/2021).

Anche nell'universo diegetico di *Community*, il tempo è relativo alla programmazione del network. Cambiando il loro motivetto in “*Troy and Abed airing someday*”,¹²² Troy e Abed – e il cast insieme a loro – giocano con l'autorità finale del network. “Le menti dietro lo spostamento sanno esattamente quello che stanno facendo”, dice Abed. Evitando la cancellazione e resistendo alla chiusura nel suo arco narrativo, la quasi-chiusura di *Community* suggerisce, quindi, nuovi inizi: per una nuova stagione, per la syndication e per i nuovi approcci alla narrativa televisiva. In sé stessa, la quarta stagione è sfidata dal tempo, essendo stata trasmessa fuori dalla sincronizzazione con la sua trasmissione regolare, con la data di partenza posta a febbraio invece che a ottobre. Nello spazio ridisegnato della programmazione, l'episodio di Halloween è uscito nel giorno di San Valentino, e nel finale di stagione Pierce riflette sul tempo della laurea e della fine della serie dicendo “Non capisco. Natale è appena passato e fa un caldo beduino fuori.” Sempre nell'ultima puntata, l'ultima scena di *Troy e Abed in the Morning* di un mondo parallelo presenta molteplici *storyline* che continuano a proliferare e biforcarsi, suggerendo il fatto che l'universo di *Community* esiste al di fuori dei confini del network. Mostrando come l'autorità finale, anche se del network, è illusoria, la serie suggerisce una ridefinizione dei confini, dimostrando come la televisione esiste e persiste oltre gli uffici degli studi dall'altra parte dello schermo.¹²³

Nel 2013, dopo il rinnovo della serie per una quinta stagione, Harmon trova un accordo con Nbc e Sony per tornare come *showrunner*. La decisione di Nbc di rinnovare, nonostante la serie avesse i suoi alti e bassi, era dovuta soprattutto alla presenza di un pubblico fedele, che si sintonizzava ogni settimana. La quinta stagione vede però la partenza di due membri del cast, Chevy Chase e Donald Glover, e questo ha portato alla decisione di chiudere definitivamente. Sony, quindi, ha provato a salvare lo show, cercando accordi con *Crackle*, il sito streaming gestito da Sony, e Hulu, che aveva i diritti della serie per la *syndication*. L'accordo, però, non è mai arrivato, e sembrava che non ci fosse nessuna speranza per la sesta stagione. Il cast, quindi, si è mosso per convincere altri network a comprare lo show, trovando una risposta positiva nella piattaforma Yahoo!Screen, che lancia la serie il 17 marzo 2015.¹²⁴

Nel 2020, la serie conosce un periodo di rinascita grazie a Netflix, che aggiunge *Community* al suo catalogo. La piattaforma streaming decide però di non inserire la puntata *Dungeons &*

¹²² “Troy e Abed in onda un giorno”

¹²³ Lisa K. Perdigao, “Advanced Introduction to Liminality: *Community* on the *Fringe*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3622.

¹²⁴ Michael Schneider, “How *Community's* Long Road to Yahoo Sets Up a Fresh Start for Season 6”, in *TvInsider.com*, 06/03/2015, <https://www.tvinsider.com/1738/community-how-the-long-road-to-yahoo-led-to-a-fresh-start-in-season-6/> (consultato il 03/05/2021).

Dragons (Advanced Dungeons & Dragons – stagione 2, episodio 14). L'episodio vede la presenza di Chang con un trucco *blackface*¹²⁵ durante la partita di *Dungeons&Dragons* giocata dal gruppo di studio. Alcune ore dopo il gesto di Netflix, anche Hulu ha seguito il suo esempio, rimuovendo l'episodio dal suo catalogo.¹²⁶ Nonostante non ci fosse un'intenzione razzista dietro la scelta del trucco di Chang, dal momento in cui lui specifica chiaramente di essere un elfo scuro, Netflix rimuove la puntata per supportare il movimento *Black Lives Matter*, che combatte ogni forma di discriminazione razziale.



Figura 13. Alison Brie, attraverso il suo account Twitter, pubblicizza il ritorno della serie su Netflix.

2.1.2. Plot e personaggi

L'avvocato Jeff Winger si vede revocare la sua licenza di praticantato, in quanto si scopre che la sua laurea non è accettata negli Stati Uniti. Costretto a prendere una laurea valida, si iscrive al Greendale Community College, dove insegna il suo vecchio cliente Ian Duncan, con la speranza che questi possa aiutarlo a barare agli esami. Duncan però lo imbroglia, e così Jeff è costretto a formare un gruppo di studio che possa aiutarlo. Attorno al tavolo di un'aula studio, riunisce Britta Perry, Annie Edison, Troy Barnes, Abed Nadir, Shirley Bennett e Pierce Hawthorne. I sette studenti si ritroveranno ad affrontare insieme le sfide che il college riserva loro, diventando ben presto una *comunità*.

2.1.2.1. Il Greendale Community College

A partire dagli anni Cinquanta del Novecento hanno fatto la loro comparsa i cosiddetti “romanzi del campus” o, in inglese, “*campus novel*”. Sono romanzi ambientati appunto nei campus universitari. Perlopiù comici o satirici, in vari casi trattano anche argomenti più seri. La vita universitaria, con il suo apparato consistente in lavori in classe, interazioni con i

¹²⁵ Tecnica prevalentemente teatrale che consiste nel truccare un attore in modo da fargli assumere le sembianze stereotipate di una persona di colore.

¹²⁶ Francesca Gaspari, “*Community*: Netflix rimuove un episodio per delle scene di *blackface*”, in *Cinematographe.it*, 27/06/2021, <https://www.cinematographe.it/serie-tv/community-netflix-rimuove-episodio-blackface/> (consultato il 10/05/2021)

professori e organizzazioni di eventi sociali, disciplina gli uomini nell'adattarsi al mondo culturale: la vita universitaria è il tipo di contesto ideale per inculcare prestazioni di genere. Anche un *community college* come il Greendale partecipa in questo sistema, ma a differenza delle università private, i *community college* sono considerati "da sfigati". Rispondendo alla notizia dell'iscrizione di Jeff al Greendale, il suo ex cliente Ian Duncan gli dice: "*Well, that cannot be an inspiring journey*" ("beh, questo non può essere un viaggio stimolante" – trad. mia), che rivela l'orientamento narrativo dell'intera serie. Come uno spazio strutturato intorno al concetto di fallimento, il Greendale inverte i codici dei *campus narratives*, che tende ad enfatizzare i successi del protagonista, anche se quel successo include il rifiuto della vita universitaria. Prendendo in giro le ragioni per cui le persone si iscrivono ai *community college*, Dan Harmon descrive le performance proprie della mascolinità come una costruzione della crescita personale che struttura molte "*campus narratives*".¹²⁷

L'episodio pilota (*La Comunità – Pilot*) stabilisce il focus di *Community* sulla condizione del perdente nella cultura del ventunesimo secolo. Si apre con un discorso edificante del Rettore Pelton, il tipo di discorso pronunciato per motivare gli studenti all'inizio dell'anno accademico. Si tiene all'aperto, con un pubblico consistente in pochi studenti di passaggio. Il tentativo serio del rettore di introdurre il suo gruppo di studenti alla vita dell'intelletto è ostacolato, però, dalle sue inettitudini, in quanto dimentica la seconda metà del suo discorso, ma soprattutto dalla sua consapevolezza della condizione di "perdente" del corpo studenti. Intona pomposamente:

Cos'è il community college? Beh, ne avrete sentite di tutti i colori. Anzi tutto che è un college da perdenti, da ragazzi problematici, da ultraventenni che avevano mollato gli studi, da persone divorziate di mezza età, o da anzianotti che tentano di tenere sveglio il cervello mentre galoppiano verso la tomba. Tutto questo avrete sentito. E tuttavia io vi dico "buona fortuna!"

Mentre il rettore elenca tutte queste tipologie di studenti, ci vengono introdotti i personaggi che andranno a comporre il gruppo di studio, definendo già da subito qual è il loro posto nella società. Questa lista è indicativa degli stereotipi riguardo le persone che frequentano i *community college*, considerati degli "sfigati" a causa del *background* socioeconomico della popolazione studentesca. I *community college*, infatti, prestano servizio ad una popolazione più ampia rispetto ai college prestigiosi come Yale, Harvard e altri. E il cast di *Community* rispecchia bene questa realtà demografica. Dei personaggi principali, Annie, Troy e Abed

¹²⁷ Lindsay Lawrence, "Inculcating Victorian Masculinities at 'Loser College': Jeff Winger's Male Poses" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1314-1324.

costituiscono gli studenti tradizionali, anche se stanno frequentando un college pubblico piuttosto che un istituto privato, a causa di fallimenti accademici durante la scuola superiore. Britta, Shirley e Pierce sono, rispettivamente, l'ultraventenne che ha mollato gli studi, la persona divorziata di mezza età, e l'anzianotto che tenta di tenere sveglio il cervello. Solo Jeff è omesso dalla descrizione degli abitanti del *community college*.¹²⁸

Nonostante ci siano anche vere materie di insegnamento, come Spagnolo, durante le stagioni gli spettatori possono vedere una vasta gamma di ridicoli corsi, e comportamenti stravaganti di professori scadenti. Lo stesso Duncan, ad esempio, inizialmente insegna Psicologia, ma si ritrova ad insegnare Antropologia. Non conoscendo nulla della materia, concorda con i suoi studenti che è lo studio di *tutto* quello che riguarda l'umanità, quindi passa le sue lezioni a far vedere video su Youtube. All'inizio della sesta stagione, i ragazzi frequentano il corso Scale, ma il professore, arrampicato su una scala, cade addosso ad Annie, costringendo il gruppo di studio a formare un comitato che salvi il Greendale. Questi corsi e professori assurdi servono allo scopo di ridicolizzare i *community college* statunitensi, e l'ironia sta nella serietà con cui gli studenti stessi si relazionano ai corsi.¹²⁹ Il più delle volte, infatti, i ragazzi sembrano ignari di quanto questi corsi siano insensati, e anche se l'assurdità delle lezioni frequentate da Jeff sia ovvia per lo spettatore, lui deve prendere l'università seriamente se vuole laurearsi.¹³⁰

Il Greendale, con il suo minuscolo budget, il suo incompetente rettore, i suoi corsi in "Scale" e "Quanto è giusto scuotere un bambino?", è una presa in giro dell'idea che l'educazione sia una chiave per il progresso e l'emancipazione.¹³¹

2.1.2.2. *Jeff Winger*

Interpretato da Joel McHale. Si iscrive al Greendale per poter tornare ad essere un avvocato; non è spinto dal desiderio di migliorare sé stesso o ricevere una vera educazione, come dovrebbe suggerire l'iscrizione ad un'università. Nel *pilot*, Jeff proclama "se avessi voluto sul serio imparare qualcosa non sarei qui al *community college*".

Come uomo cisgender, bianco e della classe medio-alta, Jeff non è il tipico studente di un *community college*, facendo di lui una stranezza al Greendale. Diversamente dal resto del

¹²⁸ Lindsay Lawrence, "Inculcating Victorian Masculinities at 'Loser College': Jeff Winger's Male Poses" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1444-1455.

¹²⁹ Ann-Gee Lee, Noah E. Schmidt, "The Greendale Trickster: The Rise and Fall of Ben Chang", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1168.

¹³⁰ Ibidem, pos.1178.

¹³¹ Joseph S. Walker, "*Community's* Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3887.

gruppo di studio, non frequenta la scuola per migliorarsi; è la soluzione più semplice per riaffermare sé stesso come avvocato associato dopo che la sua finta laurea è stata scoperta. Niente di ciò che viene insegnato al Greendale lo aiuterà nel suo lavoro; la serie stabilisce fermamente che lui è bravo anche senza credenziali formali.¹³²

La Comunità (Pilot – stagione 1, episodio 1). Jeff da subito si vanta con Duncan riguardo le sue abilità argomentative: “Ho scoperto quando ero in tenera età che se parlo abbastanza a lungo faccio diventare ogni cosa giusta o sbagliata. Quindi, o io sono Dio, o la verità è relativa. In entrambi i casi, vittoria”.

In questo primo episodio ci viene mostrato come Jeff riesce ad ottenere quello che vuole attraverso i suoi monologhi, sfruttando le occasioni e le persone a suo vantaggio. L'unico motivo per cui forma il gruppo di studio, infatti, è perché vuole provarci con Britta, che accetta di uscire con lui solo se riuscirà a concludere la prima seduta di studio in modo efficiente. A questo punto, Jeff ricatta Duncan per avere le risposte del test, e chiede finalmente a Britta di uscire.

BRITTA: Ho detto il falso. Hai calmato gli animi, grazie. Ma tu non sei un tutor di spagnolo, sei solo un disgustoso nulla che di proposito ha fatto irritare tutti solo per portarmi a letto. Ti sarei grata se smettessi di farci perdere tempo e te ne andassi. Cominciamo.

JEFF: Bene, e ho il piacere di comunicarvi che un vantaggio dell'essere un “disgustoso nulla” è che io ho tutte le risposte dell'esame di domani. E sarò felice di condividerle con chiunque ritenga che gli abbia fatto perdere più tempo di quanto ne abbia perso io.

PIERCE: Ma Jeff, se hai già tutte le risposte, perché hai messo in piedi questo gruppo di studio?

JEFF: Non c'è un gruppo di studio, Pierce. Me lo sono inventato.

ANNIE: E il discorso “Io ti perdono?”

JEFF: Inventato! Questo faccio, mi invento le cose, e facevo un pacco di soldi con le mie chiacchiere prima di finire in questo cesso di scuola. Io ero avvocato!

SHIRLEY: Questo spiega tutto.

ABED: Prima sembravi Bill Murray in un suo film a caso. Ma sei più Michael Douglas in un suo film a caso.

JEFF: Sì? Hai la Sindrome di Asperger

¹³² Lindsay Lawrence, “Inculcating Victorian Masculinities at ‘Loser College’: Jeff Winger’s Male Poses’ in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1455.

Jeff, messo all'angolo, confessa tutto ai ragazzi, dimostrando di essere una persona egoista e meschina., insultando persino Abed del suo presunto problema psichiatrico. Ritrovatosi da solo fuori dalla biblioteca, viene però raggiunto dagli altri.

JEFF: Non dovrete studiare?

TROY: Sì, ma ci si annoia dopo che sei andato via.

BRITTA: Che cosa ci fai qui? Va' a rotolarti in un bel letto con tutte le soluzioni dei test.

JEFF: Non ne ho neanche una, di soluzione. È andata buca, non passerò l'esame.

TROY: Basta che studi per un'oretta non è difficile. Mi sembri sveglio, hai anche una bella giacca.

JEFF: Sbagli. La cosa migliore dell'essere intelligenti è che riesci a cavartela quasi sempre senza dover lavorare. E quindi, al momento, non so più come fare.

Anche qui si capisce lo schema delle puntate: dopo aver fatto arrabbiare tutti, Jeff confessa di avere bisogno di aiuto, riuscendo a farsi perdonare e ad essere accettato nel gruppo.

Educazione fisica (Physical Education – stagione 1, episodio 17). Jeff frequenta un corso di biliardo per coprire i suoi crediti di educazione fisica. Cambia quindi il suo tipico abbigliamento curato e alla moda per una giacca di pelle nera e una catena per il portafoglio. La “punkificazione” del guardaroba di Jeff è parte della sua affermazione come esperto di biliardo. È un atteggiamento disinvolto, contrastato tuttavia dall'insegnante di educazione fisica, il Coach Bogner, che richiede agli studenti di indossare l'uniforme della scuola: pantaloncini da ginnastica e una t-shirt stretta, uno stile di abbigliamento da palestra tipico degli anni Ottanta. Jeff sente fortemente che questo infrange il suo essere alla moda, dicendo al coach che il suo rifiuto dei pantaloncini non è una prova delle sue capacità di gioco: “Ascolti me, ora. Lei mi ha preso per uno stereotipo da sala da biliardo perché non voglio indossare un costume da bagno. [...] Ritengo che questo corso dissacri lo sport più fico d'America”.

Mentre Jeff si precipita fuori dall'ufficio di Bogner, il professore esclama: “Questa specie di fighetta [*hipster*] abbandona il corso. Per lui ciò che conta è quello che indossa, e il resto non importa”. La definizione “hipster” da parte di Bogner punge sul vivo Jeff, in quanto lui non vi si riconosce. Gli hipster, infatti, sono identificabili in giovani borghesi, interessati ad una cultura più alternativa e di nicchia rispetto a quella popolare, tendenzialmente vintage. Cultura che si rispecchia anche nell'abbigliamento, composto solitamente da jeans, t-shirt semplici o, più spesso, camicie a quadri, e sneakers. Un elemento di riconoscimento è anche e soprattutto

la folta barba o baffi dalla forma retrò.¹³³ Questa descrizione, però, non si applica a Jeff, che viene considerato un uomo metrosessuale, essendo un “uomo metropolitano eterosessuale che cura il proprio aspetto, segue i dettami della moda”.¹³⁴ L’errore di identificazione dello stile di Jeff deriva dal fatto che l’aspetto più riconoscibile dell’hipster e del metrosessuale è basato sull’abbigliamento, e Bogner non fa differenza tra queste tendenze. Jeff, tuttavia, abita in un mondo in cui questo stile è rigidamente definito. Provocato dal commento del professore, Jeff si lamenta con il gruppo di studio: “Mi ha dato del fighetto sapete? Del fighetto! Cioè, i fighetti girano con jeans da 300 dollari comprati in Italia? Eh?” In questo momento, Jeff sente il bisogno di rimarcare il suo stile elegante e ricercato, contrapposto a quello hipster. Questa confusione da parte di Bogner causa a Jeff un momento di panico, e sembra perdere il senso di sé. Abed, che in questo episodio è costretto dagli altri a cambiare sé stesso per avere una ragazza, dice al gruppo che gli stava bene cambiare per loro perché sembrava importante. Estremamente confidente in sé stesso, Abed dice: “Se sai davvero chi sei e ciò che ami di più di te stesso, cambiare per gli altri non è difficile”. Ispirato da queste parole, Jeff torna nella classe di Bogner con i pantaloncini da ginnastica, sfidando il professore a biliardo: è una sfida riguardo l’onore maschile. Jeff provoca Baugner: “Andrà avanti a parlare di abiti come una donna, o vuol farci vedere che fa con stecche e palle sul tappeto verde come... un uomo?” Bogner replica, “La parola alle palle”. Entrambi finiscono spogliati, nudi e atteggiandosi tra loro per come giocano. L’atto dello spogliarsi ristabilisce in Jeff il senso di sé e la sicurezza, dal momento in cui viene messo in mostra il suo corpo palestrato, negando così l’imbarazzo datogli dai pantaloncini. Jeff, consapevole dello status di perdente della Greendale, si sforza per mantenere la sua concezione di sé all’interno del college. Ma i dubbi che Bogner alimenta sulla sua identità maschile non sono le sole con cui Jeff deve confrontarsi.¹³⁵

Football, bagni ed esseri umani (Feminism, Football, and You – stagione 1, episodio 6). Jeff è scioccato quando scopre che il rettore si è appropriato della sua immagine per pubblicizzare il Greendale. Affrontando Pelton dice: “Se qualcuno all’esterno dovesse scoprire che mi sono iscritto a questa università, ciò potrebbe avere un impatto negativo sulla mia carriera futura.” Il rettore, che vorrebbe che Troy si unisse alla squadra di football, a questo punto ricatta Jeff. Se riesce a far entrare l’amico in squadra, la sua faccia sarà tolta da ogni volantino. Torna il famoso “discorso alla Winger”:

¹³³ Federica Ponza, “Hipster: cosa significa e chi sono oggi”, in *SoloLibri.net*, 30/08/2017, <https://www.sololibri.net/Hipster-cosa-significa-e-chi-sono.html> (consultato il 27/04/2021)

¹³⁴ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=metrosessuale> (consultato il 27/04/2021)

¹³⁵ Lindsay Lawrence, “Inculcating Victorian Masculinities at ‘Loser College’: Jeff Winger’s Male Poses’ in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1507.

Ti confiderò un segreto, Troy. Ogni giorno, mentre vengo qui, faccio una deviazione e passo davanti al tribunale solo per dare uno sguardo al mondo che un tempo dominavo. Vorrei saltare dall'auto, salire quelle scale e approfittare di un comma giuridico per fare soldi. Ma non posso, sono chiuso fuori dal mio vecchio regno. Ma tu invece no, capisci che intendo? [...] In campo tu eri un dio, ora che non giochi non lo sei più. Ti direi 'studia matematica', ma quella non è importante. L'unica cosa che conta è questa [la palla da football].

Jeff riesce a convincere l'amico a discapito dei sentimenti di Annie, che è segretamente innamorata di Troy e lo sta aiutando con lo studio. Cogliendolo di sorpresa mentre passeggia per il campus, Annie aggredisce Jeff, che intuisce quali sono i veri sentimenti della ragazza.

JEFF: Che periodo il liceo, Eh? Aspettare che una superstar si accorgesse di te. Ma qui, qui, lui è da solo invece, chiede aiuto come un pulcino. Di', ti sei iscritta a tutti i suoi corsi o non l'hai fatto per evitare di mandarlo in paranoia? L'importante, però, è che tu sei lì per lui. L'importante, è che tu sia l'unica ad essere lì per lui. E non ti importa di quello che vuole lui. Conta solo non doverlo condividere col resto del mondo. Perché in realtà, Annie, tu sei egoista quanto me. Ma non sei altrettanto scaltra.

ANNIE: Hai ragione. Non sarò mai scaltra quanto te, forse perché a lui tengo sul serio.

JEFF: Profondo, ma tecnicamente irrilevante.

Ancora una volta, Jeff usa le sue parole per ferire gli altri e raggiungere i suoi scopi. Quando, però, la ragazza se va sull'orlo delle lacrime, lui si sente in colpa, e cerca di far desistere Troy dal giocare, ammettendo di aver esagerato con le parole per convincerlo. Troy, a questo punto, ammette di essersi fatto male da solo al liceo, per evitare la pressione che avrebbe sentito se avesse giocato a livello professionistico all'università, mentre al Greendale era libero da ogni peso. A fine puntata, Jeff si scusa con Anne, accettando di dover crescere e abituarsi all'idea di frequentare una scuola "per sfigati". Si intuisce l'effetto positivo di Annie, che diventa il "grillo parlante" di Jeff (e in generale del gruppo) ed è una delle persone che lo aiuta a crescere di più durante la sua esperienza al college.

Introduzione avanzata alla finalit  (Advanced Introduction to Finality - stagione 4, episodio 16). In questo episodio si compie la crescita di Jeff come studente del Greendale. L'episodio si apre con la conversazione tra Jeff e un suo vecchio collega, il quale gli offre un accordo per tornare al suo vecchio lavoro. Il ragazzo, seppur riluttante, accetta. Nella scena seguente, comunica ai suoi amici che i *community college* non prevedono una cerimonia di proclamazione, quindi il gruppo si precipita dal preside per accompagnare Jeff a firmare l'attestato di laurea. Pelton firma il documento, ma Jeff, che conosce gli eccessi e l'eccentricit  del rettore, afferma: "Tutto qui? Io mi aspettavo un po' pi  di sfarzo." Jeff,

quindi, acconsente a fare una piccola festa, ma quando scopre che Pelton e Annie avrebbero organizzato una cerimonia per il giorno seguente, si confida con Britta.

JEFF: Non posso dare una festa mega. È troppo.

BRITTA: Ah... è chiaro quello che ti succede. L'idea di laurearti ti fa venire il panico, già.

JEFF: Scherzi? Aspetto questo giorno fin da quando ho firmato per entrare qui. Uno dei miei vecchi associati mi ha già offerto un lavoro.

BRITTA: Quindi lascia che la festa abbia inizio.

JEF: Il fatto è che io ho paura che per il gruppo sarà uno stress notevole. In senso emotivo.

BRITTA: Tutti quanti vogliono che tu ti laurei, Jeff.

JEFF: Beh, che mi dici di Abed? Se me ne vado lui potrebbe perdere il controllo.

BRITTA: Oh... lui si merita un po' più di fiducia. Lui ha fatto molti progressi da quando si è aperto alle mie terapie. Hai presente l'anno scorso? Non smetteva mai di parlare di quella linea del tempo oscura...

JEFF: Dove io non avevo un braccio...

BRITTA: Pierce era al Creatore, Annie un'alienata... e lui dava la colpa a te che avevi lanciato dei dadi. Non ne parla più da mesi!

Jeff, con un'espressione di chi ha appena realizzato qualcosa, afferma: "È vero, Britta, quel che occorre ad Abed è una chance". Jeff si dichiara preoccupato per gli amici, ma è chiaro da subito che in realtà è preoccupato per sé stesso e per il suo futuro. Durante l'organizzazione della sua festa, infatti, riprendendo la trama dell'episodio *Rimedi alla teoria del caos* della terza stagione, Jeff lancia un dado per vedere la reazione dell'amico. Il dado, però, si incastra tra i due tavoli, non scoprendo nessun numero. Mentre Abed non se ne cura più di tanto, Jeff appare preoccupato. L'episodio continua con l'apparizione dei malvagi doppioni dei membri del gruppo di studio, che vengono da una realtà alternativa per conquistare il mondo dei nostri protagonisti. Dal punto di vista dello schema narrativo, questo episodio è particolare perché, mentre di solito è Jeff a svegliare Abed dalle sue illusioni, stavolta i ruoli si invertono:

ABED: Ok, è rimasto soltanto il Cattivo Jeff. Lo devi eliminare.

JEFF: No, basta. Gli do quel che vuole.

ABED: Cosa? Non puoi arrenderti.

JEFF: Perché no?

ABED: Perché non è la realtà! Guardati intorno, Jeff. Non vedi che le macchinette distribuiscono salumi e uova sode? E che gli studenti di contorno donne belle. Sì, è un universo che hai creato nella tua mente, la vera battaglia è qui dentro [indica il cuore di Jeff]. Sei convinto di essere troppo cambiato e l'idea di laurearti ti fa paura. E un po' vorresti che fosse lui a vincere, perché così potresti fingere di essere il Jeff di quattro anni fa, ma non lo sei! Sei forte ora, sei migliore. Hai degli amici! No, anzi, hai una famiglia.

Jeff torna sui suoi passi grazie ad un monologo di Abed, e a fine episodio si scopre che era soltanto un'illusione e Jeff non ha mai tirato il dado. Dice, infatti, ai suoi amici: “Riflettendoci, a che serve tirare un dado? E chi se ne frega della limonata. Se ci siete voi con me, posso anche affrontarla una laurea.”

Durante la cerimonia di laurea organizzata dal rettore, Jeff diventa consapevole di quanto il gruppo di studio sia stato fondamentale per la sua crescita.

Quasi quattro anni fa, quando sono arrivato qui, ho conosciuto sei persone molto importanti. [...] Queste persone hanno cambiato la mia vita. Sì... domando scusa. Non so cosa dire. [...] Io sono abituato a essere uno che con le parole sfugge dalle situazioni, ma il fatto è che da questa non vorrei venirne fuori. Il regalo che mi avete fatto è indescrivibile. È meraviglioso. E il mio affetto per voi è... è infinito. Anche se diviso per sette.

In queste quattro stagioni Jeff ha compiuto la sua crescita personale, passando da avvocato egocentrico a uomo altruista e generoso. Nella quinta stagione, infatti, aprirà uno studio legale per aiutare le persone più deboli, ma quando fallisce sarà costretto a tornare al Greendale come insegnante. Nel passaggio da alunno a professore, però, Jeff ricomincia da capo, in quanto prende inizialmente il nuovo lavoro sottogamba. Con il passare degli episodi, compirà un altro percorso di crescita, stavolta non personale ma professionale, che lo porterà ad amare l'insegnamento.

2.1.2.3. Britta Perry

Interpretata da Gillian Jacobs. Britta è una studentessa che ha abbandonato il college alla fine dei vent'anni ed è un'attivista politica, oltre che ambientalista, animalista e femminista. La serie televisiva di Dan Harmon costruisce una complessa meditazione sulle nozioni di genere e di femminilità, riflettendo sui discorsi all'interno del femminismo contemporaneo e della cultura popolare. È descritta dagli altri come ridondante o addirittura “la peggiore”, e il suo nome è usato come verbo per indicare una situazione che è stata rovinata. La struttura della serie impone che il personaggio di Jeff sia l'impulso per la creazione del gruppo di studio; infatti, lo spettatore è introdotto a Britta nell'episodio pilota attraverso gli occhi di Jeff, che si

riferisce a lei come “la tizia sexy che fa Spagnolo”. A differenza degli altri personaggi, però, lei non è facilmente vinta dal suo fascino. Dall’inizio della serie, infatti, Britta è costruita come l’Anti-Jeff,¹³⁶ anche per la sua volontà di impegnarsi attivamente con gli altri.

A lezione di Spagnolo (Spanish 101 – stagione 1, episodio 2). Mentre il gruppo è seduto al tavolo di studio, Britta informa gli altri riguardo le repressioni governative in Guatemala. Shirley e Annie, colpite da questo, decidono di organizzare una fiaccolata di protesta. Quando Britta vede quello che le amiche hanno organizzato, però, si irrita.

ANNIE: Bene, appena è buio darò a tutti le candele, e faremo la cosiddetta “Protesta a bocca chiusa”. Col nastro isolante sulla bocca, una mano si unirà all’altra in un mare di silenzio indignato.

BRITTA [spegnendo la musica]: Basette a Stella! No, no!

ANNIE: Britta! Cosa ti succede?

BRITTA: Queste cose non si fanno così!

SHIRLEY: Non le faresti così perché non le stai facendo tu, la facciamo noi!

BRITTA: Questa è volgare e ridicola! Non volevo dire... Mi dovete scusare. Vorrei che capiste. Questa causa è davvero personale per me.

ANNIE: Stai dicendo che a noi è vietato protestare? Britta, la pensi come in Guatemala!

SHIRLEY: Forse qualcuno ha contratto la “uso-la-politica-controcorrente-per-rendermi-speciale-ma-in-concreto-non-faccio-nulla”-ite

Britta, a questo punto, capisce che Shirley ha ragione, che lei non si è mai veramente impegnata in qualcosa, e decide di aiutare le amiche nella protesta. Questo episodio descrive i limiti del femminismo liberale di Britta e la sua inabilità di impegnarsi adeguatamente con gli altri riguardo le questioni politiche.¹³⁷ Britta, nello specifico, può essere vista promulgatrice della politica di genere e identità che ha caratterizzato la terza ondata del femminismo, che si focalizza sull’obiettivo di distruggere le forme di potere che opprimono le donne nel mondo.¹³⁸ È un movimento molto eterogeneo, che si distacca dai movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta. Pochi risultano essere d’accordo su cosa e chi incapsula. L’unico consenso generale emerso è che è diventato un nome per le giovani donne che si identificano come femministe e, specialmente tra i detrattori, è un nome assegnato a chi non ha ben chiaro

¹³⁶ Jessica Ford, “Feminist and Postfeminist Discourses: Reading “the Britta Problem” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1652-1677.

¹³⁷ Ibidem, pos.1680.

¹³⁸ Beatrice Carvisiglia, “Verso l’intersezionalità: la terza ondata del femminismo”, in *Bossy*, 13/01/2020, <https://www.bossy.it/verso-lintersezionalita-la-terza-ondata-del-femminismo.html> (consultato il 27/04/2021).

il senso di quello che i movimenti, le identità e le ideologie femministe hanno significato nel tempo e nello spazio.¹³⁹ Britta corrisponde a questa descrizione in quanto si identifica come una femminista, così come una donna contemporanea che possiede la sua sessualità; tuttavia, la sua serietà o durezza spesso la fanno alienare dagli obiettivi che questi movimenti si pongono.¹⁴⁰

La terza stagione rappresenta un cambio nel personaggio di Britta, perché è più integrata nel gruppo e il suo insolente femminismo cambia. Mentre l'indebolimento dell'agenda di Britta nelle prime due stagioni è stato piuttosto sottile e sfumato, nella terza diventa esplicito e aggressivo. Britta si è ammorbidita in gran parte a causa dei suoi tentativi falliti di cambiare sé stessa e il gruppo. Ha interiorizzato la sensibilità del post-femminismo e, più significativamente, il gruppo di studio è meno propenso ad assecondare le sue tendenze attiviste o ascoltare le sue istanze sulle politiche di genere.¹⁴¹

Conflitti globali (Geography of Global Conflict – stagione 3, episodio 2). Britta viene a sapere che una sua vecchia “compagna di proteste” è stata fatta prigioniera in Siria. Quando Shirley le dice che è una cosa terribile, lei replica: “Certo che è terribile, lei è nelle mani di un oppressivo regime dall’altra parte del mondo e io cosa faccio? Vado al College! Ho buttato nell’immondizia i miei valori.” Riscoprendo le sue radici da attivista, decide di organizzare una protesta durante la simulazione Onu a cui partecipa il resto del gruppo. Si chiude in una gabbia e grida “Questo è quello che l’Onu fa alla tua libertà!” Mentre il gruppo la ignora, assorto dai propri problemi, questo sembra essere l'ultimo tentativo di Britta di reclamare la determinazione da lei esibita nelle prime stagioni, ma è completamente ignorata dagli altri.¹⁴²

L’horror in sette inquietanti passaggi (Horror Fiction in Seven Spooky Steps – stagione 3, episodio 5). Dopo aver sottoposto i membri del gruppo ad un test per il suo corso di Psicologia, Britta scopre che uno dei membri è un sociopatico. Convince quindi i suoi compagni a raccontare storie dell’orrore per scoprire chi tra loro potrebbe essere un potenziale omicida. Quando Jeff ammette di aver messo le risposte a caso, Annie scopre che Britta ha fatto passare i test al contrario. Quindi, Abed commenta “Ha brittato”. Lo status di Britta come “la peggiore” si è pienamente compiuto, tanto che il gruppo ha iniziato ad usare il suo

¹³⁹ Ednie Kaeh Garrison, “Contests for the Meaning of Third-Wave Feminism: Feminism and Popular Consciousness” in Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford, *Third-Wave Feminism: A Critical Exploration*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004, p.24.

¹⁴⁰ Jessica Ford, “Feminist and Postfeminist Discourses: Reading the Britta Problem” in Ann-Gee Lee, op. cit., pos.1711.

¹⁴¹ Ibidem, pos.1903-1913.

¹⁴² Ibidem, pos. 1923.

nome come verbo per indicare qualcosa che è stato rovinato. Rifacendo i test, si scopre che soltanto uno tra il gruppo è sano, mentre gli altri sono pazzi. Decidono quindi di non rivelare i risultati e rimanerne all'oscuro.

BRITTA: *Abbiamo imparato una grande lezione. Non dovremmo mai bizzare a bizzare le sensazioni degli altri.*

PIERCE: *Non si usa così!*

JEFF: *Cavolo. Hai bizzato a bizzare.*

Come la rivendicazione dei nomi “*queer*” e “*nigger*” usati dagli altri gruppi attivisti emarginati, Britta tenta di reclamare il proprio nome, ma facendolo, fallisce nel capire correttamente il suo significato. Lo spettatore può solo comprendere l'ironia di questo momento di riflessione se ha capito quanto Britta ha lottato contro la derisione del gruppo di studio delle sue tendenze attiviste nelle prime due stagioni.¹⁴³

Nella quarta stagione, ancora una volta Britta viene ridicolizzata da Jeff mentre cerca di organizzare un evento di protesta verso l'autorità, ma stavolta ha una rivale nei confronti dell'amico.

La sua storia della danza (Her Story of Dance – stagione 4, episodio 8). Il rettore annuncia al gruppo di aver organizzato un ballo a tema anni Cinquanta, ma al contrario: la ragazza inviterà il ragazzo. Mentre Annie e Shirley si dimostrano elettrizzate, Britta vuole rimarcare il suo anticonformismo: “E secondo lei un solo giorno all'anno le donne possono decidere chi portare fuori? Sentitelo, l'uomo di Neanderthal, cavolo.” Decide quindi di organizzare un ballo alternativo, ma già da subito viene messa in ridicolo dallo stesso Pelton: “Fammi il piacere. Già, e tu organizzeresti un ballo con annessi e connessi, così dal nulla?” Sempre più decisa nelle sue convinzioni, Britta ne discute con il gruppo.

SHIRLEY: *E così, Britta, organizzerai un ballo alternativo... esistono?*

BRITTA: *Sì, da oggi. E farò schiattare il rettore. La mia festa sarà in onore di una vera femminista. Una che ha difeso i diritti femminili tutti i giorni della sua vita. Sophie B. Hawkins.*

Mentre tutti gli altri rimangono perplessi. Jeff ne approfitta per prenderla in giro: “Sai una cosa Britta? Hai ragione. Sophie B. Hawkins va onorata. Tutta la scuola sarà d'accordo”. Mentre la ragazza è sinceramente convinta del supporto di Jeff, lui in realtà la sta prendendo

¹⁴³ Jessica Ford, “Feminist and Postfeminist Discourses: Reading the Britta Problem” in Ann-Gee Lee, op. cit., pos. 1923.

in giro. Infatti, Annie le fa notare che potrebbe aver confuso Sophie B. Hawkins, che è una cantante, con Susan B. Anthony, che è stata un'importante attivista politica. Mentre Jeff la prende in giro perché ha chiamato anche un gatto in nome della militante e ha di nuovo "brittato", lei cerca di difendersi facendo credere che in realtà intendesse proprio Susan B. Hawkins. Andando avanti con il suo piano, Jeff la invita a ritirarsi prima che l'evento si trasformi in una "brittastrofe", ma lei, per non dargliela vinta, arriva alla sera del concerto disperata, perché non è riuscita ad invitare la cantante. Viene però aiutata da Pierce, che si impietosisce nel vederla sempre ridicolizzata da tutti. Pierce, infatti, ha sponsorizzato in passato un evento della cantante, e ha deciso di invitarla alla festa per salvare la reputazione dell'amica. Parlando con Jeff, espone le sue ragioni:

JEFF: Sei stato tu. Perché?

PIERCE: Perché a dispetto di ogni senso logico, Britta non ha mollato.

JEFF: È totalmente assurdo.

PIERCE: Inoltre sei stato troppo stronzo con lei.

JEFF: Ha fatto cose assurde!

PIERCE: Sì. Ma che alternative aveva? La prendi in giro, usi il suo nome come sinonimo di "rovinare". Lasciala un po' in pace Jeff. Ti ha dato una mano a riconciliarti con tuo padre. Per la miseria, lascia che sia felice.

Jeff si rende conto di averla trattata sempre male, e vedendo la riuscita della festa, le scrive un messaggio: "So che è quasi impossibile leggere i miei messaggi senza trovarli sarcastici. Ma ti assicuro che questo è sincero. Complimenti per il bellissimo ballo. Hai organizzato una cosa "brittastica". In questo episodio Britta ha avuto una rivincita personale, anche se stata aiutata, perché comunque si è dimostrata coraggiosa e non si è persa d'animo, venendo finalmente apprezzata da una delle persone che la prendevano in giro di più.

2.1.2.4. *Abed Nadir*

Interpretato da Danny Pudi. Fin dall'episodio pilota, Abed si rivela una sorta di dispositivo narrativo di *Community*. Il suo personaggio è significativo, perché con lui la sitcom sviluppa il suo linguaggio postmoderno, manifestata attraverso una sorta di Sindrome di Asperger. Abed, infatti, è un appassionato di cinema e filtra la sua vita attraverso la cultura popolare. I sei membri restanti del gruppo di studio non menzionano mai la strana abitudine del giovane, ma cercano comunque di farlo rimanere nella realtà.

A lezione di Spagnolo. Il gruppo di studio aspetta Jeff prima di iniziare a studiare. Quando Shirley suggerisce di aspettarlo ancora un po', Britta sembra scocciata, quindi Annie per calmarla dice: "Quando Jeff arriva io sarei per criticare la sua tardività." Pierce, che fraintende le parole di Annie, cerca di non offendere Abed dicendo di non usare certe parole ("tardività") davanti lui. Segno che il gruppo in qualche modo è sensibile nei confronti di questa condizione mentale. Poco dopo, Britta racconta al gruppo che alcuni giornalisti, in Guatemala, sono stati uccisi dal proprio governo. Quando Abed commenta che la storia è "ben scritta", Britta lo riporta alla realtà: "Abed, questa è Storia. È vita, non ha una trama. Ti rendi conto che la tv e la vita sono due cose diverse, vero?"

Introduzione al cinema (Introduction to film - stagione 1, episodio 3). In questo episodio lo spettatore viene a conoscenza della difficile condizione familiare di Abed. A inizio episodio, Jeff trova un corso facilissimo e invita il gruppo a unirsi a lui. Abed, però, rifiuta dicendo che il padre gli paga solamente corsi che potrebbero essergli utili a mandare avanti l'azienda di falafel di famiglia, facendo indignare Britta.

BRITTA: *Tuo padre ha programmato tutta la tua vita quindi. Voglio dire, quanto ti interessano i falafel?*

ABED: *A me interessa fare cinema. Per papà però i media sono solo spot occidentali. Cliché negativi per gli arabi.*

[...]

BRITTA: *Abed, quanto si paga per il corso di cinema?*

ABED: *Settanta dollari*

Britta stacca un assegno per il corso di Abed; gli altri la avvertono che non è una buona idea interferire con le decisioni familiari, soprattutto Jeff. Come primo compito per il suo corso, Abed deve girare un documentario, quindi se ne va in giro per il campus con la videocamera sempre accesa.

BRITTA: *Ciao! Come va il tuo corso di cinema, Abed?*

[...]

JEFF: *Ehi, se il tuo documentario parla di Britta che parla di quanto è brava, allora ti serve una batteria doppia.*

ABED: *In realtà faccio un film su mio padre.*

BRITTA: *Sì, è una bella idea! E lui del tuo corso di cinema che cosa ne ha detto?*

ABED: *Questa parte viene adesso. Sta arrivando.*

PADRE DI ABED: *Ehi! [rivolto a Jeff] Sei tu che ti impicci degli affari della mia famiglia? dove lo trovo il signor Britta?*

BRITTA: *Ce l'ha davanti, il signor Britta. Sì, sono una donna, con i suoi diritti, e non nascondo la mia faccia, signore.*

PADRE DI ABED; *Oh, certo... visto che sono arabo devo odiare le donne. Ascolta invece. Io amo le donne, ma più che una donna tu mi sembri una donnaccia.*

[...]

PADRE DI ABED: *[parla arabo]*

BRITTA: *Abed, che ha detto?*

ABED: *Che andiamo via.*

BRITTA: *Digli che vuoi restare per studiare cinema!*

ABED: *Non sono previsto in questa scena.*

PADRE DI ABED: *Visto? Già prima era difficile parlargli. Ora che ha questa [la videocamera] in mano figuriamoci!*

Mentre il padre di Abed cerca di togliere la videocamera dalle mani del figlio, Britta cerca di impedirglielo, e i due finiscono quasi per mettersi le mani addosso, ma Jeff li separa: “Signore, lei ha dei diritti, come la fede della sua famiglia, la sua privacy... ma Abed è un adulto, e un cittadino americano, e ha il diritto di restare”. Il padre di Abed a questo punto dice: “Ah, questo volete. Te lo vuoi crescere tu? Allora te lo prendi tu. Io me ne vado.” Abed, che ha filmato tutta la scena, rimasto solo con Jeff dice: “Farò una modifica al mio film. Jeff, credo tu debba fare il ruolo di mio padre”. Jeff lo guarda e dice: “Non voglio essere tuo padre”, quindi Abed risponde: “perfetto, conosci già le battute”.

La scena è rappresentativa dell’atteggiamento che le persone assumono nei confronti di Abed. Il suo carattere difficile impedisce infatti di relazionarsi a lui in modo adeguato: il padre, cercando di educarlo, è fin troppo severo; Britta, sentendo l’obbligo di aiutare sempre tutti a difendere i loro diritti, spesso agisce superficialmente. Il povero Abed, quindi, si trova in mezzo a questi due fuochi. Quando la situazione sfugge al loro controllo, Jeff e Britta cercano di parlare con Abed, finendo per arrabbiarsi ancora di più. Nella scena seguente, Britta entra in aula studio, trovando Abed davanti al computer e Jeff in attesa. Il ragazzo ha chiamato il padre di Abed per provare a fare da paciere, intonando il solito monologo:

JEFF: *Dunque, l'unico motivo all'origine di quest casino è che tutti e due volete il meglio per Abed. E la lezione che possiamo imparare da ciò è che ognuno dovrebbe essere sempre libero di fare ciò che vuole senza che gli altri si impiccino*

PADRE DI ABED: *Così tu credi questo? Ti dico il mio pensiero. Tu e la tua amica con le labbra a canotto vi siete impicciati. Volevate fare i cowboy, e ve la siete fatta sotto quando avete capito che non bastavano le parole e neanche i missili guidati.*

Mentre Britta e il padre di Abed discutono, il ragazzo finisce di montare il suo video e vuole mostrarlo ai tre. Il video di intitola *Six Candles*, e ritrae Jeff e Britta mentre discutono di Abed, ma al posto delle loro facce ha quelle di suo padre e sua madre. Racconta in questo modo la storia della sua famiglia, da quando Abed era piccolo fino al divorzio dei genitori. Mentre però Jeff e Britta non capiscono il senso del video, il padre di Abed inizia a piangere, dicendogli che non ha mai incolpato il figlio per l'abbandono della moglie, anche se Abed gli risponde che non ce n'era bisogno. Il padre, quindi, ammette di non riuscire a capire il figlio, e riconosce che l'unico modo di esprimersi che Abed conosce è quello di fare film, pagando il corso di cinema. Questo episodio apre alle possibilità di Abed, e quindi di *Community*, di raccontare storie in modo non convenzionale, sperimentando linguaggi mai affrontati prima in una sitcom.

Durante le sue stagioni, *Community* stabilisce una dicotomia tra mondo reale e mondo diegetico. Abed, cresciuto guardando la televisione, crede che il mondo sia narrazione e si ordina secondo le strategie diegetiche; analizza tutto quello che accade secondo le logiche televisive o cinematografiche. È infatti colui che vede l'episodio *Calligrafia Collaborativa Cooperative Calligraphy* – stagione 2, episodio 8) come un “episodio bottiglia”,¹⁴⁴. Inoltre, se qualcosa va storto o c'è un conflitto, Abed cerca sempre una maniera di ristabilire l'equilibrio secondo le regole della narrazione.

Studi di comunicazione (Communication Studies – stagione 1, episodio 16). Britta si ubriaca e chiama Jeff, lasciandogli un messaggio compromettente. Abed segnala che nella tensione sessuale tra Jeff e Britta, elemento fondamentale nella sitcom, l'equilibrio si è perso: “Sei tu che hai in mano il carico, ora lei è fuorigioco. Hai fatto l'equivalente delle sitcom in cui uno vede l'altro nudo”. Più tardi tenta di proporre una soluzione a Jeff per ristabilire il rapporto tra lui e Britta

JEFF: *Avevi ragione, Britta è parecchio strana con me. Come se io l'avessi vista nuda.*

¹⁴⁴ Episodio girato con un budget estremamente ridotto. Di solito viene usato un unico set e solo il cast principale.

ABED: *Persino Toni ha visto Angela nuda nei i titoli di Casalingo Superpiù.*¹⁴⁵

JEFF: *E ha fatto qualche cosa per rimediare?*

ABED: *Beh, non ho mai letto entro i titoli di testa. Ma Chandler, che ha visto nuda Rachel in Friends, ha dovuto accettare di farle vedere il suo pene.*

Abed, quindi, aiuta Jeff ad ubriacarsi per poter chiamare Britta e ristabilire l'ordine.

Abed è un personaggio centrale quando nella serie vengono esplorati diversi formati e nuove modalità di narrazione. Infatti, è colui che per primo assume il comportamento di un protagonista di un film d'azione in *Greendale in guerra (Modern Warfare – stagione 1, episodio 23)*; dove dice la frase “Rimani con me se vuoi restare senza macchia” come omaggio alla frase “Vieni con me, se vuoi vivere” del film *Terminator* (James Cameron, 1984). Lui è quello che per primo entra nel *Glee Club*, sedotto dall'istruttore di canto in *Una parodia di “Glee” (Regional Holiday Music – stagione 3, episodio 10)*, e colui che reimmagina l'intero cast come figure in *Claymation* in *L'incontrollabile Natale di Abed (Abed's Uncontrollable Christmas – stagione 2, episodio 11)*. Frequentemente, Abed è effettivamente dietro la macchina da presa, fornendo la logica diegetica per le trasformazioni nello show.

Riprese di un documentario: Redux (Documentary Filmmaking: Redux – stagione 3, episodio 8). È il documentario di Abed riguardo il tentativo del rettore di filmare un nuovo spot per il Greendale, e quando il film del rettore sfugge ad ogni controllo, quello di Abed è stato messo a confronto con *Heart of Darkness: A Filmmaker Apocalypse* (Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991), un documentario che mostrava simili crolli sul set di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Abed, tuttavia, sceglie di finire il suo progetto in modo diverso; più che mostrare semplicemente il rettore mentre scivola nella pazzia e nel fallimento, lo studente interviene all'ultimo minuto per salvare la pubblicità e fornire un lieto fine. Indirizzandosi al pubblico per spiegare la sua decisione, lui rifiuta l'assunto comune che i documentaristi non devono intervenire nelle storie che raccontano:

Noi documentaristi dovremmo essere oggettivi ed evitare di influenzare la storia, ma la influenziamo più di ogni altro. Decidiamo noi di raccontarla e come andrà a finire. La vostra sarà l'ennesima storia sull'ennesimo uomo che voleva solo essere felice, oppure rivelerà la natura stessa delle storie e dimostrerà che a volte condividere storie tristi può renderli felici?

¹⁴⁵ Serie televisiva statunitense andata in onda negli Stati Uniti dal 1994 al 1992 su Nbc, il cui titolo originale è *Who's the Boss?* (“Chi è il capo?”). Abed, in seguito, seguirà un corso incentrato su questa domanda, riuscendo a capire chi è effettivamente il capo e mendando in crisi il professore del corso.

Il momento è importante, sia per Abed sia per *Community* nel complesso, perché lo studente non mette semplicemente in scena una storia o segue meccanicamente le convenzioni cinematografiche. Mentre sta ancora vedendo il mondo attraverso uno schermo, lui prende il controllo del mezzo che sta usando e lo trasforma in un mezzo costruttivo e redentivo.¹⁴⁶ Qui, abbiamo una dimostrazione che l'apparente pazzia di Abed costituisce un modo positivo di vedere e coinvolgere il mondo; è un momento che valorizza e rivendica il personaggio.¹⁴⁷

2.1.2.5. *Troy Barnes*

Interpretato da Donald Glover. Ex campione di football al liceo, si iscrive al Greendale perché, a causa di un infortunio, ha perso la borsa di studio per il college. Più tardi, rivela a Jeff di essersi fatto male di proposito per non dover sopportare la pressione. Con il tempo, diventa amico di Abed, abbandonando gli atteggiamenti del classico campione sportivo e re del ballo per seguire la sua indole nerd.

Epidemiologia (Epidemiology 206 - stagione 2, episodio 6). Il gruppo di studio partecipa alla festa di Halloween della Greendale, dove gli studenti iniziano a mangiare del cibo contaminato trasformandosi in zombie. All'inizio dell'episodio, Troy condivide con Abed un costume a tema *Alien* (Ridley Scott, 1979), per poi buttarlo via quando crede che sia troppo da nerd.

ABED: *E il tuo costume?*

TROY: *Volevo riprovarmi un po'*

ABED: *Senza il tuo il mio è assurdo. Sono solo un tipo in tuta elasticizzata, visiera e casco.*

TROY: *Beh, ormai io sono un sexy Dracula.*

Quando, inseguito, Troy chiama l'amico "nerd", Abed inizia a capire che c'è qualcosa di strano. Quando alla festa ormai sono diventati tutti degli zombie, Abed propone a Troy una strategia per salvare tutti.

ABED: *Io so dov'è il termostato: là fuori, sul muro. Troy, cogliamo l'occasione come ha fatto Ripley. Togli il bavaglino e agisci.*

TROY: *Io non sono Ripley, Abed. Sono un fighissimo, sexy Dracula. Faccio l'amore con le donne e sopravvivo.*

¹⁴⁶ Joseph S. Walker, "Community's Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3845.

¹⁴⁷ Ivi.

Troy cerca di imitare Jeff, mostrandosi come un ragazzo sicuro di sé e affascinante. Quando Troy, Abed e Jeff rimangono gli ultimi sopravvissuti, Abed cerca di chiarire la situazione.

ABED: *Troy, perché hai mollato il costume?*

TROY: *Perché lo tiri fuori ora, Abed? Potremmo morire qui.*

ABED: *Ragione di più per chiarire la cosa. Mi hai chiamato nerd prima, spiegami, cos'è un nerd? Uno che sfoggia dei fighi costumi di Halloween col suo migliore amico. È questo un nerd?*

TROY: *Non lo so, Abed. Perché non sono un nerd. Ecco perché non voglio stare a fare discussioni da nerd.*

Quando, alla fine, anche Jeff viene preso e Abed si sacrifica per salvare Troy, il ragazzo riesce a salvarsi e affronta Pelton per salvare tutti.

PELTON: *Sei impazzito? Come ti salverai da quegli zombie?*

TROY: *Comportandomi da nerd.*

Rimettendosi il suo vecchio costume, Troy guarda in faccia la realtà e capisce di essere uno quei “nerd sfigati” che Jeff disprezza, salvando la scuola.

Nella quarta stagione, Troy intraprende una relazione con Britta, ma quando la relazione si fa seria, il ragazzo ha una crisi.

Basi di anatomia umana (Basic Human Anatomy – stagione 4, episodio 11). Troy e Britta sembrano dimenticarsi del loro anniversario, mentre il ragazzo, invece, ricorda benissimo che quello stesso giorno ricorre il terzo anniversario da quando con Abed ha visto per la prima volta *Tutto accadde un venerdì*. (*Freaky Friday – Gary Nelson, 1976*) Questo è il primo indizio che suggerisce il fatto che per Troy è più importante l'amicizia con Abed piuttosto che la relazione con Britta, e la ragazza sembra accorgersene preoccupata. Per l'occasione, Troy regala all'amico una serie di film, tra cui proprio *Tutto accadde un venerdì*. Recitando le stesse battute del film, i due amici fanno finta di scambiarsi i corpi. Troy, in questo modo, evita di uscire con Britta e manda Abed al suo posto. Abed, che capisce la situazione, prova a impersonare Troy dicendo a Britta quali sono i veri sentimenti del ragazzo, che non è pronto ad una relazione seria. D'altro canto, Troy, che finge di essere Abed, si confida con Jeff, che aiuta l'amico con uno dei suoi monologhi.

Impegnarsi è difficile. Perché tutti abbiamo paura di soffrire, per esserci spesi per una cosa vana, ma Troy non si deve vergognare di ciò che ha fatto. Si è messo in gioco, ci ha tentato. Con tutto sé stesso. Ciò dimostra che ci tiene. Detto questo, e anche se sarà

difficile, adesso, Troy, deve dimostrare che ci tiene. Deve esprimere tutto ciò che sente senza avere esitazioni. Questo dimostra che è un uomo.

Troy, quindi, mette da parte le sue paure e si presenta alla cena di Britta e Abed, e facendo finta di ritornare nei loro corpi si dichiara alla ragazza:

Inizierei dalla parte semplice, è la più ovvia. Scusami tanto. Ho dimostrato che non sono pronto per una relazione. Volevo che funzionasse, davvero, io tengo tanto a te ed è bello starti vicino. È che... in realtà non mi vedo altro che come amico. Perché questo so di saperlo fare.

Ammettendo i suoi sentimenti senza paura, Troy compie un passo verso l'età adulta, che raggiunge definitivamente nella quinta stagione.

Poligrafia collaborativa (Cooperative Polygraphy – stagione 5, episodio 4). Dopo il funerale di Pierce, il gruppo vie ne raggiunto in aula studio da Mr. Stone, che ha il compito di leggere le volontà dell'amico defunto. Dopo aver letto a tutti i membri le volontà che Pierce aveva disposto per ciascuno di loro, Mr. Stone passa a Troy:

STONE: Troy Barnes, tu sai di possedere il più gran dono che la vita dia? Un cuore da guerriero. Non sprecarlo, io l'ho fatto, e tu lo sai. [...] Inoltre, sarei propenso a lasciare a Troy Barnes le mie restanti azioni della Hawthorne Wipes. Al momento sono valutate 14.3 milioni di dollari. Ad una condizione. Compiere il giro del mondo in barca in solitaria con il mio natante il Tycoon Infantile. Non si accettano deroghe. [...] Avevo ventitré anni, e mio padre stabilì che in questo modo avrei ottenuto la maturità e la sua fortuna. Io barai, restando al largo della costa del Belize tirando coca con John Denver, fu un grande errore. Vorrei darti la chance di fare quello che io non ho fatto. Diventare un vero uomo.

JEFF: Ok, sono avvocato, Troy. Dovrebbe essere possibile contestare queste condizioni in quanto irragionevoli.

TROY: Invece lo farò [...] Pierce era un vecchiccio folle, sì. Ma forse ha capito di me qualcosa che anch'io ho ignorato fino a adesso. Mi sta offrendo l'opportunità che in fondo cercavo da tutta la vita. Milioni di dollari! E diventare uomo, qualsiasi cosa voglia dire.

Troy accetta la sfida di Pierce, e nella puntata successiva lascerà la scuola per intraprendere il suo viaggio. Purtroppo, lo spettatore più tardi verrà a sapere che Troy viene catturato dai pirati, e di lui non si avranno più notizie. Donald Glover, infatti, lascia la serie nella puntata *Evasione Geotermica (Geothermal Escapism – stagione 5, episodio 5)*.

2.1.2.6. Annie Edison

Interpretata da Allison Brie. È il membro più giovane e promettente del gruppo di studio. Frequentava lo stesso liceo di Troy ed era la studentessa più brillante della scuola. Dopo aver

avuto un esaurimento nervoso, è stata ricoverata per qualche tempo in una clinica, e non potendo più iscriversi in nessun college prestigioso, sceglie di frequentare il Greendale.

Anche se ad un primo sguardo potrebbe risultare dolce e ingenua, in realtà ha una forte tendenza a manipolare le persone per raggiungere i suoi scopi, che riguardano principalmente il successo scolastico. Usa questo suo potere soprattutto nei confronti di Jeff per tenere unito il gruppo, in quanto lui viene visto come il leader.

Inglese come seconda lingua (English as a Second Language - stagione 1, episodio 24). Il gruppo si riunisce per studiare alla vigilia dell'esame di Spagnolo 2. Jeff confida ai ragazzi che non seguirà Spagnolo 3 perché ha già raggiunto i requisiti linguistici. Annie, a questo punto, si sente abbandonata: "Vuoi che lo dica? Ecco, lo dico. Io adoro questo gruppo e vorrei che restasse unito. Sì sì, fai il superiore. Questo autunno, se ti sentirai solo, pensami, sarò al corso di Spagnolo 3 in prima fila".

Il resto del gruppo, inizialmente entusiasta, ha dei dubbi quando Annie comunica che le lezioni inizieranno alle sei del mattino. La ragazza, quindi, inizia a proporre dei corsi da fare insieme, ma Jeff li bocchia tutti. Quando Chang confida a Jeff di non essere qualificato per fare l'insegnante, Annie decide usare questa informazione a suo vantaggio. Comunica infatti tutto quello che sa al rettore, nella speranza che licenzi Chang e faccia ripetere il corso al gruppo. Pelton, invece, con lo scopo di gratificare il lavoro fatto dagli alunni durante l'anno, decide di far fare l'esame finale con un'altra insegnante. Capendo che l'esame sarà più difficile del previsto, il gruppo si riunisce al loro tavolo per una sessione di studio intensiva. Jeff prevede una disfatta, ma quando dice che ripeteranno di nuovo il corso in autunno, gli altri membri si lamentano, mentre Annie sembra contenta.

JEFF: *Annie ha denunciato Chang*

ANNIE: *Che cosa?*

JEFF: *E ti spiego il perché. Annie, tu volevi farci rimanere insieme a tutti i costi*

ANNIE: *Non penserai che sia paranoica...*

JEFF: *Ho il permesso di ritenere la teste ostile?*

PIERCE: *La corte concede.*

A questo punto, Jeff inizia il suo discorso, facendo ammettere ad Annie di aver denunciato Chang. Il gruppo inizia ad inveire contro di lei, facendola quasi piangere.

JEFF: Ora tirerà fuori la faccia da Disney, farà tremare le labbra e sbatterà le palpebre senza mai chiudere gli occhi, ma attenti: è tutta una finzione. Annie ha annientato un anno della nostra vita e abbiamo ragione di arrabbiarci.

ANNIE [in lacrime]: ragazzi, sono mortificata, l'ho fatto solo perché potessimo restare amici!

Jeff, continuando il suo discorso, si arrabbia con Annie, trascinando con sé il gruppo.

SHIRLEY: Avremmo continuato a vederci lo stesso, Annie!

ANNIE: Anche al gruppo di recupero dicevano così, e l'unico che si fa sentire è il ragazzo che fa gioielli con i tappi di bottiglia! Speravo in qualcosa in più di qualche 'ciao' di passaggio

Annie se ne va piangendo, ma Jeff impedisce al gruppo di andarla a consolare. Annie, alla fine, si sente in colpa e aiuta Chang a rimettersi in piedi facendolo iscrivere a dei corsi alla Greendale. Dopo aver fatto l'esame, Jeff e Annie si scusano. Alla fine, tutto il gruppo supera il test, e Jeff propone di seguire insieme Antropologia per far contenta Annie. Jeff, che inizialmente pensa che l'amica sia ancora una bambina, capisce che in realtà la ragazza vede il gruppo come la sua unica famiglia, e non vuole che si senta abbandonata. Il fatto che il gruppo sia l'unica famiglia di Annie si capisce in altri episodi, dove si scopre che la ragazza vive in un quartiere malfamato e i suoi genitori non l'aiutano

Rimedi alla teoria del caos (Remedial Chaos Theory - stagione 3, episodio 4). È l'episodio che descrive diverse realtà alternative. In una di queste, Troy trova una pistola nella borsa di Annie, e i ragazzi, preoccupati, si chiedono a cosa le serva, arrivando alla conclusione che la ragazza usi l'arma per difendersi dagli abitanti del quartiere. In un'altra realtà, Annie cura una ferita di Jeff, e i due rimangono soli in un bagno.

JEFF: Infermiera modello, eh?

ANNIE: Grazie! Ho messo il laccio emostatico a un tizio l'altro giorno... è stato pugnalato fuori dal mio palazzo

JEFF: Cosa? Annie, te ne devi andare da quell'appartamento

ANNIE: Ehi, ti eri impegnato a non trattarmi più da bimba o sbaglio?

JEFF: sì, ma anche gli adulti devono essere protetti

Alla fine, Annie cambia casa e si trasferisce nell'appartamento di Troy e Abed.

Nella quinta stagione, dopo essersi laureata, trova lavoro come rappresentante farmaceutica, mettendo fine alle sue ambizioni. Scossa da Jeff, decide di prendere una seconda laurea in criminologia, riuscendo ad entrare come tirocinante nell’FBI.

2.1.2.7. Shirley Bennett

Interpretata da Ivette Nicole Brown. Devota cristiana e madre single. Si iscrive al Greendale Community College perché, dopo aver scoperto che il marito Andre l’ha tradita con una spogliarellista, decide di iscriversi al corso di economia e aprire un’attività. L’apparente dolcezza di Shirley nasconde in realtà un carattere forte e intimidatorio.

Calcetto e vigilanti (Foosball and Nocturnal Vigilantism - Stagione 3, episodio 9). Jeff, infastidito da alcuni ragazzi tedeschi che stanno giocando a calcio balilla, chiede loro di smetterla. I ragazzi accettano se riuscirà a fare almeno un gol. Umiliato dai ragazzi, Jeff confessa a Shirley che una volta amava il calcio balilla, ma ha lasciato perché veniva preso in giro. Shirley gli risponde: “è stata una scelta saggia. Il calcio balilla è un gioco ignobile per persone ignobili.” Vedendo la destrezza della donna nel gioco, Jeff la implora di aiutarlo.

JEFF: Shirley. Shirley! Devi insegnarmi, per favore. Aiutami a mazzolare quei mangiacrauti.

SHIRLEY: Non ti è chiaro, Jeff? Non sono dei ragazzi malvagi che se la cavano a calcio balilla. Se la cavano a calcio balilla perché sono malvagi. È il gioco stesso che ti tira fuori la cattiveria. Diventi quello che agli sposini in luna di miele gli rifila la camera accanto alla reception.

Da queste parole, lo spettatore intuisce che Shirley, come Jeff, ha avuto un trauma giocando a calcio balilla. Jeff, però, la convince ad insegnarli a giocare. L’allenamento si rivela essere molto duro, e si capisce che il trauma di Shirley non è lo stesso affrontato dal compagno di studi. I due fanno amicizia, e durante una cena, parlando, lo spettatore conosce la loro storia.

SHIRLEY: Da ragazzina avevo un carattere forte, Jeff. Ero arrabbiata, e così il calcio balilla era uno sfogo. Non mi accontentavo di battere i bambini, li facevo a pezzi. Una volta, stavo dominando una partita all’oratorio di zona, lo stavo umiliando quel povero, esile ragazzino bianco (senza offesa). Lui iniziò a piangere, finivano sempre per piangere. Ma c’era qualcosa in lui che mi scatenò la voglia di schiacciarlo senza pietà. Cominciai a segnare, segnare... sicché lui... si fece la pipì addosso. Tutti gli altri giù a ridere, e io con loro. Fu lì che tutto perse sapore. Dopo che per causa tua un bambino se la fa addosso ti domandi in che direzione vai.

Jeff, così, scopre che Shirley è la stessa ragazza che da piccolo lo ha sconvolto: “Tutta quella finta dolcezza, la religione... servono solo a nascondere il fatto che sei un mostro senza cuore!”

Dopo essersi affrontati in un’ultima partita a calcio balilla, i due confidano di piacersi e fanno pace riuscendo a vincere contro i tedeschi.

Il personaggio di Shirley è caratterizzato, oltre dal forte carattere, anche dalla fervente cristianità. Lei, infatti, è solita giudicare le persone dai loro comportamenti in base ai dettami della sua chiesa e dalla loro religiosità.

Religioni comparate (Comparative Religion - stagione, episodio 12). Si avvicinano le vacanze di Natale al Greendale Community College. Shirley, che è da poco divorziata e la sua unica famiglia è diventata il gruppo di studio, decide di regalare ai suoi amici dei braccialetti fatti da lei, con la sigla “CFBG”, ossia “Che cosa Farebbe Bambin Gesù?”, ricordando loro l’importanza dei valori del Natale. I ragazzi del gruppo, seppur riluttanti, accettano il regalo, così tutti indossano il bracciale. Nel frattempo, Abed, che sta prendendo dei dolci per i suoi amici, viene aggredito da alcuni bulli, venendo soccorso da Jeff. Shirley organizza una festa di Natale, ma nessuno vuole andarci.

SHIRLEY: Domanda veloce. Venite subito alla mia festa di Natale dopo l’esame o passate prima da casa a mettere l’abito di Natale?

ANNIE: Magari indosso uno dei miei maglioni dell’Hanukkah.

SHIRLEY: Ah... Annie... non sapevo che non fossi... cristiana...

ANNIE: Già! Si potrebbe persino dire che sono ebrea!

SHIRLEY: Oh... sono contenta per te, è fantastico! Io rispetto tutte le religioni del mondo.

ABED: Musulmano.

TROY: Testimone di Geova.

BRITTA: Atea.

SHIRLEY: Mi metti alla prova mio Signore?

Shirley, che si definisce una brava cristiana, in realtà dimostra di avere pregiudizi nei confronti delle altre religioni. Comunque, decide di trasformare la sua festa di Natale in una festa per tutte le fedi, invitando gli altri a portare qualcosa di caratteristico delle loro religioni.

Il bullo di Abed interrompe l'esame di spagnolo di Jeff, che irritato lo sfida per una rissa nel parcheggio. Parlando con i ragazzi del gruppo dice: "Non dite a Shirley che faccio a botte, sennò inizia a fare la madre, gioca sui sensi di colpa..." Conoscendo l'atteggiamento che assume Shirley quando non è d'accordo con le scelte degli altri, Jeff decide di non raccontarle niente. Intanto la donna, presa con i preparativi della festa, nasconde il candeliere portato da Annie in mezzo alle altre decorazioni, dimostrando di avere poca considerazione delle tradizioni altrui. Quando Annie le dice che gli altri arriveranno alla festa dopo il combattimento di Jeff, Shirley rimane sconvolta e si precipita dai ragazzi, che stanno insegnando a Jeff come fare a botte.

SHIRLEY: *Cosa succede qui?*

TROY: *Lo alleniamo per la sca...a...a...zzottata... non ho trovato un'altra parola*

JEFF: *Idiota. [rivolto a Shirley] voleva dire sca...zzottata [si rivolge di nuovo a Troy] hai ragione, non viene altro.*

SHIRLEY: *Vi rendete conto che è come mostrare un gigantesco dito medio al giorno più importante di tutto l'anno?*

JEFF: *Il 10 dicembre?*

SHIRLEY: *È il nostro Natale privato. E stavo organizzando una festa. Sto per divorziare, e i miei mi incolpano del fallimento. Questa sarà l'unica festa di Natale che farò. Ci sarete, o anche questa famiglia vuole abbandonarmi?*

Puntando sul senso di colpa, Shirley vieta a Jeff di battersi, ma quando lui si rifiuta di obbedire, lei gli proibisce di presentarsi alla festa. Intanto, i ragazzi si presentano in aula studio per il pranzo di Natale, ma non vedono arrivare Jeff.

ANNIE: *Dov'è Jeff?*

SHIRLEY: *Credo abbia fatto la sua scelta.*

TROY: *Non ho voglia di lasciare Jeff da solo.*

SHIRLEY: *Come ho detto a Jeff, chi fa a botte non potrà venire alla mia festa. Lo considero morto! E la stessa cosa vale anche per voi.*

Shirley inizia a cantare "Gesù Cristo è amico mio", ma gli altri non la seguono.

BRITTA: *Hai proibito a Jeff di venire alla festa? Non è una cosa molto cristiana.*

SHIRLEY: *Oh, un interessante punto di vista, per venire da un'atea. Ho fatto del mio meglio per creare un'atmosfera natalizia per la mia unica sola e intatta famiglia, ed è questo ciò che ottengo?*

Il gruppo inizia a discutere sulla loro religione, ma Britta, prendendo il posto di Jeff, inizia un monologo per far tornare Shirley sui suoi passi:

Senti, so che questa è la prima volta che passi tuo Natale senza tuo marito e, non lo so, magari è per questo che sei così caparbia, perché stai cercando con tutte le tue forze di ricreare qualcosa che temi di aver perso per sempre. Ma, se vuoi davvero che noi siamo la tua seconda famiglia, allora devi iniziare a trattarci come se lo fossimo. Persino se ciò significa appoggiarci anche quando non ti va tanto quello che facciamo. Potresti cominciare sostenendo Jeff mentre sarà tutto preso ad azzuffarsi con un altro uomo. Io almeno farò così.

Britta lascia la festa per raggiungere Jeff, seguita dagli altri, che lasciano Shirley da sola. Nel frattempo, Jeff, preparandosi a fare a pugni con il bullo, alza il braccio, mostrando il bracciale che Shirley le ha regalato.

Mike, non farò a botte. Una mia cara amica dice che quando è Natale si devono cancellare i torti e fare pace. Io non credo a queste cose, ma credo molto nell'amicizia. E sebbene odi te e tutto il cast di Breakin', devo chiedermi: "Cosa farebbe Shirley?"

Shirley intanto raggiunge gli amici, commossa dalle parole di Jeff, ma l'amico viene colpito da un pugno. Vedendo che Jeff non reagisce, Shirley gli dice: "Jeffrey, stendilo a calci nel culo." La donna, per la prima volta, capisce che a volte è più importante mettere da parte la religione per aiutare le persone a cui tiene, lanciandosi nella rissa.

Nella puntata di Halloween della seconda stagione, *Epidemiologia*, Shirley e Chang rimangono intrappolati nel bagno del campus mentre vengono attaccati dai mostri. Dopo che Chang ha detto una cosa carina a Shirley, i due si baciano. Nella scena finale, Chang lascia a Troy un messaggio sul cellulare dicendo di aver fatto qualcosa con la donna, lasciando intendere di essere stati a letto insieme. In *Calligrafia Collaborativa*, mentre il gruppo cerca la penna viola di Annie, perquisiscono la borsa di Shirley, trovando un test di gravidanza.

BRITTA: È questo che cercavi di nascondere, Shirley? Fai il test di gravidanza?

JEFF: Fanno test fatti apposta per donne nere? Non so che pensare.

ANNIE: Ragazzi, questo è un modo terribilmente infantile di gestire la situazione. [si rivolge a Shirley] Significa che hai un ragazzo nuovo? Chi è? Chi è? Chi è?

SHIRLEY: Non credo che la cosa vi deve riguardare. ma mi sono riavvicinata a mio marito durante il Labour Day. E sembra che Dio abbia un progetto per noi che esclude la spogliarellista con cui era scappato mesi fa.

Abed, che tiene un calendario segreto in cui tiene conto del periodo di mestruo delle ragazze, dice a Shirley che era in possibile per lei rimanere incinta nel periodo del *Labour Day*, mentre

è più probabile che abbia concepito ad Halloween. Troy, che ricorda il messaggio lasciatogli da Chang, rimane scioccato, ma decide di non dire niente. Britta, d'altro canto, rimarca le sue posizioni femministe, aggredendo l'amica.

SHIRLEY: *Halloween? Beh, non c'è rischio allora...*

BRITTA: *Già, che sollievo, qualcuno ha appena schivato il più grosso sbaglio della sua vita. Oh, o forse è peccato solo se vai a letto con uomini non sposati?*

SHIRLEY: *La Bibbia non ammette il divorzio, Britta. Quando sposi un uomo è il tuo uomo!*

Rimarcando la sua religiosità, Shirley si dimostra determinata a portare avanti la relazione con l'ex marito, nonostante lui l'abbia tradita.

Studi sulla popolazione asiatica (Asian Population Studies, stagione 2, episodio 12). Per sbaglio, Troy rivela a Pierce che Chang potrebbe essere il padre del bambino di Shirley, chiedendo all'amico di non dire nulla. Nella stessa puntata, il gruppo ha l'occasione di conoscere Andre di persona, trascorrendo la giornata con loro nel campus. Mentre Britta continua a chiedere a Shirley il motivo per cui i due sono tornati insieme nonostante il tradimento, la donna confessa di averlo perdonato perché crede che il bimbo sia suo, dicendo che il feto sia di otto settimane. Troy e Pierce, facendo un rapido calcolo, capiscono che la donna sia rimasta incinta proprio ad Halloween. Dopo essere stati attaccati dagli zombie, i ragazzi non hanno più ricordi; quindi, è probabile che Shirley non sappia dell'avventura con Chang. Troy e Pierce decidono quindi di scoprire quando Shirley e Andre sono stati insieme, per capire chi è il vero padre, senza dire nulla agli altri. Durante una lite tra Pierce e Shirley, però, l'uomo finisce per rivelare il segreto, scioccando tutti i presenti. Troy confessa a tutti del messaggio ricevuto da Chang, che viene sbattuto fuori dall'aula studio. Nonostante Shirley ammette di non ricordare nulla, Andre inizialmente si infuria, salvo poi perdonarla a fine puntata. Alla fine della seconda stagione si scopre che il bambino è di Andre, ma Shirley decide di chiamarlo Ben per l'aiuto che Chang le ha offerto durante il parto.

Matrimoni urbani e arte del panino (Urban Matrimony and the Sandwich Arts, stagione 3, episodio 11). Ad inizio episodio, Andre si intrufola nella mensa del Greendale per dichiararsi a Shirley e chiederle di sposarla. Nel frattempo, il rettore propone a Shirley di aprire una paninoteca all'interno della mensa, ricevendo il finanziamento di Pierce. Shirley, che vede il suo sogno realizzarsi, si concentra sulla presentazione da fare al rettore per ottenere la licenza

per il locale, dimenticandosi delle prove di nozze. Presentandosi in ritardo, Shirley fa arrabbiare Andre ancora una volta.

SHIRLEY: *Andre! Scusate il ritardo, ho grandi notizie!*

ANDRE: *Dove sei stata?*

SHIRLEY: *In cerca di grandi notizie... il rettore adora il progetto che...*

ANDRE: *Il progetto? Femmina, ti sto aspettando da due ore qua!*

SIRLEY: *Oh, scusa, non me ne ero accorta... mi spiace!*

ANDRE: *Non tentare di fare la sexy con me.*

SHIRLEY: *Sono solo le prove Andre. Dio sa che siamo sposati.*

ANDRE: *No. Non è questo il punto. Shirley, credevo che risposarti fosse giusto per riprendere una vita normale.*

SHIRLEY: *Una vita normale?*

ABDRE: *Esatto, sono stufo di essere il mammo della famiglia, ok? E devo occuparmi del mio negozio di hi-fi, sai tutte le difficoltà che sto avendo.*

SHIRLEY: *Spiacente Andre. Ma la normalità è uscita di casa assieme a te.*

ANDRE: *Se non riusciamo a mettere le cose come stavano prima, che cosa ci risposiamo a fare?*

Shirley, delusa dalle parole del marito, lascia la sala. Mentre i due discutono, Annie li raggiunge dicendo loro di fermare Jeff e Britta, che nel frattempo si sono ubriacati e hanno deciso di sposarsi al posto degli amici.

SHIRLEY: *Cosa state facendo, si può sapere?*

BRITTA: *Stiamo sposandoci. Ci vuole così tanto a rendersene conto? [...] Sì, sono pazzo, lo so. Sono stata folle a credere che non sarei finita a fare questa vita. ma guardatevi intorno, capite che fior di matrimonio saprei organizzare io se solo non lo considerarsi una boiata? Senza offesa...*

SHIRLEY: *Dacci un taglio. Un bel matrimonio non sempre crea una buona moglie!*

JEFF: *Esatto! Le persone fanno un sacco di promesse e poi se ne strafregano.*

ANDRE: *Non è semplice come la fai tu, amico. questo è un rischio che si corre in due. E non è che devi promettere una sola volta, devi promettere ogni giorno.*

SHIRLEY: *Sì, se una persona a cui hai fatto una promessa si sta evolvendo, devi accettarlo, capisci?*

ANDRE [rivolto a Shirley]: *Accetto. Però tu prometti che sarai paziente se l'altra persona impiega un po' a decollare con il negozio di hi-fi?*

SHIRLEY: *Prometto ma... dieci anni sono parecchi per un decollo, gli Mp3 non scompariranno. Se tu lasciassi che fosse l'altra persona a cercare dei soldi?*

Andre, pensando alle parole di Shirley, accetta il compromesso e decide di sposarla nonostante le divergenze iniziali. All'inizio della quinta stagione, Shirley rivela agli altri che, dopo essersi laureata, Andre l'ha lasciata definitivamente e ha preso i figli sotto la sua custodia, perché la donna è troppo presa dal lavoro. Shirley così torna al college e forma con gli altri un comitato per migliorare il Greendale. All'inizio della sesta stagione si scopre che si è trasferita ad Atlanta per occuparsi del padre malato.

2.1.2.8. Pierce Hawthorne

Interpretato da Chevy Chase. Magnate dell'azienda di salviettine Hawthorne, è un vecchio misogino e razzista; ama darsi delle arie per farsi apprezzare dagli amici, che in realtà non lo sopportano e cercano più volte di estrometterlo dal gruppo. I suoi comportamenti sono associati alla mancanza di attenzioni da parte del padre quando era piccolo.

Studi avanzati sull'omosessualità (Advanced Gay - stagione 3, episodio 6). Pierce scopre che le salviette Hawthorne sono un'icona gay. Nonostante inizialmente sia contrariato dalla cosa, decide di sfruttarla per arricchirsi ulteriormente. Cornelius, il padre di Pierce, interrompe la festa a tema gay che stava organizzando, costringendo il figlio ad annullarla. Jeff, che a sua volta ha dei problemi irrisolti con il proprio padre, prende la questione sul personale, e decide di aiutare Pierce ad affrontare Cornelius, organizzando comunque la festa.

PIERCE: *Che diavolo succede qui?*

JEFF: *È il gay party delle salviettine Hawthorne, Pierce*

PIERCE: *Lo avevo annullato!*

JEFF: *E io l'ho disannullato.*

PIERCE: *Mi farai rinnegare da mio padre.*

JEFF: *Oh, no. Così ti libererai di lui per sempre, non tremarai più al solo sentire la sua voce, o quando vedrai un elefante! Non c'è di che Pierce, ho solo fatto solo ciò che non avresti avuto il fegato di fare*

PIERCE: *Sai, Britta ha ragione. Tu non sopporti mio padre perché hai problemi col tuo.*

Pierce fa per andarsene, ma quando tutti lo acclamano, decide di rimanere, divertendosi molto. Durante il discorso di ringraziamento, Pierce vede il padre e cambia tono:

Vi voglio solo dire che questa festa... è stata un grosso sbaglio. La Hawthorne Wipes si dissocia ufficialmente e con decisione dalla comunità gay. A partire da questo momento i nostri torneranno ad essere prodotti per etero.

Jeff, a questo punto, affronta Cornelius, accusandolo di essere stato un padre e una persona terribile, causandogli un infarto e la morte. Durante il funerale, Pierce affronta finalmente i suoi demoni:

Padre, non dimenticherò mai quello che mi hai detto il mio primo giorno di scuola: "E pettinati, idiota. Sembri un greco." Non saprò mai se era vero, ma so soltanto che non ho neanche avuto il coraggio di chiederti se era vero. Però ora di te non ho più paura, perché tu sei schiattato. E io invece no. Cioè, ho vinto io.

Pianificazione digitale delle proprietà (Digital Estate Planning - stagione 3, episodio 20). Pierce viene chiamato da Gilbert, l'assistente del padre, per leggere le sue disposizioni testamentarie. Cornelius obbliga Pierce e i suoi sette migliori amici a sfidarsi in un gioco, mettendo in palio la sua eredità.

PIERCE: *Grandioso. Come vi batto ragazzi? Che pulsanti uso?*

JEFF: *Pierce, calmati. Non combatteremo contro di te.*

PIERCE: *Perché no?*

JEFF: *Perché se sei amico di qualcuno da tre anni, è strano rubare i soldi della sua famiglia.*

GILBERT: *State sbagliando tutto. [...] Voi non dovete collaborare, dovrete competere.*

JEFF: *Grazie del consiglio. Ma sbaglio o decidiamo noi come vorremmo giocare?*

Anche se spesso è odioso e irrispettoso nei confronti degli altri, Pierce ha dei veri amici, che lo aiutano nel momento del bisogno. Infatti, poco dopo, Gilbert inizia ad attaccarli, cercando di vincere per impossessarsi dell'eredità. A metà episodio si scopre, infatti, che Gilbert è il fratellastro di Pierce, ed è deciso a sconfiggerlo per prendere l'eredità del loro padre. Arrivato all'ultimo livello, Pierce capisce che Cornelius ha trattato male Gilbert per tutta la sua vita, e impietosito lo lascia vincere:

PIERCE: *è vero, Gilbert, sei stato più suo figlio tu di me. Ti sei sorbita le sue stronzate e neanche hai ottenuto il suo nome.*

GILBERT: *Un volta, eravamo in chiesa, si è seduto sulle mie ginocchia solo per vederci meglio.*

PIERCE: *Noi abbiamo giocato qui solamente un paio d'ore. Tu in pratica tutta la vita. Sì, la ricompensa l'avrai tu, fratello. Quindi ora vai e uccidi il vecchio.*

Pierce, nonostante il carattere burbero, si dimostra compassionevole nei confronti del fratello, contento di aver trovato finalmente una vera famiglia.

A causa della rottura dei rapporti tra Chase e Harmon, l'attore è stato costretto ad abbandonare la serie; per questo gli autori della quinta stagione hanno dovuto far morire il personaggio di Pierce nei primi episodi.

2.1.2.9. Craig Pelton

Interpretato da Jim Rash. Il Rettore del Greendale Community College, Craig Pelton, è un eccentrico amministratore che fa assurdi annunci e trova ogni occasione per vestirsi in modi fuori dall'ordinario. Durante il suo mandato alla Greendale, Pelton ha instancabilmente provato a promuovere la sua scuola come un istituto progressivo ed inclusivo, e spera di abolire ogni pratica discriminatoria e oppressiva nel campus. Sfortunatamente, la sua vigilanza e le sue iniziative sono nel migliore dei casi fuorvianti, e spesso viene mal consigliato da docenti e studenti, portando a disastrosi risultati. Nel corso delle stagioni, gli spettatori guardano il Rettore promuovere eventi scolastici pieni di alcol (*Il triangolo di Pascal - Pascal's Triangle Revisited* – stagione 1, episodio 25), distribuire preservativi difettosi ad una fiera di sensibilizzazione sulle malattie sessualmente trasmissibili (*Politica della sessualità umana -Politics of Human Sexuality* – stagione 1, episodio 11) e molestare ripetutamente studenti per cui ha una cotta.¹⁴⁸ Dopo aver guardato pochi episodi, e vedendo lo svilupparsi di questi eventi, lo spettatore non è sorpreso di apprendere che tutte le scuole dove ha precedentemente lavorato non esistono più.

Football, bagni ed esseri umani. Pelton annuncia al gruppo di aver battezzato la squadra di football del Greendale “Esseri Umani”: “È mia l'idea. L'altra era ‘I Grizzly di Greendale’, ma trovo che... beh, tanti studenti qui è una vita che li chiamano bestie, quindi...” In questa frase lo spettatore vede i buoni propositi del rettore di far diventare la Greendale una scuola più inclusiva. Decide, infatti, di creare insieme a Pierce una mascotte che non ferisca nessuna minoranza etnica. La cosa, ovviamente, è molto ironica, in quanto tutti sanno che Pierce è razzista:

PELTON: *Se noi siamo esseri umani, e abbiamo come mascotte un semplice uomo bianco, che messaggio trasmettiamo? Il simbolo dovrà svelare la diversità della nostra scuola e della specie!*

¹⁴⁸ Melissa Vosen Callens “Creating a Colorblind Community: Dean Pelton and the Greendale Human Being”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1980.

PIERCE: *Quindi lo vuole nero?*

PELTON: *No, perché non siamo “I neri di Greendale”, signor Hawthorne, o “Gli asiatici di Greendale”. No, noi siamo “Gli esseri umani di Greendale”*

Pierce, quindi, realizza alcune possibili alternative. Alla partita di football, Annie e Jeff vedono un uomo vestito di bianco, con due punti neri come occhi e le labbra cucite.

PIERCE: *Dite ciao alla mascotte etnicamente neutrale, “l’Essere Umano di Greendale”. Beh, il costume lo rende quasi cieco...*

[l’Essere Umano borbotta qualcosa di incomprensibile]

PELTON: *Non muove la bocca, lo so...ma in Umanese voleva dire “buona sera”.*

Andandosene, Pierce e Pelton discutono sul loro prossimo lavoro, con l’idea di fare qualcosa riguardo i nani e gli albinati. Questo è il primo episodio dove lo spettatore capisce che le buone intenzioni del rettore vengono continuamente rovinate dalla sua scarsa professionalità.

Danza interpretativa (Interpretive Dance - stagione 1, episodio 14). Pelton vede Jeff e la professoressa Slater mentre stanno parlando in modo molto amichevole, e preoccupato delle implicazioni morali dice: “Le relazioni tra insegnanti e studenti si verificano davvero e si finisce in tribunale. Quindi noi vigiliamo, e infatti, studenti e professori fisicamente attraenti sono individuati, messi in una lista e classificati in base alle potenzialità di seduzione”. Da un lato, lo spettatore potrebbe rispettare Pelton per i suoi tentativi di proteggere e migliorare il suo istituto, anche se in modo goffo e al limite della moralità. Dall’altro lato, può vedere il suo senso di protezione come assurdo, inefficace e oppressivo.¹⁴⁹

Il tratto distintivo del rettore è quello di indossare sempre ridicoli ed elaborati costumi. Il più delle volte, questi costumi instaurano nello spettatore dei dubbi sulla sua sessualità, dal momento in cui spesso sono molto femminili. La sessualità del rettore viene messa in dubbio attraverso il modo in cui si comporta con Jeff, trova infatti ogni scusa per cercare un contatto fisico e per uscire insieme a lui.

Nozioni di traslochi moderni (Studies in Modern Movement – stagione 3, episodio 7). Annie deve effettuare il trasloco dal suo appartamento a quello di Troy e Abed e chiede aiuto al gruppo. Jeff, come sempre, trova una scusa per non andare e si reca al centro commerciale, dove casualmente incontra Pelton:

¹⁴⁹ Melissa Vosen Callens “Creating a Colorblind Community: Dean Pelton and the Greendale Human Being”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1993.

RETTORE: *Ehilà, straniero! Quale coincidenza, eh? Come nel film La casa sul lago del tempo! Almeno credo, anche io ho i miei bei limiti.*

JEFF: *Rettore Pelton.*

RETTORE: *Jeff, è sabato, chiamami Craig! Fuori dal campus sono un Craig qualsiasi! Oooh! Cos'hai comprato? Ah... misà che vado a rendere tutto quanto...*

JEFF: *Rettore – Craig... felice di vederla, ma ora devo andare.*

RETTORE: *Oh, certo, immagino che devi dare una mano ad Annie coi mobili, vero? È che seguo Troy e Abed su Twitter... so che Annie cambia casa e che tu sei malato all'ospedale? Curioso, sai, magari passo a trovarli e se vuoi porto i tuoi saluti...*

JEFF: *Gradirei che evitasse*

RETTORE: *O forse non avrò tempo, magari sarò al... ristorante...*

Il rettore convince quindi Jeff a trascorrere la giornata insieme a lui, andando persino al karaoke. Jeff si diverte, ma si arrabbia quando scopre che Pelton ha letto di nascosto le sue mail e lo ha avvisato della svendita al centro commerciale.

Metti il rettore, toglì il rettore (Queer Studies & Advanced Waxing – stagione 6, episodio 4). Carl e Richie, due membri del consiglio scolastico, propongono al rettore di unirsi a loro.

RICHIE: *Entra nel consiglio insieme a noi.*

RETTORE: *Davvero? Mi piacerebbe farne parte.*

RICHIE: *Strepitoso! Un'altra cosa. Tu sei gay, vero? Voglio dire, dichiaratamente gay.*

RETTORE: *Ehm, “dichiaratamente” non sono un bel niente. E “gay” è un termine scarno a mio riguardo. No! Ora è chiaro... è solo per via della protesta! Voi avete cancellato il gay pride in favore del consiglio pride!*

RICHIE: *Quei ragazzi vestono fashion quasi tutto l'anno! Noi solo un giorno!*

CARL: *No! No no no no, non c'entra niente con quello. Qui si parla di aggiungere un volto nuovo al consiglio, semmai.*

RICHIE: *E se metti che questo volto nuovo fosse apertamente gay, sarebbe perché qui c'è tanta tolleranza!*

CARL: *E c'è sempre stata. Ma il problema in questo caso è il nostro. E invece il tuo è legato all'interrogativo “Sono apertamente gay?”*

RICHIE: *Perché se lo sei, la tua gaytudinè sarà come un razzo, che ti porterà a nuove vette gay!*

CARL: *Ma, se non lo sei, beh, ci sono nugoli di gay là fuori...*

RICHIE: *Devi decidere se investire in un preciso stile di vita...*

È chiaro che ai due membri del consiglio non importano gli interessi del rettore, ma spingono affinché si unisca a loro solo perché serve un rappresentante gay, in nome del politicamente corretto. Pelton, parlandone con gli altri, si dice dubbioso, perché “se fare *coming out* fosse uno spettacolo di magia, ed essere gay una colomba che esce dal taschino, allora sarei una sequela di fazzoletti variopinti”. Sotto suggerimento di Jeff, decide però di esemplificare la sua sessualità in semplice “gaytudine”, con la speranza di entrare nel consiglio e rivoluzionare il sistema dall’interno. Quello Pelton che non si aspetta, però, è che Carl e Richie hanno assunto un attore, Domingo, che si finga il suo compagno, mettendo il rettore in una difficile posizione. Quando gli studenti gay gli dicono di essere un’ispirazione per loro, il rettore è ancora più combattuto, perché continua a mentire su quello che è davvero. Convoca quindi una conferenza stampa.

Vi ho convocati all'improvviso perché sono stato poco onesto e sincero col pubblico. Io appaio come il rettore apertamente gay del Greendale Community College, ma questo non è sufficiente a descrivere chi davvero io sia. La mia categoria è tra le più emarginate, odiate e decisamente meno oneste e pulite d'America. Io sono un politico. Direte “e con questo?” Un politico è uguale a noi, del tutto uguale a noi. Beh, è un errore. Gente come noi farà qualsiasi cosa serva ad acciuffare e a mantenere una poltrona. Significa che niente di ciò che dico e pochissimo delle cose che sostengo di credere meritano fiducia. Sono stanco di queste ombre che mi gravano addosso. E farò un vero coming out ora. L'unica speranza è che accettiate di concedere a un uomo dichiaratamente politico quella poltrona. E se rifiuterete me ne farò una ragione.

Il rettore, quindi, ha finalmente ammesso di aver mentito su chi fosse veramente, dicendo di aver fatto tutto in nome della politica, venendo escluso dal consiglio.

2.1.2.10. Ben Chang

Interpretato da Ken Jeong. Benjamin Franklin Chang è quello che può essere definito il “*trickster*” della serie. I *trickster* sono figure che compaiono spesso nella mitologia, sotto forme diverse (da Loki nella mitologia norrena fino al coyote dei nativi americani), ma con dei tratti comuni. Sono infatti figure ingannatrici e mutaforma, dalla doppia natura.¹⁵⁰ Larry Ellis, specialista del folklore nativo americano, nota come il *trickster* sfugge a qualsiasi categoria. Egli è

Allo stesso tempo lo straniero disprezzato e l'eroe della cultura [...] una creatura dagli infimi scopi e discutibili abitudini. [...] Egli può assumere una serie di personalità contraddittorie nel corso di una singola narrazione, muovendosi da una all'altra [personalità] con l'abilità di un mutaforma esperto mentre inciampa sulla sua coda ad ogni svolta.¹⁵¹

¹⁵⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/trickster/>

Chang può essere considerato un *trickster* proprio per la sua natura mutevole. Lui non è il tipico professore universitario: la sua personalità è instabile, abusa regolarmente del suo potere dentro e fuori il campus, usa la manipolazione e l'inganno per proteggere sé stesso e raggiungere i suoi obiettivi. A volte è difficile definire il suo ruolo nella narrazione proprio a causa delle tendenze da *trickster*.¹⁵²

Per Chang, la paura e la confusione causata da essa sono armi nel suo arsenale. A sua volta, lui stesso è controllato dalla sua paura di essere scoperto per il fatto di non avere qualifiche per l'insegnamento.¹⁵³

A lezione di Spagnolo. Chang inizia la lezione con un discorso difensivo sugli stereotipi asiatici, in cui chiaramente lui non si inserisce:

Ogni tanto, uno studente viene e mi chiede "Senor Chang, perché insegna spagnolo?" Si sà con questo tono! "Perché lei, insegna, spagnolo." Perché, lei. [poi continua, con un'espressione contrariata] Matematica no. Oppure... fotografia! Oppure arti marziali. Immagino sia nella mia profonda natura insegnarvi qualcosa di antico e segreto come costruire muraglie che si vedono dallo spazio. E io rispondo, perché insegno spagnolo, "non sono cavolacci vostri, ok?" E non tentate conversazioni su quanto misterioso, imperscrutabile tipo io sembri... [accenna una risata isterica] Io sono più spagnolo di chiunque! En Espanol il mio nickname è 'El Tigre Chino' [finge di mordere il collo di Shirley] La mia conoscenza le può mordere la faccia, non si contesta el Senor Chang o io vi mordo!

Gli studenti appaiono terrorizzati e non dicono nulla. Nonostante il contenuto di questa sfuriata, il suo scopo non è antirazzista; il suo scopo è rendere gli studenti a disagio e prevenire che facciano domande.

A metà della prima stagione, però, la facciata di Chang inizia a vacillare agli occhi degli studenti, e la sua strategia ingannatoria viene a cadere.

Scienze ambientali (Environmental Science – stagione 1, episodio 10). Chang confessa in lacrime a Jeff di sentirsi solo e di avere pensieri suicida, così Jeff gli permette di confidarsi, capendo che Chang è nei guai. Quando Chang chiede a Jeff come facesse a sapere che lui e la moglie si erano lasciati, Jeff replica:

¹⁵¹ Larry Ellis, "Trickster: Shaman of the Liminal" in *Studies in American Indian Literature*, vol.5, n.4, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p.55 (trad. mia)

¹⁵² Ann-Gee Lee, Noah E. Schmidt, "The Greendale Trickster: The Rise and Fall of Ben Chang", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1035.

¹⁵³ Ann-Gee Lee, Noah E. Schmidt, "The Greendale Trickster: The Rise and Fall of Ben Chang", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1074.

L'avvocato valuta i giurati, è allenato a leggere i particolari. Stessa camicia portata due volte in una settimana, insegnarci che la parola "esposa" significa bugiarda... una foto con lei e una donna, e un post-it vicino a lei fatto a fumetto che dice "goditela finché dura".

In questo momento, uno studente inizia a vedere il vero Chang. A questo punto lui inizia a confidarsi, commettendo suo primo sbaglio: più tardi, gli rivelerà il suo segreto.

Inglese come seconda lingua. Annie accidentalmente registra la confessione che Chang fa a Jeff: "Ho trentadue anni. Nei supermercati imbusto la spesa per cinque pezzi l'ora più le mance. [...] Ho colto la chance, così mi sono finto insegnante ultra-bravo di spagnolo e 'professor community college'. Affidandomi alle frasi di *Sesame Street*¹⁵⁴."

In un momento di fragilità, Chang ha permesso a Jeff di avvicinarsi a lui, e il suo segreto viene scoperto. Avendo le prove che dimostrano che Chang non è ciò che dice di essere, Annie riporta tutto al Rettore, che ammette alla classe: "Una soffiata anonima mi ha rivelato che Chang ha mentito su alcuni aspetti della sua abilitazione, tra i quali il fatto di averne una. Un consiglio: se un asiatico dice di insegnare lo spagnolo, non è da razzisti chiedergli di provarlo." Il Rettore stesso è stato ingannato da Chang, apparendo agli occhi degli studenti come uno stupido. Chang sembra cattivo perché stava mentendo, ma allo stesso tempo sembra furbo per essere stato abile a mantenere la sua cattedra per così tanto tempo.¹⁵⁵

Per Chang, l'essere scoperto porta alle sue dimissioni da insegnante. Da qui il declino: dall'essere lasciato dalla moglie per averla tradita con Shirley, al diventare un senzatetto e perdere tutto. Si viene a scoprire, infatti, che ha vissuto nei condotti della scuola insieme ad una scimmia. Nonostante i fatti che hanno portato a questa caduta, il gruppo di studio inizia ad avere pietà per Chang. Questa pietà è il punto più basso della sua resurrezione come *trickster*; inizia infatti ad usare la benevolenza per i suoi scopi. Dopo aver perso la sua autorità, Chang realizza di aver trattato male i membri del gruppo, e cerca di fare ammenda; si trasforma da *trickster* a possibile alleato. Ora che ha perso il suo ruolo come autorità, deve cercare un posto a cui appartenere, trovando questo posto nel gruppo di studio. Dal momento in cui diventa disperato per entrare nel gruppo, mette alla prova sé stesso.

Rendiconti... legali (Accounting for Lawyers – stagione 2, episodio 2). Dal momento in cui Pelton crede che l'Oktoberfest non venga festeggiato con abbastanza entusiasmo al

¹⁵⁴ 1969 – in produzione, Pbs (1969-2015), Hbo (2016, in corso). Programma educativo per bambini diventato famoso per la partecipazione dei pupazzi *Muppet*.

¹⁵⁵ Ann-Gee Lee, Noah E. Schmidt, "The Greendale Trickster: The Rise and Fall of Ben Chang", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1199.

Greendale, decide di organizzare un *PopAndLockOktoberFest*. Alla fine di questa festa si terrà un gara di *Pop and Locke*, dove si vincerà una carta regalo di iTunes. Chang fa un'audizione per il gruppo, sperando di poter essere incluso nella competizione. Poco dopo, Jeff annuncia che non farà la gara perché il suo vecchio collega lo ha invitato ad una festa, quindi il gruppo decide di accettare Chang. Quest'ultimo accetta l'invito a condizione di entrare definitivamente nel gruppo. Arrivati al momento della gara, si presenta da solo, perché gli altri sono intenti a salvare Jeff dalla festa. Dal canto suo, Chang aspetta gli altri danzando fino allo stremo delle sue forze. Quando il gruppo alla fine arriva, decide di perdere la competizione e di trascurare Chang, lasciando in sospeso la decisione di accettarlo nel gruppo o meno.

Questione di indipendenza (Celebrity Pharmacology - stagione 2, episodio 13). Chang, venuto a sapere della gravidanza di Shirley e credendo di essere il padre del bambino, la insegue ovunque per convincerla ad includerlo. Ma lei non vuole avere niente a che fare con lui.

CHANG: *Cos'è, non mi consideri perché sono coreano?*

SHIRLEY: *Tu sei cinese!*

CHANG: *E c'è qualche differenza?*

Come *trickster*, Chang è in grado di occupare due ruoli opposti, sia come vittima di razzismo, sia come razzista. Piuttosto che indebolire il suo personaggio, questo rinforza un dualismo che si vede spesso nei *trickster* e che è mirato: scoraggia gli altri dal conoscere il vero Chang, chiunque egli sia.¹⁵⁶ Shirley, però, sa che il vero problema non riguarda la sua etnia, ma riguarda qualcosa di più personale: “Sei pazzo? Io ti ignoro per questo? Tu non ci sei con la testa! E se sono stata con te vuol dire che non funziona neppure la mia! E se questo bambino... Se hai una goccia di umanità, allora non devi farmici pensare”. Puntando il discorso sulla questione razziale, Chang viene invece colpito sul personale, perché capisce che nelle ragioni di Shirley si nasconde un problema più profondo. Alla fine dell'episodio, Chang vede che lo spettacolo organizzando da Annie sta prendendo una strana piega e decide di entrare in scena, salvando la situazione. Viene però aggredito da alcuni ragazzini. Chang riceve quindi le scuse di Shirley e viene acclamato dal gruppo come l'eroe del giorno.

¹⁵⁶ Ann-Gee Lee, Noah E. Schmidt, “The Greendale Trickster: The Rise and Fall of Ben Chang”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.1096-1106.

Una delle caratteristiche di Chang è quella di inventare parole con il proprio nome. Dopo aver fallito il suo tentativo di conquistare la scuola, Chang torna dicendo di chiamarsi Kevin e di aver sviluppato la “Changnesia”.

Produzione avanzata di documentari (Advanced Documentary Filmmaking – stagione 4, episodio 6). Abed ha il compito di produrre un documentario sulla Changnesia, definita come “*The loss of memory caused by a sudden trauma that was, itself, also forgotten*”, ossia la perdita di memoria causata da un trauma che è stato a sua volta dimenticato. Nella prima scena del documentario, Chang parla della sua malattia:

Mi chiamo Kevin. Cioè, così parrebbe. Alcuni signori mi dicono che mi chiamavo Benjamin Chang, ma non ho memoria di ciò che è avvenuto fino a sei mesi fa. Però, fissando una specie di strano vetro che la gente chiama “specchio”, io mi sono fatto l’idea di avere quindici anni. Anche se non posso averne certezza.

Nella scena successiva, un dottore descrive la Changnesia come una rarissima malattia, dibattuta da molti scienziati, in quanto molto più complessa di una semplice amnesia. Successivamente, il rettore e il gruppo di studio parlano di Kevin e della Changnesia.

PELTON: Conobbi Chang e lo assunsi come docente di Spagnolo al Greendale. L’anno dopo però era già uno studente in disgrazia, uno psicopatico che studiava musica, ha vissuto nell’impianto di ventilazione, addetto alla vigilanza, tastierista, despota sanguinario e ora Kevin. Vederlo così è un po’ triste. Beh, è un mix. Era insopportabile prima.

BRITTA: Sto sviluppando una teoria che alcuni trovano controversa. L’ipotesi che Chang già all’origine fosse Kevin, e col disequilibrio sia divenuto Chang. Infine, a un certo punto, causa lesione alla testa, si è defollizzato e ha ripreso ad essere il buon, vecchio e dolce Kevin.

Chang, infatti, diventando Kevin, è totalmente cambiato, trasformandosi in un uomo dolce e mansueto. Il rettore spiega che aiutare Chang ha esaurito i fondi scolastici, quindi chiede una sovvenzione all’*istituto neurologico MacGuffin*. Puntando sulla forza di *Community* di critica e commento della cultura popolare, gli autori richiamano Alfred Hitchcock e la sua invenzione, il *MacGuffin*. Questo è un “espediente narrativo attorno al quale si concentra l’attenzione dei personaggi, pur non avendo un significato definito o rilevante per lo spettatore”.¹⁵⁷ In questo caso, lo spettatore non farà attenzione all’istituto a cui si rivolge il rettore, perché si concentrerà sulla storia di Kevin, mentre per Pelton è di vitale importanza perché alla scuola servono soldi per aiutare Chang. Mentre Pelton assume Abed per girare un documentario-propaganda, lo studente vuole esplorare tutti i dettagli di questo scenario,

¹⁵⁷ Alessandro Testa, “Che cos’è il *MacGuffin*?”, in *cinezapping.com*, 19/12/2015, <https://www.cinezapping.com/che-cosa-macguffin/> (consultato il 08/05/2021)

ascoltando anche le voci di chi non crede alla Changnesia. Jeff, infatti, è l'unico che non crede a Chang, pensando che sia un altro dei suoi trucchi da *trickster* per ingannare la scuola, e farà di tutto per smascherarlo. Durante la presentazione del documentario, Jeff smaschera il suo ex insegnante, dicendo a tutti che lo ha visto mentre chiamava la sua ex moglie, Alessandra, anche se Chang lo aveva negato fino a poco prima.

JEFF: La ami talmente tanto da averle telefonato cinque, dieci, venti volte. Anche se non la conosci, non sai usare un telefono, e neanche cosa sia un numero.

ALESSANDRA: Io non capisco. Ha detto che dovevo dargli una mano.

JEFF: E noi siamo qui per dargliela, una mano. Siamo qui per aiutarlo ad ammettere che Chang ha mentito, per settimane, da dove salta fuori quel numero?

CHANG: Dal condotto di ventilazione! 555-0190. Era la cosa più bella che avessi visto. Riattaccavo perché avevo il terrore che la persona dall'altra parte non volesse sentire Kevin se avesse conosciuto Chang. Sei così carina, se tu eri mia moglie vorrei ricordare per un piccolo piccolo momento che fortuna avevo.

Queste parole commuovono Alessandra. Ma mentre lei prova a baciare Chang, Jeff si intromette scioccando i presenti. Ancora una volta, Jeff manipola i suoi amici per raggiungere i suoi scopi, con il tentativo di dimostrare che Chang stia fingendo. L'unico risultato che ottiene, però, è l'indignazione dei suoi amici, che si sentono traditi. Nella scena finale della puntata, Jeff si trova da solo in mensa, e Chang si siede vicino a lui:

CHANG: Posso sedermi?

JEFF: Sicuro di voler stare qui con me? Hai una buona reputazione, non spreca.

CHANG: Tu sei divertente!

JEFF: Davvero? Dopo tutto quello che ho fatto a... chiunque tu sia.

CHANG: Sì, chiaro. Comprendere la Changnesia è difficile. così almeno dicono le persone. Io non è che ne capisca tanto, cioè pare che sia un sintomo della malattia frustrante. Senti, so che Chang era una persona cattiva, quindi, probabilmente si meritava quello che gli hai fatto. Tu però non sei come lui, capita di sbagliare no? Io ricomincerei dall'inizio, se sei d'accordo.

Jeff capisce che Chang sta solo cercando di riabilitare il suo nome dopo tutti i disastri causati, chiedendo una seconda possibilità. In realtà, la natura ingannatrice di Chang porta l'uomo a non avere rapporti genuini con le persone. Nell'ultima scena, infatti, vediamo Chang al telefono con qualcuno, dicendo che tutti gli hanno creduto e che quindi ha solo finto l'amnesia.

All'inizio della quinta stagione, lo spettatore scopre che Chang ha scontato i suoi debiti con la giustizia, ed è costretto a vivere in aula studio con una cavigliera elettronica. Si unisce quindi agli altri membri del gruppo nel comitato per salvare il Greendale.

2.2. Struttura della serie

Ogni episodio è intitolato come un corso che ci si aspetta di trovare nei piani di studi di un college, muovendosi dal semplice *Introduction to Film (Introduzione al cinema* – stagione 1, episodio 3), fino ad arrivare al più complesso *Lawnmower Maintenance and Postnatal Care (Realtà virtuale e illusioni concrete* – stagione 6, episodio 2). La formulazione formale cela gli eventi raccontati in ogni linea narrativa, portando un approccio accademico alle tematiche più irriverenti. Ad esempio, *Cooperative Calligraphy (Calligrafia cooperativa)*, agisce come un *bottle-episode* limitato all'aula studio, ruotando intorno al tentativo del gruppo di studio di risolvere il mistero di una penna scomparsa.

Inoltre, i primi quattro anni di college seguono uno schema simile anche per le classificazioni delle stagioni. Ognuna di esse ruota intorno ad una singola materia che il gruppo di studio sceglie di seguire collettivamente. La prima puntata di ogni stagione stabilisce la materia affrontata: per la prima stagione si avrà quindi *A lezione di Spagnolo (Spanish 101)*, per la seconda stagione *Antropologia (Anthropology 101)*, il primo episodio della terza si intitola *Biologia I (Biology 101)*, mentre la quarta stagione si inaugura con *History 101* (nell'edizione italiana, invece, l'episodio è intitolato *L'inizio della fine*, per sottolineare il fatto che questo è l'ultimo anno di college per il gruppo).

2.2.1. Lo storytelling secondo Dan Harmon

Nella narrativa tradizionale, c'è un singolo protagonista che viene considerato l'eroe dell'opera. Anche se possono esserci delle variazioni attraverso i generi e i mezzi espressivi, la linea guida della storia del singolo eroe di solito rimane valida. Questo modello è stato evidente nelle storie da sempre, ma viene esplicitamente stabilito dal mitologo Joseph Campbell, che crea la teoria sull'eroe conosciuta come "monomito":¹⁵⁸ "Il poliedrico eroe del monomito è un personaggio eccezionale. Spesso è onorato dalla società in cui vive, altre volte ne è ignorato e disprezzato. Egli e/o il mondo in cui si trova soffrono per una simbolica deficienza."¹⁵⁹

¹⁵⁸ La parola "monomito" è tratta dall'opera di James Joyce *Finnegan's Wake*, cit. in Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012.

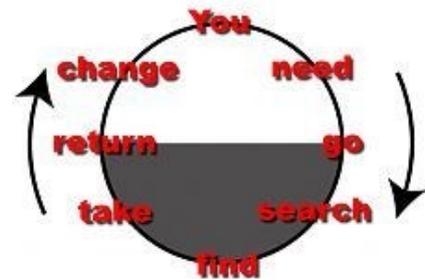
¹⁵⁹ Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, op. cit., p.38.

Questa teoria espone l'idea che tutti gli eroi del mondo dei miti, delle leggende e delle religioni seguono lo stesso schema di base, in una struttura circolare che costringe l'eroe oltre i limiti della propria conoscenza e dentro l'ignoto.

*L'eroe abbandona il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale; qui incontra forze favolose e riporta una decisiva vittoria; l'eroe fa ritorno dalla sua misteriosa avventura dotato del potere di diffondere la felicità fra gli uomini.*¹⁶⁰

Il viaggio, secondo Campbell, prima di compiersi sulla Terra deve avere luogo nel “labirinto che tutti conosciamo ed esploriamo nei nostri sogni”,¹⁶¹ l'inconscio, appunto.

Per Harmon, questo è lo schema di base di tutte le storie: senza questo, può sussistere la storia stessa. Questa struttura circolare parla di uno schema di morte e rinascita, ordine e caos, in cui le persone e le società si conformano. Il ruolo dell'eroe è quindi avventurarsi nell'inconscio e portarsi dietro le verità che vi sono nascoste.¹⁶² Dal momento in cui questa è un'esperienza universalmente condivisa tra tutti i popoli e individui, le storie che seguono questo modello di discesa e di ritorno riecheggiano nel loro pubblico.¹⁶³



Come creatore e showrunner di *Community*, Dan Harmon disegna sullo schema del monomito di Campbell la guida della struttura narrativa della serie. Harmon sviluppa un ciclo che si avvicina al viaggio dell'eroe di Campbell, che comprende otto passi fondamentali per una storia di successo. Ognuno di questi passi occupa il proprio posto in un cerchio che contiene le trame dei singoli episodi e della trama della sitcom nella sua interezza.¹⁶⁴ Per impostare il suo modello narrativo, Harmon divide un cerchio in quattro parti, ognuna delle quali ha due sezioni. Poi imposta la narrazione in otto passaggi:

- Un personaggio si trova in una zona di comfort
- Ma lui vuole qualcosa
- Quindi entra in una situazione estranea
- Si adatta a questa

¹⁶⁰ Ibidem, p.32.

¹⁶¹ Ibidem, p.31.

¹⁶² Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.490.

¹⁶³ Ivi.

¹⁶⁴ Ibidem, pos.499.

- Ottiene quello che vuole
- Ma paga un prezzo enorme per questo
- Quindi ritorna alla situazione familiare
- Ma ormai è cambiato

Figura 14. *La struttura di una buona storia è circolare, una discesa verso l'ignoto e il ritorno.* Fonte: <https://channel101.fandom.com/>

Il personaggio inizia il suo viaggio in un posto che lui conosce e capisce, ma “qualcosa nell’universo non è in equilibrio”¹⁶⁵, quindi non può continuare con le cose come sono sempre state. La mancanza di equilibrio conduce l’eroe al secondo passo: volere qualcosa di diverso nel suo mondo. Il personaggio si avventura quindi lontano dal mondo che conosce, entrando in un ambiente sconosciuto.¹⁶⁶ Ad un eroe non può semplicemente essere concessa la conoscenza che cerca, così deve trovare un modo per adattarsi al mondo inconscio ed attraversare tutti i suoi pericoli.¹⁶⁷ Nel cuore del mondo inconscio, l’eroe troverà la consapevolezza che cerca, ma c’è un prezzo da pagare. A questo punto ottiene il controllo sul suo destino e diventa un vero eroe. Da qui, deve tornare al mondo che si è lasciato alle spalle e condividere con la sua comunità cosa ha imparato durante il viaggio. Questo schema è quello che si ripercuote sullo spettatore, portandolo nel regno dell’inconscio insieme all’eroe. Quando l’eroe si avventura nel regno dell’inconscio, lo spettatore lo segue, avendo l’opportunità di esperire lo stesso viaggio e imparare le stesse lezioni.¹⁶⁸ Per spiegare questo processo, Harmon paragona la mente di un individuo ad una casa a due piani. Al piano di sopra, nella coscienza, le cose sono ben ordinate e pulite. È un posto familiare e piacevole. Il piano terra, invece, rappresenta l’inconscio, ed è molto più oscuro e spaventoso. “*The unconscious is exactly what it sounds like: it’s the stuff you don’t, won’t and/or can’t think about.*”¹⁶⁹ L’inconscio è essenzialmente il posto dove nascondiamo le cose a cui non vogliamo o dobbiamo pensare e, per nostra scelta, non scendiamo mai laggiù.¹⁷⁰

Ogni individuo ha, quindi, una sorta di spartiacque nella sua mente, che divide il conscio dall’inconscio. Questo spartiacque è un problema per tutti gli individui. Tuttavia, proprio

¹⁶⁵Dan Harmon, *Story Structure 104: The Juicy Details*, https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_104:_The_Juicy_Details (consultato il 24/04/2021).

¹⁶⁶ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.509.

¹⁶⁷ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.517.

¹⁶⁸Ivi.

¹⁶⁹ Dan Harmon, *Story Structure 102: Pure, Boring Theory* https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_102:_Pure,_Boring_Theory (consultato il 24/04/2021)

¹⁷⁰Ivi.

perché *tutti* gli individui hanno questo dualismo insito nelle loro menti, la storia di ogni eroe che si avventura nell'inconscio avrà risonanza su *tutti*.¹⁷¹

Le persone, come già accennato, preferiscono non indugiare negli impulsi oscuri che dimorano nelle loro menti.¹⁷² Pertanto, quando l'inconscio e tutti i suoi deplorabili elementi vengono ignorati per troppo tempo, questo sorge e chiedere di essere notato. Gli individui vogliono ignorare l'inconscio, ma Harmon ritiene che dal momento in cui teniamo chiusa la porta “del piano di sotto”, tutta la casa diventa instabile. Le creature che vi abitano iniziano a farsi sentire e chi abita al piano di sopra cerca di coprire questi rumori. Occasionali viaggi all'interno del piano di sotto, quindi, aiuta a mantenere la casa pulita. In altre parole, la salute di un individuo dipende dalla discesa regolare dell'ego nell'inconscio e dal suo ritorno¹⁷³. Una delle tante vie con cui una persona può affrontare l'ignoto è attraverso una buona storia, connettendosi con un eroe e andando con lui attraverso l'ignoto e tornando migliorato.¹⁷⁴

Il veicolo principale di questa connessione in *Community* è Jeff. Dall'inizio dell'episodio pilota, Jeff avanza sullo schermo e diventa l'eroe che lo spettatore segue nell'inconscio. In accordo con Harmon “*The pilot episode of a tv show usually tells the story of a person entering a new situation*”¹⁷⁵. (“L'episodio pilota di una serie tv di solito racconta la storia di una persona che entra in una nuova situazione”). Per *Community*, questa nuova situazione è l'arrivo di Jeff al Greendale. Lo spettatore scopre che Jeff è stato radiato dall'albo per aver falsificato la sua laurea e per aver imbrogliato al test di ammissione alla scuola di legge. L'associazione locale degli avvocati ha richiesto quindi che ottenesse una laurea legittima prima di poter praticare di nuovo. Lo spettatore è introdotto a Jeff all'inizio del suo primo semestre al college, iniziando a capire che è in difficoltà nella sua classe di spagnolo ed ha una cotta per Britta, la sua compagna di corso. Nei suoi sforzi di avvicinarsi a Britta, Jeff finge di essere un tutor di spagnolo e inavvertitamente crea un gruppo di studio.

I membri del gruppo di studio diventano personaggi secondari nella storia di Jeff lungo le stagioni di *Community*. Nel frattempo, Jeff diventa un mentore per Troy e Abed, mentre sviluppa un sentimento romantico per Annie, diventa il migliore amico di Shirley e gestisce una relazione di amicizia-odio con Pierce. Attraverso la serie, lo spettatore diventa informato

¹⁷¹ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.528.

¹⁷² Ivi.

¹⁷³ Dan Harmon, *Story Structure 102: Pure, Boring Theory*.

¹⁷⁴ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.538.

¹⁷⁵ Dan Harmon, *Story Structure 105: How TV is Different*, https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_105:_How_TV_is_Different (consultato il 25/04/2021)

su ogni personaggio, ma è chiaro sin dal primo episodio che l'eroe della storia è Jeff, mentre gli altri sono appunto personaggi di supporto.

Jeff entra nell'ignoto quando entra al Greendale, e il suo viaggio è la base per l'arco narrativo dell'intera serie. Inizia il suo percorso arrabbiato per essere lì e determinato ad uscirne il prima possibile, per poter tornare alla sua vecchia vita. Tuttavia, gli eroi hanno lo scopo di avventurarsi verso l'inconscio e tornare cambiati, quindi entro la fine della serie, le priorità di Jeff cambieranno.¹⁷⁶ Nonostante la maggior parte degli episodi contenga due o tre linee narrative, la trama principale si risolve sempre intorno a Jeff e il suo viaggio verso l'inconscio. Questi viaggi gli permettono di crescere da avvocato egocentrico a uomo altruista verso gli amici.¹⁷⁷ Dalla metà della prima stagione, Jeff è cresciuto abbastanza da deridere com'era prima, e ammettere che gli sono mancati i suoi amici durante la pausa invernale (*Giornalismo investigativo - Investigative Journalism* – stagione 1, episodio 13). In *Introduzione alla finalità (Introduction to Finality* - stagione 3, episodio 22), Jeff fa un discorso su come abbia imparato che “pensare solo ad aiutare sé stessi è sbagliato, mentre aiutare gli altri è giusto”. Come eroe della maggior parte degli episodi, Jeff si avventura nell'inconscio quasi ogni settimana, il che gli dà la possibilità di imparare qualcosa su sé stesso e usare questa conoscenza per migliorare il proprio mondo.¹⁷⁸

Nonostante lo status di Jeff come eroe indiscusso della serie o del singolo episodio, ci sono degli episodi in cui l'eroe è un altro personaggio. Secondo la struttura di Harmon, una storia ha successo quando porta lo spettatore in un viaggio attraverso il proprio inconscio e torna indietro rinnovato. Non è abbastanza avere storie uniche o eccitanti, devono avere questo schema. Questo significa anche che non importa che tipo di personaggio diventa l'eroe, ma il modo in cui l'eroe può guidare lo spettatore attraverso questo processo. Harmon sostiene che è facile connettere uno spettatore ad un eroe perché tutto ciò che il pubblico deve fare è immedesimarsi con lui. L'eroe, infatti, fa tutto quello che lo spettatore farebbe se si trovasse nella sua stessa situazione.¹⁷⁹ Tenendo bene in mente la struttura base della storia, Harmon produce degli spostamenti occasionali del ruolo di eroe lontano da Jeff, dando agli altri la possibilità di percorrere i propri viaggi.¹⁸⁰ Secondo Harmon, la struttura stessa della storia permette l'aggancio dello spettatore, e mostra questa convinzione permettendo a molti

¹⁷⁶ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.558.

¹⁷⁷ Ivi.

¹⁷⁸ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.568.

¹⁷⁹ Dan Harmon, *Story Structure 104: The Juicy Details*, https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_104:_The_Juicy_Details (consultato il 24/04/2021)

¹⁸⁰ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.598.

personaggi secondari di diventare l'eroe di un episodio. La certezza di Harmon nel valore della struttura è sufficiente ad aprire le porte di un nuovo tipo di narrativa che permette a questi personaggi di assumere il ruolo di protagonista, rispetto alla nozione tradizionale che vede soltanto uno o due personaggi nella veste di eroe vero e proprio.¹⁸¹

L'incontrollabile Natale di Abed. Abed crea un mondo in stop motion e porta tutti con sé alla ricerca del vero significato del Natale. Tuttavia, dal momento in cui il gruppo di studio non può vedere l'animazione, la loro missione è capire cosa è andato storto per far tornare Abed a vedere il mondo di nuovo in tre dimensioni. Nella ricerca dei rispettivi obiettivi, il gruppo segue Abed in una sessione di terapia, e insieme si avventurano verso il "Pianeta Abed", con l'obiettivo di trovare il Polo Nord e il vero significato del Natale. "Pianeta Abed" è la rappresentazione di ciò che dimora nell'inconscio del ragazzo. Nonostante lui e i membri del gruppo abbiano differenti obiettivi da raggiungere attraverso il loro viaggio, quello che trovano nell'inconscio di Abed è lo stesso per tutti, e soddisfa i loro bisogni. Insieme, il gruppo scopre cosa accade all'amico. Inoltre, non importa quale sia il vero significato del Natale: il Natale ha qualsiasi significato ognuno gli assegni. Anche se Abed non è l'eroe usuale di *Community*, in questo episodio raccoglie la sfida e completa il ciclo che secondo Harmon fa di un personaggio un eroe. Con Abed alla guida del percorso, il gruppo di studio naviga con successo il suo inconscio, e con loro anche lo spettatore.¹⁸²



Figura 15. La serie usa spesso cambi di genere televisivo per affrontare traumi di uno o più personaggi. In questo caso viene usata l'animazione.

Analisi dei sistemi virtuali (Virtual System Analysis – stagione 3, episodio 16). L'eroe è Annie. Questo episodio ruota intorno a lei che si unisce ad Abed nell'Immaginitorium. Inavvertitamente, Abed insulta Annie durante la simulazione, e Annie cambia le regole del gioco, "rompendo" l'amico. Lui, infatti, è preso alla sprovvista dal cambio di rotta di Annie, che non vuole stare alle sue regole. L'episodio consiste, quindi, nel viaggio della ragazza

¹⁸¹ Ibidem, pos.678.

¹⁸² Amanda Riter, "Modern Heroism" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.609.

attraverso la simulazione nell'Immaginatorium per raggiungere il cuore dei problemi dell'amico e risolverli. Il contenuto delle simulazioni sono tutte creazioni della mente di Abed, impostando quindi tutto il viaggio nell'inconscio del ragazzo. Nelle profondità di questo inconscio, giace la paura di Abed che prima o poi tutti si stancheranno di lui. Nel momento in cui Annie prova a raggiungere la radice dei problemi di Abed, però, lui accede al cuore dei problemi di lei. Abed crede che Annie ami Jeff e voglia stare con lui, quindi si confronta con l'amica a riguardo. Annie affronta il suo stesso inconscio e realizza che non è tanto il fatto che lei ama Jeff, quanto invece il pensiero di riuscire a rendere un uomo come Jeff capace di amarla. Dopo che Annie ha raggiunto e capito il suo inconscio, deve spingere Abed indietro nel mondo cosciente insieme a lei, affrontando contemporaneamente i suoi problemi e quelli dell'amico. È capace di guidare lui, lo spettatore e sé stessa attraverso l'inconscio di Abed, come ogni vero eroe.¹⁸³



Figura 16. *L'Immaginatorium è una stanza usata da Troy e Abed per dare vita a storie fantastiche e immaginarie.*

Dungeons & Dragons (Advanced Dungeons & Dragons – stagione 2, episodio 14). L'eroe è “Tondo Neil”. In questo episodio, Jeff organizza una partita a Dungeons and Dragons, coinvolgendo il gruppo di studio e Neil. Jeff, infatti, scopre che il ragazzo ha pensato di suicidarsi per qualcosa che Jeff potrebbe aver detto. Quindi coinvolge il gruppo in modo da far sentire Neil parte di una comunità e avere la possibilità di sentirsi come se la sua vita avesse valore. Nonostante sia Jeff l'organizzatore dell'incontro, è Neil ad affrontare il viaggio nell'inconscio e a diventare l'eroe. Lo studente, infatti, sta lottando nella fiducia del proprio valore, e il suo viaggio nell'inconscio deve affrontare questa situazione. Neil entra nel mondo dell'inconscio quando inizia il gioco, e deve combattere contro i suoi stessi dubbi e i commenti di Pierce prima di trovare la verità che cerca.¹⁸⁴ Al culmine della narrazione, quando Neil perde tutto ciò per cui ha lavorato durante il gioco, realizza che la sconfitta al gioco non influisce su chi è come persona. Pierce ha sconfitto il gruppo di studio e rivela a

¹⁸³ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.648.

¹⁸⁴ Ibidem, pos.669.

Neil che è stato Jeff il primo a chiamarlo “Tondo Neil”, soprannome che lo ha afflitto per tutta la sua permanenza nella scuola. Nonostante sia al suo punto più basso, raggiunge la conoscenza perdonando Pierce. Lo spettatore sa che il perdono è un azione nobile e difficile, riconoscendo in questo modo il valore di Neil. Con questo suo ritrovato potere, lo studente realizza che, nonostante nel gioco fosse disarmato, ha ancora controllo sulla sua vita reale, e di avere il controllo sui bulli come Pierce. Questa realizzazione libera Neil dalle sue preoccupazioni per il modo in cui viene trattato. Nonostante sia un personaggio di contorno in *Community*, è tuttavia capace di seguire lo schema narrativo imposto da Harmon e portare lo spettatore attraverso l’inconscio come eroe dell’episodio.¹⁸⁵



Figura 17. *Questo è un bottle episode. Lo spettatore non vede il viaggio compiuto dai giocatori, ma gli viene solo raccontato.*

2.2.2. La complessità narrativa

La serie di Harmon è sia “un prodotto di”, sia “un commento su” un’industria televisiva che è cambiata enormemente negli ultimi 20 anni. Cambiamento avvenuto, in particolare, nella sua relazione con un pubblico diventato sempre più esigente, sofisticato e implicato nella struttura dello stesso testo televisivo. Cresciuta sui progressi fatti da altri recenti programmi strutturalmente innovativi, la serie destabilizza le nozioni tradizionali dell’industria televisiva, creando l’atto del guardare lo show parte di un soggetto dello show stesso. Nell’essenza, le storie dei membri del gruppo di studio invitano lo spettatore ad occupare l’ottava sedia vuota al tavolo, che è il centro dell’universo¹⁸⁶

Nonostante la fioritura di creatività strutturali, narrative e tematiche, la maggior parte delle serie televisive tratta i personaggi come statici, fissi e immutati. Per gran parte della storia televisiva, questo è accaduto, almeno in parte, a causa delle limitazioni nella ricezione da parte del pubblico. Lo spettatore, infatti, poteva avere accesso ad un solo episodio per volta, di

¹⁸⁵ Amanda Riter, “Modern Heroism” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.678.

¹⁸⁶ Joseph S. Walker, “*Community’s* Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3644.

solito a distanza di una settimana l'uno dall'altro. Spesso erano trasmessi, inoltre, in sequenza casuale.¹⁸⁷ Ogni episodio di una serie tradizionale, in questo contesto, era capace di funzionare come unità a sé stante, presentando i suoi personaggi in un genere di tratti ampi e immutabili che ha creato una sensazione confortevole di familiarità. Con lo sviluppo delle nuove tecnologie e soprattutto delle nuove forme di fruizione, anche il linguaggio della sitcom si è fatto più complesso. In molte serie, tuttavia, i personaggi rimangono comunque immutati da un anno all'altro.

Vista in questo contesto, *Community* emerge come qualcosa di stranamente inusuale nella televisione americana contemporanea, una serie che procede dall'assunto che l'identità non è fissa, permanente e inevitabile, ma fluida e mutevole, in risposta sia al desiderio interiore che alle influenze del mondo esterno. La volontà della serie di sfidare la stabilità dei suoi stessi personaggi è strettamente collegata al suo raggiungimento delle possibilità inerenti nelle nuove relazioni tra la televisione e il pubblico.¹⁸⁸

2.2.3. *Community e il post-modernismo*

*Negli anni, i film e i programmi televisivi sono gradualmente diventati saturi di riferimenti e allusioni testuali. Come risultato, si affidano ad un pubblico in grado di trasferire la conoscenza attraverso le piattaforme mediali per capire il significato di un'allusione. Il programma televisivo Community è altamente influenzato dai codici nati da media esistenti e agisce come un esempio particolarmente affascinante di come i testi televisivi attraversano la narrativa, i generi e i media.*¹⁸⁹

Riprendendo i temi del primo capitolo, *Community* può essere considerata a pieno diritto una serie complessa e di qualità, per i temi affrontati e soprattutto per l'innovatività del linguaggio narrativo usato.

Citazioni e allusioni. In *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)*, Noël Carroll definisce l'allusione come un "termine ombrello" che include molte pratiche, a partire da un qualsiasi riferimento ad altre opere cinematografiche, che sia una citazione, la rielaborazione del genere, ricreazione di scene e così via.¹⁹⁰ Soprattutto, sottolinea come le allusioni venivano usate dai registi degli anni Settanta, la cui generazione ha introdotto un sistema di riferimenti che diventa un'estetica comune nei film di Hollywood e segnano

¹⁸⁷ Ibidem, pos.3672.

¹⁸⁸ Joseph S. Walker, "Community's Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3726.

¹⁸⁹ Bridget Julie Hanna, "'That's So Meta!' Allusions for the Media-Literate Audience in *Community* (and Beyond)", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2776 (trad. mia).

¹⁹⁰ Noël Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)." *October*, vol. 20, 1982, p.52. JSTOR, www.jstor.org/stable/778606. (consultato il 02/05/2021).

l'inizio del cinema postmoderno, il cui tratto distintivo è proprio il citazionismo.¹⁹¹ Questi registi richiedono, quindi, un'utenza che può decifrare le loro allusioni, strutturate in modo da informare gli spettatori, in grado di richiamare il cinema del passato mentre vedevano i nuovi film. Era un nuovo sistema creativo che garantiva allo spettatore esperto e preparato interpretazioni aggiuntive di un testo attraverso le allusioni, che potevano arricchire le attrazioni narrative, di genere e stilistiche.¹⁹² E dal momento in cui i film e i programmi televisivi convergono attraverso le citazioni, lo spettatore consapevole deve applicare la sua conoscenza cinematografica quando guarda un programma televisivo. Questa consapevolezza diventa una caratteristica necessaria del pubblico intorno agli anni Ottanta-Novanta, quando l'incrementato uso dei media e della tecnologia nella vita di tutti i giorni era amplificata attraverso le rappresentazioni nella cultura popolare.¹⁹³ Oggi, questo si è sviluppato in una più ricca saturazione dei media, per la quale ogni aspetto della cultura popolare sembra essere intrinsecamente connessa e raggiungibile. L'accessibilità ai media e la sua rappresentazione attraverso i testi dello schermo richiede un pubblico familiare con questi testi, e che può conoscere il concetto del formato dei media convergenti.¹⁹⁴ Riflettendo su questa eredità, *Community* è densa di citazioni esplicite e finemente codificate: usa la parodia per generare la risata, rielaborare generi, rendere omaggio agli autori; è consapevole del proprio uso dell'allusione per il pubblico conoscitore. Tuttavia, come molti programmi televisivi ricchi di citazioni, *Community* richiede non solo la conoscenza di un singolo medium, ma di un'intera letteratura. Attraverso le allusioni, infatti, un film o un testo televisivo ha il potenziale di produrre livelli aggiuntivi di significato.

In misura maggiore rispetto a qualsiasi altra sitcom contemporanea a *Community*, quest'ultima si affida ai riferimenti alla cultura popolare per sviluppare i suoi personaggi o far avanzare la storia. Lo show è famoso per avere episodi tematici strutturati intorno a trame di film, show televisivi, giochi, e perfino account Twitter. Queste frequenti allusioni ai testi popolari sono spesso ciò che attira i fan e ha portato lo show ad essere un piccolo ma leale seguito di culto. Dall'episodio in claymation "*L'incontrollabile Natale di Abed*", fino all'episodio-videogame in 8-bit *Pianificazione digitale delle proprietà*, *Community* costruisce

¹⁹¹ Ibidem, p.75.

¹⁹² Bridget Julie Hanna, "'That's So Meta!' Allusions for the Media-Literate Audience in *Community* (and Beyond)", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2805.

¹⁹³ Jim Collins, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, New York, Routledge, 1995, p.92.

¹⁹⁴ Bridget Julie Hanna, "'That's So Meta!' Allusions for the Media-Literate Audience in *Community* (and Beyond)", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2816.

la sua *fan base* (e la sua *storyline*) intorno a generi e testi popolari.¹⁹⁵ Fa spesso riferimento ad altre opere, così come mostra occasionalmente una consapevolezza di sé come opera. A differenza di molte altre sitcom, usa le citazioni alla cultura popolare non per strappare semplicemente una breve risata, ma per giocare con questi testi e reinterpretarli attraverso una nuova lente.

In effetti, poiché lo show sta costruendo un nuovo tipo di umorismo basato sulla cultura, è essa stessa costruita dalla cultura popolare. Anche i critici, cercando di caratterizzare la serie, non possono farlo senza riferirsi ad altri show; questi critici ironicamente descrivono Community in termini di The Simpsons, Seinfeld, e altre serie classiche. Ma Community non si riferisce solo alla cultura popolare; è cultura popolare.¹⁹⁶

Lo show illustra molte caratteristiche chiave del postmodernismo: le incessanti citazioni ai testi della cultura pop, il collasso dei confini della cultura e la messa in discussione di definizioni e identità chiare puntano verso una sensibilità essenzialmente postmodernista. Infatti, la serie critica e analizza frequentemente altre opere della cultura pop – e sé stessa allo stesso modo. Innegabilmente, uno sguardo critico allo show non solo può fornire una maggiore comprensione sulla serie stessa, ma dà anche uno sguardo migliore a come il postmoderno viene interpretato.¹⁹⁷

Critica del cinema (Critical Film Studies – stagione 2, episodio 19). Usa in modo interessante citazioni intertestuali tra due film: *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) e *La mia cena con André* (*My Dinner With Andre* – Luis Malle, 1981). L'episodio si concentra sui festeggiamenti per il compleanno di Abed, che si svolgono per tutta la serata. Alternandosi tra due *plot* (una cena pre-festa tra Abed e Jeff, e l'impaziente attesa degli invitati alla festa a sorpresa), la *storyline* permette allo spettatore di ottenere una maggiore comprensione del carattere di Abed. Per capire *Community*, infatti, si deve prima capire Abed. Nell'episodio, Jeff e Abed si incontrano a cena in un ristorante sofisticato. Jeff è vestito come Vince di *Pulp Fiction*, il film preferito di Abed, ed ha in mente di portarlo ad una festa a sorpresa a tema *Pulp Fiction* in un ristorante retrò in stile anni '50 nelle vicinanze. La scena iniziale è un monologo di Jeff che spiega il motivo del loro incontro, intuendo che sta accadendo qualcosa di strano:

Quando gli domandai cosa volesse fare per il suo compleanno, e mi chiese di cenare da solo con me per dirmi una cosa importante, iniziò a salirmi la tensione. Il ristorante che

¹⁹⁵ Elizabeth Fleitz Kuechenmeister, "My Dinner With Abed: Postmodernism, Pastiche and Metaxy in 'Critical Film Studies'" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2502.

¹⁹⁶ Elizabeth Fleitz Kuechenmeister, "My Dinner With Abed: Postmodernism, Pastiche and Metaxy in 'Critical Film Studies'" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2519. (trad. mia)

¹⁹⁷ Ibidem, pos.2581-2591.

scelse non era affatto nel suo stile: tovaglioli di stoffa, niente tv... lui amava i bastoncini di pollo, i videogame, Quentin Tarantino...

Quando, alla fine del suo monologo, Jeff incontra Abed, ha la sua conferma. Vedendo il ragazzo che si comporta in modo strano, Jeff gli chiede: “Abed, che ti succede? Sei vestito come Fred Rogers, parli come Frank Sinatra, non capisco.” L'intero comportamento di Abed è cambiato, e invece di essere il suo solito nerd introverso, è estremamente accogliente e amichevole. Jeff nota che Abed non sta facendo nessun riferimento alla cultura popolare, e la cosa lo preoccupa. Nel frattempo, il resto del gruppo di studio aspetta che i compagni li raggiungano. Sono vestiti come personaggi di *Pulp Fiction*: Britta come Mia, Troy e Annie come Pumpkin e Honey Bunny, Chang come il pugile Butch, Shirley come Jules, Pierce come lo Storpio. Impazienti, i membri del gruppo iniziano a protestare e a lamentarsi l'uno con l'altro. Abed, ancora al ristorante con Jeff, è insolitamente chiacchierone e socievole – perfino affascinante. Jeff lo asseconda, solo per farlo sbrigare a finire la cena e andare dagli altri alla festa. Jeff osserva come Abed sia cambiato, e l'amico gli spiega il motivo. Pochi giorni prima Abed è stato invitato sul set di *Cougar Town* (2009-2015, Abc, Tbs) per recitare come comparsa. Abed spiega il suo dilemma dicendo “Se io sono quello che guarda *Cougar Town*, com'è che sono dentro *Cougar Town*?” Confuso da questo dualismo, il ragazzo reagisce creando un personaggio per sé stesso, Chad. A differenza di altre situazioni, dove normalmente Abed paragona la sua identità a personaggi della cultura popolare, questo è un personaggio completamente inventato. E descrive la sua esperienza come Chad:

Faccio il primo passo, sono un bambino che impara a camminare, sono Chad. Così, passo dopo passo, tutto si fa chiaro. Quindi comincio a ricordare eventi della vita di Chad. Ad esempio, il mitico bacio sotto l'albero del campo di Cougar Town, giocavo a calcio al liceo di Cougar Town, il mio primo pelo facendo la doccia... il primo appartamento, il primo vero amore, cioè la mia migliore amica. Compleanni, nozze, incidenti d'auto, tasse, le partite di sciarada il giorno del Ringraziamento. Chad aveva vissuto, Jeff. Chad aveva vissuto più di Abed.

Questa rivelazione spinge Abed a ripensare alla sua vita. Dopo aver impersonato Chad, Abed vuole vivere una vita “più vera”. Lui promette, quindi, di rinunciare alla sua ossessione per la cultura pop, con grande sgomento di Jeff, che tenta di discutere contro la decisione dell'amico, offrendo alcuni ricordi d'infanzia personali per coinvolgerlo. Abed sostiene di aver raggiunto una vera conversazione, mentre Jeff contrattacca sostenendo che non esiste una cosa del genere. Alla fine, il cameriere si lascia scappare che Abed ha ingaggiato un inconsapevole Jeff in un riferimento esteso al film *My Dinner With Andre*. Arrabbiato, Jeff accusa l'amico di avergli mentito, e Abed spiega che la sua motivazione deriva dal fatto che i

due non hanno socializzato molto nell'ultimo periodo, mentre il resto del gruppo interrompe la cena, stufo di aspettare la coppia al locale. Abed torna in sé e apprezza la sorpresa che gli amici gli hanno fatto, continuando la festa al ristorante. È precisamente la doppia natura di questo episodio, la combinazione della linea narrativa "A" (Abed e Jeff al ristorante) e la linea narrativa "B" (il resto del gruppo alla tavola calda) che rende l'episodio ricco dal punto di vista analitico.¹⁹⁸ L'episodio sconvolge le aspettative dello spettatore e le nostre supposizioni su come una trama di sitcom "dovrebbe" trasparire, utilizzando una stratificazione di riferimenti-nei-riferimenti per creare un racconto interessante. Questo episodio rappresenta lo stile unico sviluppato dalla serie, uno stile che ha radici nel pensiero postmoderno, ma esplora le idee al di là del postmoderno.¹⁹⁹ Vengono infatti illustrati elementi chiave di un testo postmoderno, tra cui il concetto di *pastiche*. Da non confondere con la parodia, che implica un elemento di comicità, il *pastiche* è un'imitazione totalmente neutra dello stile di un altro testo o un insieme di testi da un certo numero di opere. La parodia, uno strumento usato nel modernismo, è di solito una comica imitazione di un testo familiare, con l'obiettivo della critica o dell'analisi. Il *pastiche*, dall'altro lato, è caratterizzato da un'imitazione neutra. Copia senza uno scopo, concentrato sulla superficie anziché sul contenuto.²⁰⁰ Non c'è un racconto o una trama principali; quando lo spettatore cerca di afferrarsi a una trama o ad una identità, come quando inizialmente crede che la storia di Chad sia vera, è immediatamente interrotto dall'altra trama, e la narrazione si frantuma. Questo episodio interrompe le nostre aspettative su cosa una serie televisiva dovrebbe fare e ci obbliga a interrogarci su questa come testo. Come spiega Matt Zoller Seitz nella sua recensione, l'episodio non è semplicemente una neutrale imitazione di vari testi ma, seguendo la poetica di Tarantino, gli scrittori hanno assorbito e fatto loro il materiale preso in prestito dalle due opere, e l'hanno trasformato in qualcosa di significativo non solo per il regista, ma anche per gli stessi personaggi che facevano i riferimenti.²⁰¹ L'episodio, tuttavia, dimostra non una tendenza *postmodernista*, bensì una tendenza *metamodernista*²⁰². Infatti, anche se esibisce molti strumenti chiave familiari con l'opera postmoderna, la serie non si distacca mai dai sentimenti. Anche la scena

¹⁹⁸ Elizabeth Fleitz Kuechenmeister, "My Dinner With Abed: Postmodernism, Pastiche and Metaxy in 'Critical Film Studies'" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2650.

¹⁹⁹ Elizabeth Fleitz Kuechenmeister, "My Dinner With Abed: Postmodernism, Pastiche and Metaxy in 'Critical Film Studies'" in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2662.

²⁰⁰ Ivi.

²⁰¹ Matt Zoller Seitz, "My *Community* Pulp Fictional Dinner with Andre", in Salon.com, 25/03/2011, https://www.salon.com/2011/03/25/community_pulp_fiction_episode/ (consultato il 02/05/2021).

²⁰² Il termine "metamodernismo" è stato coniato da Timotheus Vermeulen e Robin Van Den Akker per definire una nuova corrente artistica e filosofica che oscilla tra l'impegno che caratterizza il modernismo e il distacco marcatamente postmoderno. Timotheus Vermeulen, Robin Van Den Akker, "Notes on metamodernism" in *Journal of Aesthetic & Culture*, vol.2, 2010

finale, quella in cui Jeff e Abed parlano del fatto che recentemente non hanno speso molto tempo insieme, e la loro realizzazione riguardo quanto sia mancata loro la reciproca compagnia, dimostra onestà e sincerità nelle emozioni. Per quanto sopra le righe e sarcastico può essere a volte il gruppo di studio, alla fine rafforzano sempre la loro amicizia. La narrazione finale di Jeff che ricorda la festa e la sua cena con Abed, non è affatto cinica: “Non credo che dimenticherò mai la mia cena con André, fatta a cena con Abed”, lo intendeva veramente. Questa emozione e sincerità non è frequente, ma è abbastanza per permettere alla serie di mostrare agli spettatori come sentirsi, attraverso un insieme di immagini e riferimenti, nella cultura contemporanea.²⁰³ L’abilità dello show di lavorare con la nostalgia e le emozioni esposte dal modernismo e il bianco nichilismo del postmodernismo dimostrano la capacità della serie di attirare lo spettatore attraverso in misto di riferimenti familiari. È questo equilibrio tra le due filosofie a rendere *Community* un successo, e a far sì che abbia sviluppato un pubblico duraturo. Noi, proprio come Jeff, Abed, e il resto del gruppo di studio, diamo valore alla cultura pop; tuttavia, diamo ugualmente valore all’amicizia – e *Community* lo capisce.²⁰⁴



Figura 18. Tra le altre citazioni, viene mostrata anche la valigetta. A differenza del film, la serie ne mostra il contenuto.

Ibridazione ed esplorazione di nuovi generi. John Frow nota come nessun testo sia veramente unico, ma ognuno è la ripetizione e la trasformazione di altre strutture testuali.²⁰⁵ Il genere, infatti, non è la *proprietà* di un testo, bensì una *funzione di lettura*. Il genere è una categoria che il fruitore attribuisce al testo, e può cambiare a seconda delle circostanze.²⁰⁶ È quindi creato dal fruitore attraverso l’atto stesso della fruizione, il che rende molto semplice il passaggio da un genere all’altro all’interno della narrazione. E la facilità con cui il pubblico

²⁰³ Elizabeth Fleitz Kuechenmeister, “My Dinner With Abed: Postmodernism, Pastiche and Metaxy in ‘Critical Film Studies’” in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2747.

²⁰⁴ Ibidem, pos.2747.

²⁰⁵ John Frow, *Genre*, London, Routledge, 2006, p.47.

²⁰⁶ Ibidem, p.102.

moderno risponde a questi segnali può essere un vantaggio nella creazione degli episodi, ma può anche aggiungere ulteriore complessità.²⁰⁷

Greendale in guerra (*Modern Warfare* – stagione 1, episodio 23). Il rettore annuncia al gruppo di aver organizzato un torneo di paintball, ma non ha ancora deciso quale sarà il premio. Jeff, quindi, decide di andare a fare un pisolino in macchina. Dopo la sigla, lo schermo taglia in nero, mostrando le parole “*1 Hour Later*”, un omaggio al film *28 giorni dopo* (*28 Days Later* – Danny Boyle, 2002). Rispecchiando i movimenti di macchina dello stesso film, ci viene mostrata un vista dall’alto di Jeff che si sveglia da un sonnellino, per trovare il campus deserto e coperto di vernice. Entra negli edifici del college e trova Garrett accovacciato contro il muro. Il ragazzo, tremante, sottolinea che la posta in gioco è cresciuta quando il rettore ha annunciato “Il Premio”, spiegando che il campus ormai è una zona di guerra. Garrett a questo punto viene colpito al petto da una pallottola, Jeff si gira e trova Leonard in piedi alla fine del corridoio, con un fucile da paintball in mano. Leonard inizia ad inseguire un confuso Jeff, e fortunatamente, Abed corre in suo soccorso. In una ripresa in slow-motion, in stile *Terminator 2: il giorno del giudizio* (*Terminator 2: Judgement Day* – James Cameron, 1991), Jeff gira l’angolo schivando i colpi di Leonard, cadendo sul pavimento e scivolando verso Abed, che salta oltre Jeff usando il muro come copertura e sparando a Leonard, eliminandolo dal gioco. Mentre Jeff è ancora a terra, Abed copia il potente atteggiamento di Schwarzenegger, dicendo “*Come with me if you don’t want paint on your clothes*” (“Rimani con me se vuoi restare senza macchia”), una citazione della famosa battuta dal franchise di Terminator, “*Come with me if you want to live*” (“Vieni con me se vuoi vivere”). In questa scena, *Community* costruisce due tipi di battuta per produrre la risata in due differenti tipi di audience: *slapstick* e *situation comedy* per gli spettatori non esperti, e parodia con un livello di significato aggiunto per quelli più consapevoli. Ben presto, quindi, la situazione degenera e i personaggi si ritrovano in una *Greendale* versione “*action movie*”. Dato che tutti i generi affrontati sono imputati a testi esistenti, è possibile che mentre lo spettatore sta guardando *Greendale in guerra*, i personaggi stanno vivendo una normale giornata al college, mentre lo spettatore sta vivendo un diretto riferimento a *Die Hard* (John McTiernan, 1988), attraverso gli impulsi integrati a livello diegetico. In questo scenario, i personaggi non vivono un cambio in genere, mentre l’audience sì. Questo serve ad estendere la sospensione dell’incredulità dello spettatore e permette allo show di creare molte più

²⁰⁷ Mina Halling, “Adventures in Time, Space and Community College: Narrative Structure and Thematic Depth”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.145.

circostanze estreme.²⁰⁸ Negli episodi-parodia, *Community* permette ai generi di influenzare momenti significativi della vita dei personaggi. In *Greendale in guerra*, questi momenti sono radicati nella tensione sessuale tra Jeff e Britta. A metà episodio, i due trattano direttamente le convenzioni del genere in cui sono stati spinti:

BRITTA: *Gli altri andrebbero fuori di testa. La crocerossina e il soldato ferito, vuol dire che stiamo per farlo, no?*

JEFF: *Sì, non la senti la tensione? È un miracolo che abbiamo ancora i vestiti addosso.*

Dopo aver scherzato sul fatto che il gruppo di studio percepisca una certa tensione sessuale tra Jeff e Britta, i due finiscono per avere un rapporto sul tavolo dell'aula studio, entrambi d'accordo sul mantenere il segreto. Vengono esplorati i sentimenti dei personaggi, e l'interazione con il genere del film d'azione permette allo show di trasformare esperimenti di genere su larga scala in simultanei studi di personaggi su piccola scala.²⁰⁹



Figura 19. Abed salva Jeff in una scena da action movie.

Per un pugno di cartucce (A Fistful of Paintball – stagione 2, episodio 23). L'episodio si apre con l'immagine del campus deserto e semidistrutto. Subito dopo, Neil corre lungo il corridoio, inseguito dai bulli che hanno torturato Abed e Jeff nell'episodio di Natale. Neil, a questo punto, si trova con le spalle al muro, mentre i bulli gli puntano contro delle pistole.

NEIL: *Ragazzi, vi prego, sono disarmato. Non è contro le regole?*

BULLO: *Tondo Neil, c'è solamente una regola: l'ultimo che resta in piedi vince.*

Mentre il bullo dice queste parole, la figura di una donna si cala dal condotto di ventilazione alle spalle dell'uomo, sussurrando: "O l'ultima". Mentre i bulli si girano verso Annie, lei spara con la sua pistola, macchiandoli con la vernice da paintball e salvando Neil. La ragazza, successivamente, fa un passo avanti, mostrando dei vestiti in stile *Far West*, venendoci

²⁰⁸ Mina Halling, "Adventures in Time, Space and Community College: Narrative Structure and Thematic Depth", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.152.

²⁰⁹ Mina Halling, "Adventures in Time, Space and Community College: Narrative Structure and Thematic Depth", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.164.

presentata come “l’asso di cuori”. A questo punto Annie, con fare diffidente, lascia una pistola a Neil, che gli ricorda il fatto di essere amici e di aver perfino giocato insieme a *Dungeons&Drangons*. Annie, allontanandosi, dice: “Quello era un gioco”, si accorge però che Neil sta caricando la sua pistola, quindi voltandosi velocemente afferma: “Questo è *Paintball*”. Parte poi la sigla, riarrangiata e disegnata in stile western. Da subito si capisce che l’episodio sarà un omaggio ai film appartenenti al genere “Spaghetti Western”; più specificatamente quelli di Sergio Leone (come suggerisce il titolo stesso dell’episodio, chiaro riferimento a *Per un pugno di dollari*, del 1965). Tutto l’episodio richiama i marchi di fabbrica del genere western: oltre ai numerosi piani americani, nati con il western per enfatizzare la pistola che i cowboy portavano al fianco, sono numerosi i primi piani e i dettagli delle mani sulle pistole. Anche la scenografia e la fotografia richiamano i saloon che si vedono in questo tipo di film. Dopo la sigla, Annie entra in un’aula dove improvvisa un rifugio, dove riscalda dei fagioli in scatola e ricorda come è iniziato tutto. In un flashback, il rettore organizza un picnic a tema western, dove annuncia l’inizio di una gara di paintball sponsorizzata dalla gelateria country Pistol Patty. La mascotte della gelateria, un cono gelato, annuncia che il premio in palio sono centomila dollari in contanti. Ovviamente, si scatena subito il caos, e il ricordo di Annie è interrotto dall’intrusione di Abed, che gli propone un’alleanza con Jeff. Man mano che vengono introdotti, i personaggi vengono affiancati da una carta da gioco francese. Durante un altro flashback ci viene mostrato il motivo. Prima della partita di paintball, il gruppo di studio avrebbe dovuto decidere se escludere Pierce mostrando una carta. Pierce, che li ha visti intorno al tavolo con le carte in mano, pensa che i ragazzi stiano giocando senza di lui, quindi si offende e durante la partita cerca di sconfiggerli. Nella scena finale dell’episodio, Chang viene attaccato da qualcuno all’interno di un furgoncino gelato. Uscendo, si scopre che i cechini sono vestiti come gli stormtrooper della saga *Star Wars*, mentre la mascotte della gelateria annuncia la seconda fase del piano, cioè l’invasione totale del Greendale.



Figura 20. Il chiaro riferimento ai film di Sergio Leone è rappresentato soprattutto dal poncho di Abed, usato da Clint Eastwood nella Trilogia del dollaro.

Una parodia di “Glee” (*Regional Holiday Music* – stagione 3, episodio 10). Come suggerisce il titolo dell’edizione italiana, l’episodio è una chiara parodia della serie *Glee* (2009-2015, Fox). L’episodio inizia con l’introduzione di una colonna sonora insolitamente leggera, molto simile a quella di *Glee*. Questo è il primo indizio che ci fa capire che non sarà un classico episodio di *Community*. Il gruppo di studio mostra poi un evidente disappunto quando il glee club del campus entra cantando in mensa, annunciando il loro viaggio verso le “Regionali”, una competizione canora e un evento importante della serie *Glee*. Per il resto dell’episodio, il gruppo di studio si interroga sul significato e sull’importanza delle continuamente citate Regionali²¹⁰. Mentre il Glee Club continua a cantare, Annie predice: “meno cinque secondi alla versione hip-hop remix”, che effettivamente si avvera, accompagnato da un veloce cambio di costume e un mash up finale, richiamo alle performance musicali della serie *Glee*. Con l’aiuto di Jeff, il club viene chiuso per questioni di copyright. Poco dopo, Pelton annuncia al gruppo che il Glee Club è stato ricoverato per un esaurimento nervoso e dovranno cancellare la performance di Natale, nonostante il club fosse arrivato così vicino alle Regionali. Ancora una volta, Pierce chiede cosa sono le Regionali, senza avere una risposta. Durante ogni stagione di *Glee*, qualche evento drammatico minaccia la partecipazione del gruppo a qualche competizione nazionale; in questo episodio, anche *Community* segue questo schema narrativo, espresso dall’istruttore di canto Corey Raddison, evidente copia dell’istruttore di canto Will Schuester. Sulla scia del “collega”, Raddison tiene uno stereotipato discorso di ispirazione, che lo spettatore si aspetta venga ricevuto in maniera positiva, come accade in *Glee*. Invece è subito interrotto dal gruppo, che si dimostra poco interessato e addirittura infastidito dall’esistenza stessa di questo Glee Club. Fin dai primi minuti dell’episodio, tutti i tratti di *Glee* sono stabiliti e presi in giro attraverso dialoghi

²¹⁰ In riferimento anche alla promozione da parte di Fox degli episodi sulle Regionali in ogni stagione di *Glee*, accompagnati dalla vendita delle colonne sonore su iTunes.

sarcastici, immedesimazione dei personaggi e colonne sonore. *Community* è in grado di emulare *Glee* perché, a causa del rigido sistema dei generi, i tratti caratteristici di quest'ultimo sono ben riconoscibili dal pubblico, e quindi facilmente rovesciabili.



Figura 21. Come in *Glee*, le performance musicali prevedono dei cambi d'abito.

Basi di Biologia investigativa (Basic Lupine Urology – stagione 3, episodio 17). L'episodio si apre con un mantra: “Il Greendale Community College è rappresentato da due gruppi di persone, distinti ma ugualmente importanti: i babbei che ne vanno in giro a combinare casini, e le teste d'uovo che ci danno un gran peso. Queste sono le loro storie.”

Il richiamo è la frase di apertura di ogni episodio di *Law and Order* (1990-2010, Nbc): “Nel sistema penale, lo Stato è rappresentato da due gruppi distinti, eppure di uguale importanza: la polizia, che indaga sul crimine, e i procuratori distrettuali, che perseguono i criminali. Queste sono le loro storie.”

Nella scena di apertura si vedono due inservienti entrare in un'aula mentre parlano di cose innocenti, dopodiché uno dei due nota la scena del crimine: una patata di un esperimento di biologia è stata “uccisa”. Tagliando alla scena successiva si vede Chang, ora diventato un addetto alla sicurezza, mentre srotola il classico nastro giallo della polizia.

CHANG: *Circolare, non c'è niente da vedere!*

JEFF: *Mai queste parole sono state così vere.*

Queste due battute richiamano fortemente sia il genere poliziesco, con Chang che in questa serie viene assunto come addetto alla sicurezza, sia il genere sitcom, con il classico disinteresse di Jeff nei confronti del mondo che lo circonda. Quando scopre che il loro esperimento è fallito e il gruppo rischia un'insufficienza, Annie convince il professore di biologia a dare loro una A se avessero scoperto chi è “l'assassino”, chiamando a raccolta gli altri. Shirley si offre subito di aiutare, affermando di guardare molti polizieschi. Poi si rivolge a Troy e Abed: “Cercate i testimoni, stabilite finestra temporale e movente e portatemi un

sospetto. Avete quarantotto ore. Iniziate dall'ultima persona che ha visto viva la patata". La sitcom si è ufficialmente trasformata in *crime*, con Shirley che dirige le indagini di polizia e Troy e Abed nella parte del poliziotto buono e del poliziotto cattivo. La sigla è un chiaro riferimento a *Law and Order*, con lo stesso tema sonoro e visivo. Ogni personaggio ha un ruolo specifico. Oltre ai già citati, Pierce è il primo sospetto, Britta si cala nella parte di tecnico informatico, Jeff e Annie sono gli avvocati dell'accusa. La puntata culmina nel processo vero e proprio, con l'ammissione di colpevolezza da parte di Neil. Nella scena finale, Jeff, Pelton, Annie e il professore sono seduti alla scrivania del rettore, parlando dell'esito del caso proprio come in una puntata di *Law and Order*, con il telefono che squilla dando la notizia della morte di Basette a Stella. Qui è quando lo show rompe la formula di *Law and Order* e si conclude come il tipico finale di *Community*: Troy e Abed nei loro letti, nell'aula studio, e il rettore canta loro una ninna nanna, sotto lo sguardo perplesso di Shirley. L'episodio è una chiara critica ad una formula televisiva che lavora per il pubblico medio seguendo la formula *Law and Order* in uno stile burlesco. *Law and Order* è una delle serie tv più longeve negli Stati Uniti. Le sue 20 stagioni hanno generato 4 *spin-off*, che seguono tutte la "formula *Law and Order*", ma anche videogiochi, film per la tv, versioni in lingua straniera. Il pubblico vuole relazionarsi con le investigazioni dei crimi e il modo attraverso cui i criminali sono giudicati in tribunale perché la tv *crime* è molto simile alla realtà. Lo spettatore può usare lo show per immaginare quello che accade nelle vere indagini e nelle vere aule di tribunale, e in un certo senso, viene reso un cittadino critico e attraverso la partecipazione come spettatore.²¹¹ La "formula *Law and Order*" è uno schema semplice da seguire, che rende lo spettatore a suo agio perché, mentre potrebbe non conoscere l'esito dell'episodio, conosce lo schema degli eventi che porta alla rivelazione dell'esito. È diviso solitamente in quattro atti: nel primo atto, viene scoperto l'omicidio e iniziano le prime indagini; nel secondo, i detective giungono a qualche complicazione, che viene risolta dalla visita del comandante in capo, che porta ad un primo arresto. Il terzo atto vede l'entrata in scena degli avvocati, che si preparano per l'udienza in tribunale; l'ultimo atto vede la risoluzione del caso. La formula è così ingranata che gli episodi occasionali che esulano dallo schema vengono ricordati molto di più rispetto alla maggioranza degli episodi che lo seguono.²¹² Indipendentemente dagli attori che vi partecipano o il tema del crimine, i fan hanno la consapevolezza che la serie potrebbe continuare a fornire lo stesso soddisfacente

²¹¹ Jeremy W. Cook, Robin M. Murphy, "Parody as Civic Discourse in 'Basic Lupine Urology': The *Law And Order* Episode", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2225.

²¹² Ibidem, pos.2235.

intrattenimento settimana dopo settimana.²¹³ Detto questo, *Community* è quasi l'esatto opposto. Mentre *Law and Order* dura 20 stagioni con un cast multiplo, attori che cambiano continuamente, e alte valutazioni nel periodo in cui andava in onda, *Community* ha mantenuto quasi tutto il cast per tutte e sei le stagioni ed ha lottato per la sua sopravvivenza a causa di valutazioni poco brillanti. Mentre *Law and Order* manteneva il successo durante la messa in onda a causa della formula collaudata, *Community* è uno show che non segue nessuno schema da episodio a episodio. Usando la parodia, l'episodio di *Community* è capace di mantenere il proprio pubblico, mentre attrae anche la sensibilità dei fan del drama. Questo complica il ruolo di *Community* come sitcom e la posiziona fermamente nella situazione retorica del classico di culto.²¹⁴ Usando la "formula *Law and Order*" come base per costruire la propria comunità e includere i fan del drama, chiede ai propri seguaci di impegnarsi criticamente nella sitcom in modo diverso dal solito contenuto parodistico. Chiede loro di partecipare alle procedure della legge in forza della "formula *Law and Order*".²¹⁵ Con l'avanzare dell'episodio, i personaggi diventano meno protagonisti di *Community* nella struttura del dialogo e nelle scelte di linguaggio, e si immedesimano sempre di più nel *crime*. Come risultato, i personaggi diventano più impegnati civilmente, e così anche il pubblico. *Law and Order* fornisce un'occasione perfetta perché questo si verifichi, non solo a causa della formula, ma a causa della complessità del diritto tessuto al suo interno. Quando capiamo meglio il sistema del diritto, infatti, diventiamo cittadini migliori. In questo caso, i personaggi di *Community* diventano il sistema, e nel loro ritratto degli eventi e delle sue caratteristiche, loro e il pubblico ne diventano critici.²¹⁶



Figura 22. L'incidente è trattato come un vero e proprio omicidio, e vede la presenza persino di un coroner.

²¹³ Ibidem, pos.2235-2244.

²¹⁴ Ibidem, pos.2295.

²¹⁵ Ivi.

²¹⁶ Jeremy W. Cook, Robin M. Murphy, "Parody as Civic Discourse in 'Basic Lupine Urology': The *Law And Order* Episode", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.2478.

Cuscini e coperte (Pillows and Blankets – stagione 3, episodio 14). L'episodio si apre *in medias res*, con una schermata nera e la scritta “*A GREENDALE CAMPUS TELEVISION Production*”, il classico titolo di testa di un film. Poi viene mostrata un'immagine del campus deserto, con delle piume che svolazzano ovunque, e un *voice over*, simile a quello di *Basi di biologia investigativa*: “Tra due gruppi di persone che vogliono creare mondi incompatibili, non vedo altro rimedio che la forza – OLIVER WENDELL HOLMES”

Nella scena seguente, si vedono delle immagini di studenti che fanno una lotta con i cuscini e Shirley che parla: “A un certo punto non vedevo altro che piume. Poi ho perso l'equilibrio, ho colpito qualcosa, e ho sentito qualcuno cadere. [rumore di spari] uno che combatteva con noi, forse.”

Poi, di nuovo la voce fuori campo, che descrive gli eventi avvenuti prima di quel momento, con uno stile documentaristico. Introduce i protagonisti, e i loro ruoli all'interno della trama:

Nel 2012, al Greendale Community College, si svolse la lotta di cuscini più importante e lunga della storia dei college. Trasfigurò del tutto lo scenario del campus, e mutò per sempre le vite di coloro che vi presero parte. La studentessa di Amministrazione Sanitaria, che fece del ripostiglio un santuario per soldati con occhiali rotti e testicoli grattugiati.

A questo punto, vengono presentati i personaggi e i ruoli occupati all'interno della guerra:

“La ragazza che aveva mollato il liceo, fotografa dilettante, che con una macchina presa in prestito catturò i momenti più assurdi e vuoti della guerra.” (Britta) “L'ex avvocato, ora in disgrazia, che ispirò decine di studenti a imbracciare i cuscini e a combattere, e tutto ciò solo per evitare un test imminente.” (Jeff) “La moglie e madre amorevole, che dimostrò non solo di saper pulire sederini, ma anche di poter farli neri all'occorrenza.” (Shirley) “L'incapace erede dell'impero delle salviettine umidificate, che si dimostrò l'incapace erede delle salviettine umidificate.” (Pierce) “Il sensibile quarterback, che divenne comandante di un esercito. Più tardi, dichiarò della guerra: ‘è stato fantastico, ma allo stesso tempo non lo è stato’.” (Troy) “E il suo ex migliore amico, disadattato sociale, ora rivale acerrimo. Un caparbio e geniale stratega temuto da tutti, ma incapace di pagare i parcheggi, e che distingueva la destra dalla sinistra solo ripetendo il giuramento di fedeltà.” (Abed) L'incrinatura della loro amicizia trascinò la scuola in un conflitto che durò giorni, costò centinaia di dollari, e si concluse con più di dodici trasferimenti.

L'episodio racconta la lotta di cuscini scatenata da Troy e Abed nell'episodio precedente, *Esplorazione digitale del design d'interni (Digital Exploration of Interior Design)*. I due amici, infatti, avevano organizzato un fortino di cuscini. Quando il rettore ha annunciato che avrebbero vinto il record mondiale se lo avessero fatto di coperte o di cuscini, i due hanno iniziato a discutere, facendo due fortini distinti. La situazione è degenerata quando il rettore ha ordinato di distruggere il fortino di Abed e Basette a Stella ha incidentalmente lanciato un

cuscino su quello di Troy, dando inizio agli eventi dell'episodio preso in esame. *Cuscini e coperte* è una chiara parodia dello stile documentaristici di Ken Burns, in particolare di *Civil War* (1990, Pbs), una miniserie che tratta della Guerra Civile americana. Come nell'episodio di *Community*, la guerra viene raccontata dalle immagini delle città distrutte e dei soldati che hanno combattuto, descritte da una voce fuori campo. Anche la stessa colonna sonora viene usata da entrambi i testi per enfatizzare il dramma della guerra. *Community*, infatti, affronta un argomento come la lite tra migliori amici come se fosse una vera e propria guerra, che coinvolge tutti gli studenti. Il tono drammatico che assume l'episodio viene enfatizzato da Shirley all'inizio, quando dice: "Alcuni dicono 'Non capisco, è stata solo una lotta coi cuscini'. Allora io rispondo 'Tu non c'eri là, non c'eri.'" Dopo queste parole, la sigla viene sostituita dalla scritta: *Community: Pillows and Blankets*, su sfondo nero e con una linea rossa a dividere il titolo della serie dal titolo dell'episodio, nello stesso stile di *Civil War*. Poi ci viene spiegato il motivo del documentario:

PELTON: *Jeffery, devi fare da mediatore fra Troy e Abed, pendono dalle tue labbra.*

JEFF: *Che ci fanno qui le telecamere?*

[...]

PELTON: *Le telecamere documenteranno il Guinness della Greendale, e tu contribuirai a farci vincere parlando con Troy e Abed, fallo!*

Come negli altri episodi-parodia, *Community* ha sovvertito le regole del genere di riferimento per farle sue e ibridarle con la sitcom. L'amicizia tra Troy e Abed, infatti, è talmente profonda che la loro lite coinvolge tutto il campus, trasformandola in una vera e propria guerra. Quando l'ultima battaglia si conclude, Troy e Abed continuano a combattere, rimanendo soli in mensa con il resto del gruppo.

JEFF: *Ragazzi, fatela finita.*

ABED: *Non voglio.*

TROY: *Neanche io.*

JEFF: *Perché.*

ABED: *Sarà l'ultima cosa che facciamo insieme.*

TROY: *Le cuscinate.*

JEFF: *È così che lo risolvete il problema? Rendetevi conto che siete talmente legati che vi prendereste a cuscinate in eterno.*

ABED: *Osservazione vera ma insufficiente.*

TROY: *Sì, siamo adulti ora. Abbiamo problemi.*

Jeff, a questo punto, ricorda che, mentre parlavano nell'ufficio de rettore, Jeff aveva proposto ai due di indossare dei cappelli dell'amicizia invisibili per riappacificarsi, ma loro li hanno gettati via:

TROY: *Non siamo stupidi, Jeffrey, quando ce li hai messi eri sarcastico.*

JEFF: *Certo, e leverò gli occhi al cielo, è più che certo, quando ve li metterò in testa. Perché è così che sono fatto. Ma chi vi obbliga a essere come me?*

Come una classica puntata di *Community*, il discorso di Jeff riporta la normalità nell'universo diegetico della Greendale. A fine episodio, il documentario lascia il posto alla sitcom, dove Troy e Abed commentano le vicende seduti ad un banco, con un cartello che dice "CALL NOW" ("chiamate subito"). Sullo sfondo, come se fossero in uno studio televisivo, degli studenti prendono delle finte telefonate, e sulla lavagna ci sono cartelloni con su scritto: "MAKE A PLEDGE" ("Fate una promessa") e di nuovo "CALL NOW". In questa scena, Troy e Abed pubblicizzano alcuni film prodotti dal *Greendale Campus Television*, organizzando una raccolta fondi per tenerlo in piedi. Dal momento in cui *Community* è costantemente minacciato dalla chiusura, questo è un meta-riferimento alla situazione dello show nella realtà.

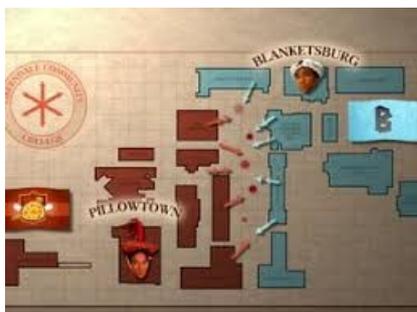


Figura 23. Oltre al racconto della battaglia, vengono mostrate strategie e conquiste dei territori.

Complessità dello schema narrativo. Da una prospettiva spettatoriale, Harmon prende nota del modo in cui le sitcom esprimono e giocano sulle aspettative del pubblico, e porta il suo show un passo più avanti.²¹⁷ Mentre le sitcom seguono una formula riconoscibile nell'uso dei personaggi e degli scenari, *Community*, nella sua tradizione postmoderna, abbraccia,

²¹⁷ Tully Barnett, Ben Kooyman, "Repackaging Popular Culture: Commentary and Critique in *Community*", in *Networking Knowledge* 5.2 (2012), p.114.

riconosce e critica l'artificio inerente alla forma della sitcom, e il suo stesso status come tale. Combinando episodi lineari a episodi non convenzionali, Harmon crea il mondo quotidiano della serie. E come la serie oscilla tra questi due tipi di episodi, anche il mondo del Greendale Community College oscilla tra la realtà e un mondo che ne è ben lontano, prendendo in giro le convenzioni tipicamente associate alle sitcom in modo convincente con l'iperrealtà.²¹⁸

I paradigmi della memoria umana (Paradigms of human memory – stagione 2, episodio 20). Questo è il primo dei due *clip show* della serie. Il *clip show* è una forma di tropo televisivo riguardante il *flashback*.²¹⁹ Nello specifico, si tratta di un “*Whole Episode Flashback*” (un *flashback* che dura per tutto l'episodio). Lo scopo iniziale di un *clip show* è quello di risparmiare sul budget riutilizzando scene già girate, oppure, se lo show è risultato popolare ma gli sceneggiatori non hanno abbastanza materiale per espandere la trama, può essere usato per allungare ulteriormente la storia.²²⁰ Questo episodio inizia con il gruppo intento a realizzare un diorama. Quindi velocemente subentra il tropo del *flashback* attraverso la rappresentazione di momenti che lo spettatore non ha mai visto, ma che hanno luogo all'interno dell'universo della serie. Questi *flashback* trascendono il “*Whole Episode Flashback*” e sono, allo stesso tempo, dei “*Flashback within a Flashback*”²²¹. Il gruppo ricorda sé stesso mentre ricorda un momento di quando ricorda un altro momento.²²² A differenza di quanto accade nei *clip show* tradizionali, in questo episodio non vengono “riciclate” scene girate in precedenza, ma ne vengono realizzate di nuove appositamente per la puntata.²²³ Questi momenti lavorano per espandere l'universo della serie: attraverso queste scene, infatti, lo spettatore ha la prova che i personaggi esistono oltre il tempo in cui appaiono sullo schermo. L'episodio non prova a modificare o sovvertire la realtà stabilita dallo show; ognuna delle scene che il gruppo ricorda è perfettamente plausibile all'interno dell'universo della serie. Ognuno di questi *flashback* è collegato agli altri tramite un elemento comune: i ragazzi iniziano a ricordare un episodio, iniziano a litigare, sono sul punto di sciogliere il gruppo, poi Jeff fa il suo solito discorso per riunire tutti ancora una volta. Ogni *flashback*

²¹⁸ Nettie Brock, “Greendale Hyperreality”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.753.

²¹⁹ Il tropo è “una figura retorica, un termine portatile con cui indicare un concetto più vasto che il pubblico riconosce e comprende immediatamente”, in *TvTropes.org*, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/It/Tropo> (consultato il 22/04/2021)

²²⁰ <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ClipShow> (consultato il 22/04/2021)

²²¹ Un personaggio ha un *flashback* in cui a sua volta ha un altro *flashback*. Conosciuto anche come “*Inception Flashback*”, perché il film di Nolan segue lo stesso principio. In *TvTropes.org*, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FlashbackWithinAFlashback> (consultato il 22/04/2021)

²²² Nettie Brock, “Greendale Hyperreality”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.821.

²²³ Emily Todd VanDerWerff, “*Community*: ‘Paradigms Of Human Memory’”, in *AvClub*, <https://tv.avclub.com/community-paradigms-of-human-memory-1798168056> 21/04/2011 (consultato il 22/04/2021)

riflette questi eventi che hanno luogo, diventando un terzo tipo di tropo: “*The Flashback Echo*”²²⁴. Anche il titolo stesso dell’episodio è significativo. Tipicamente, negli episodi di *Community*, il titolo è basato su un corso che dovrebbe apparire nel piano di studi del college, che riflette anche ciò che succede nell’episodio. *Debate 109*, ad esempio, è il nono episodio della prima stagione e contiene un dibattito. *Paradigms of Human Memory* è incluso in questo “Paradigma di base”, e la parola stessa “Paradigma” irradia un’interessante luce sull’episodio. Non a causa di ciò che la parola stessa dice, ma a causa di quello che non dice. I Paradigmi spesso sono discussi nei termini del cambiamento che portano. Tuttavia, si potrebbe dire che Harmon sta stabilendo il Paradigma per lo show in questo episodio semplicemente per poter *iniziare* il cambiamento. Da questo punto in avanti, ogni episodio evolve sempre di più nell’iperrealtà.²²⁵



Figura 24. Anche in questo episodio, ogni ricordo è segnato da un discorso di Jeff.

Curriculum non disponibile (Curriculum unavailable – stagione 3, episodio 19). Abed ha dei problemi dopo la sua espulsione dalla Greendale, il suo arresto e l’obbligo di essere seguito da uno psichiatra, insieme a tutto il gruppo di studio. La sessione di terapia inizia con una serie di flashback, in uno stile più organizzato rispetto a *I paradigmi della memoria umana*. Iniziano con delle clip di Abed nella sua crescente instabilità, procede con gli altri del gruppo che diventano pazzi allo stesso modo, continua con la generale instabilità del Greendale, e terminano con le scene dei ricordi più belli nella scuola. Quando il gruppo si prepara a lasciare lo studio dello psichiatra, questi dichiara che la Greendale in realtà non esiste e stanno vivendo un’illusione di gruppo, in seguito vengono mostrati all’interno del manicomio “Greendale”. Successivamente, i membri del gruppo cadono in un *flashback*. Questa volta, tuttavia, i *flashback* sono inscenati dagli “internati” nel “manicomio”, che rivivono alcuni momenti già visti nello show, mentre sono osservati dai medici Garrett e Pelton. Queste

²²⁴ Un evento che si svolge nel presente innesca il Flashback di un evento molto simile che è accaduto in passato, in *TvTropes.org*, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FlashbackEcho> (consultato il 22/04/2021)

²²⁵ Nettie Brock, “Greendale Hyperreality”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.841.

presunte allucinazioni prima erano concepite come momenti *veri* per lo spettatore; in questo modo, invece, la stessa realtà è presentata come un mondo alternativo, spostando e indebolendo la possibilità di una “vera” realtà e permettendo all’iperrealtà di prendere il controllo. Inoltre, lo spettatore non ha più bisogno di distinguere tra fantasia e realtà per capire la trama, in quanto sono state entrambe ugualmente valide per gli ambienti iperreali.²²⁶ A questo punto, lo psichiatra sottolinea quanto sia assurda l’idea stessa del Greendale: “Voi dite di avere iniziato come gruppo di studio di spagnolo. Qualcuno di voi parla spagnolo?” Dopo che Pierce dice una frase insensata in spagnolo, lo psichiatra continua: “E siete andati al Greendale per tre anni. Ma i *community college* non durano due anni?” Lui dà voce ai commenti dello spettatore, in particolare quelli che si chiedono perché i membri del gruppo di studio non si sono ancora laureati. A causa di questo particolare momento, tutto ciò che il pubblico pensava di conoscere dello show è improvvisamente compromesso.²²⁷ Questo episodio ha delle similitudini con un episodio di *Buffy l’ammazzavampiri*, *Di nuovo normale* (*Normal Again* - stagione 6, episodio 17). In questo episodio, dopo essere stata punta da un demone, Buffy “si risveglia” in un manicomio di Los Angeles. Le viene detto di avere un’estesa allucinazione dove lei crede di essere una cacciatrice di vampiri. L’episodio ruota intorno a lei mentre cerca di decidere quale è il mondo “reale” e qual è la realtà “migliore”. In un saggio che analizza l’episodio, Len Geller spiega che, mentre la narrazione dell’episodio va avanti, diventa chiaro che né Buffy, né noi come spettatori siamo in grado di sapere quale delle due possibilità è reale. Questo per varie ragioni; in primo luogo, ognuna sembra essere coerente e razionale, e soprattutto vera per Buffy quando si trova all’interno di esse; in secondo luogo, siamo “sulla stessa barca” di Buffy: il creatore della serie, Joss Whedon, non ci fornisce un punto di vista esterno e questo non ci dà vantaggi sulla storia; in terzo luogo, ogni mondo fornisce una spiegazione valida e razionale dell’altra realtà e offre a Buffy una via di uscita.²²⁸

²²⁶ Nettie Brock, “Greendale Hyperreality”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.860.

²²⁷ Ivi.

²²⁸ Len Geller, “‘Normal Again’ and ‘The Harvest’: The Subversion and Triumph of Realism in *Buffy*”, in *Slayage Online*, 2011, web, 06/12/2012, p.2.



Figura 25. In questo episodio vengono ricreate scene dal punto di vista di malati psichiatrici.

Rimedi alla teoria del caos. Questo episodio si verifica nel nuovo appartamento di Troy e Abed e appartiene a un altro tropo che riguarda il *flashback*: il “*Rashomon Style*”.²²⁹ Sette diverse realtà alternative sono raccontate in questo episodio, ognuna basata su un diverso membro del gruppo che lascia l’appartamento per un breve periodo di tempo. La “vera” *timeline* è quella durante il quale a lasciare temporaneamente il gruppo è Jeff, che al suo ritorno trova il gruppo che balla allegramente sulle note della canzone “*Roxanne*” (The Police, 1978). La *timeline* peggiore è quella in cui si assenta Troy e al ritorno trova la casa in fiamme, Pierce colpito dal proiettile della pistola di Annie e la faccia di uno spaventoso Troll che vola verso di lui. Nella scena finale dell’episodio, i personaggi tornano in questa insensata linea del tempo: Pierce è morto, Annie è stata internata, Shirley è diventata un’alcolista, Jeff ha perso un braccio e Troy ha perso la voce. Abed decide che questa è la linea del tempo peggiore (*The Darkest Timeline*) e crea dei pizzetti di feltro per tutti, come nella puntata di *Star Trek Specchio, specchio (Mirror, Mirror* - stagione2, episodio 33), episodio di realtà alternativa in cui la caratteristica più evidente del male è la barba di Spock. Le altre linee del tempo sono in mezzo a queste due realtà, in una scala dal caos alla calma. Il significato di questo episodio è nell’idea che la linea temporale di Jeff sia quella “canonica”, ma non è mai esplicitamente dichiarato essere la “vera” *timeline*, così come la sua funzione di personaggio principale. Quindi, da quel punto in avanti nella serie, lo spettatore è in grado di mantenere un certo grado di dubbio riguardo in quale realtà la storia continua.²³⁰ Infatti, durante il corso della serie, la *Darkest Timeline* viene ripresa più volte. Alla fine della terza stagione, il *doppelganger* di Abed prende il controllo su di lui e cerca di portare la realtà oscura nella realtà corrente. Un discorso di Jeff riporta la normalità. In *Introduzione ai nodi (Intro to Knots* – stagione 4, episodio 10), Abed si chiede ancora come è la situazione nella *Darkest Timeline*. La situazione che immagina è ridicola: Jeff libera Annie dalla prigione, poi

²²⁹ Uno stesso evento è raccontato dal punto di vista di diversi personaggi. Prende il nome dal film di Akira Kurosawa del 1950.

²³⁰ Nettie Brock, “Greendale Hyperreality”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.880

dichiarano il loro intento di invadere la “Realtà non oscura”, suggerendo una continuità tra le *timeline*. Tra la realtà oscura e quella non oscura, quindi, esistono cinque realtà alternative, e lo show può esistere all’interno di ognuna di queste realtà.²³¹

Rimedi alla teoria del caos riflette sul concetto di Jorge Luis Borges nel racconto del 1941 *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, su come l’episodio rigenera le sue linee narrative.²³² Nel racconto, il protagonista Tsun, durante un viaggio, ha modo di pensare al suo antenato Ts’ui Pen, famoso per un romanzo apparentemente insensato e la costruzione di un labirinto che nessuno è mai riuscito a ritrovare. Tsun scopre che lo studioso Albert è riuscito a decifrare l’enigma, scoprendo che il libro e il labirinto sono in realtà la stessa opera: *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un’opera letteraria che cerca di descrivere tutti i possibili risultati di un evento, i quali a loro volta generano ulteriori conseguenze. Ogni volta un uomo si confronta con molteplici linee narrative, ne sceglie una ed elimina le altre; nella narrazione, Ts’ui Pen sceglie contemporaneamente tutte queste linee. Lui crea, in questo modo, diversi futuri, diversi tempi che proliferano e si biforcano.²³³ Anche *Community* sperimenta questa strategia narrativa, dimostrando come un racconto può essere creato attraverso proliferazioni e bivi. Quando la quarta stagione torna su questo concetto, offrendo un altro ruolo al dado, questo non ripete semplicemente i suoi temi, ma genera nuovi materiali dalla combinazione delle sue fonti.

Il concetto de *Il giardino dei sentieri che si biforcano* offre un altro anello alla catena, dal momento in cui il concetto dello scienziato Walter Bishop vi si riferisce per spiegare il mondo di *Fringe* (2008-2013, Fox), serie creata da J.J. Abrams e contemporanea a *Community*. L’introduzione di *Rimedi alla teoria del caos* e le sue molteplici linee narrative nella terza stagione evidenzia l’influenza di *Fringe* così come delle sue fonti. Seguendo il cammino di Borges e Abrams, Harmon presenta la narrativa caotica nella forma televisuale. L’esperimento di *Fringe* nella forma narrativa fornisce un modello produttivo per *Community*, dal momento in cui i personaggi di *Fringe* sono introdotti ad una realtà alternativa. La *Darkest Timeline* porta una somiglianza sorprendente con l’altro mondo di *Fringe*, dove l’antagonista Ben Chang, come l’Osservatore, è onnipotente e onnipresente, perfino sui poster. Tali poster presentano le scritte “*Chang is Leadership*”, “*Chang is U.S.*”, “*Chang is Right Behind You*”. Queste frasi richiamano i cartelloni e la segnaletica di *Fringe* su cui c’è

²³¹ Ibidem, pos.891.

²³² Lisa K. Perdigo, “Advanced Introduction to Liminality: *Community* on the *Fringe*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3389.

²³³ Ivi.

scritto “*The Future in Order*” con l’immagine di un Osservatore, e più tardi, “*Resist*”, che riportano il ritratto della figlia di Olivia e Peter. Questi mondi alternativi mostrano come scelte differenti portano alla creazione di storie differenti.²³⁴ Come il passato, il presente e il futuro collimano e coesistono nello spazio di *Fringe*, quando *Community* si ispira a questa entra nello spazio della televisione sperimentale contemporanea, che spinge al limite i confini del medium offrendo nuovi modi di concepire la costruzione degli episodi, delle stagioni e della serie. Esibendosi nello spazio tra *situation comedy*, *science fiction*, *fantasy*, *horror*, *police procedural* e perfino *cartoon*, *Community* diventa una connessione non solo per il suo gruppo di studio, ma per lo stesso mezzo televisivo.²³⁵ Alla fine della quarta stagione, il rimando di *Community* a *Fringe* colloca la serie come parte di una più ampia discussione riguardo come la televisione contemporanea continua a generare significato alla fine della sua messa in onda, l’inevitabile fine che tutte le serie affrontano – che sia per volere del network o per un disegno del creatore.



Figura 26. Ogni faccia del dado rappresenta una specifica realtà alternativa.

2.2.4. *Inside jokes*

*Dal punto di vista della relazione con il pubblico, la situation comedy lavora generalmente su due livelli compresenti, utile a stabilire un legame potente e (nelle intenzioni) durevole con chi guarda, fornendo alcune gratificazioni istantanee e allo stesso tempo stimolando il bisogno e il desiderio di seguire la serie nei suoi tanti episodi e stagioni.*²³⁶

Il primo dei due livelli è la risata, che viene stimolata attraverso l’uso di battute ricorrenti (*running jokes*) e battute che possono essere capite solo dai fan più accaniti, in quanto sono spesso nascoste ad uno sguardo superficiale (*inside jokes*).

²³⁴ Lisa K. Perdigo, “Advanced Introduction to Liminality: *Community* on the *Fringe*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3413.

²³⁵ Ivi.

²³⁶ Luca Barra, *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carocci Editore, 2020, p.22.

INSIDE JOKES. Sono le battute che possono essere capite solo dai fan della serie, che la seguono costantemente e che quindi riescono a capirne i riferimenti.

Il ginecologo Abed.

Antropologia culinaria (Applied Culinary Arts – 22). Quando Shirley nell'aula di sono nel panico cosa fare, tranne



applicata e arte Anthropology and stagione 2, episodio entra in travaglio antropologia, tutti perché nessuno sa Abed:

JEFF: Del vostro gesto speciale non frega a nessuno. A due passi da noi, dalla vagina di Shirley, sta uscendo un bambino!

ABED: Tranquillo. Contrazioni ogni sei minuti finché la cervice non sarà dilatata di più di otto centimetri. C'è il tempo di portarla in ospedale. Ho fatto nascere un bimbo nel retro di un SUV mesi fa.

TROY: Cosa? E quando è successo dov'ero io?

ABED: Non lo so, forse sullo sfondo.

L'episodio a cui Abed si riferisce è *La psicologia del lasciare andare (The Psychology of Letting Go – stagione 2, episodio 3)*. L'episodio tratta due linee narrative: in una, Jeff e Troy confortano Pierce per la morte della madre; nell'altra, Britta e Annie organizzano una raccolta fondi per una fuoriuscita di petrolio nell'oceano, osservate da Shirley. Nel frattempo, Abed, è impegnato a far partorire una donna nel parcheggio del campus, sullo sfondo di alcune scene.

Figura 27. In questa scena si vede chiaramente Abed impegnato a far partorire la ragazza.

Annie's Boobs. Annie's Boobs è la scimmietta che Abed regala a Troy (che la chiama così in onore del seno di Annie) nell'episodio *Pollame americano contemporaneo (Contemporary American Poultry, stagione 1, episodio 21)*, ma che viene liberata da Abed alla fine dell'episodio. Nella versione italiana è chiamata Annie Belle Bocce.

Calligrafia Collaborativa. La trama dell'episodio è incentrata sul tentativo di scoprire quale membro del gruppo ha rubato (o perso) la penna viola di Annie. Solo alla fine dell'episodio, all'insaputa dei membri del gruppo, si scopre che la penna è stata presa da Annie's Boobs, che vive nei condotti di areazione della scuola. Nei primi secondi dell'episodio, tuttavia, quando i personaggi reagiscono all'annuncio del Rettore alla Parata dei Cuccioli, si può vedere la zampa della scimmia sullo sfondo, mentre prende la penna. La zampa è nell'indistinto sfondo di una scena dove il focus è portato altrove, ed è sullo schermo per meno di un secondo; è molto improbabile che gli spettatori che hanno visto l'episodio durante la sua messa in onda iniziale abbiano notato il dettaglio o capito il suo significato. È molto più probabile, invece, che molti dei fan dello show abbiano appreso della zampetta nei post di Internet e nei video *frame-by-frame*; è possibile che molti siano tornati a guardare l'episodio, traendo piacere nella prospettiva leggermente cambiata fornita da questa rivelazione. Appare chiaro che in questo momento i realizzatori dello show si rivolgano non al pubblico tradizionale della Nbc, ma a quello più devoto e analitico a cui hanno imparato ad indirizzarsi. L'episodio non è solo progettato per essere visto, ma per essere *rivisto*.²³⁷



Figura 28. Nelle recensioni dell'episodio, i fan hanno evidenziato il gesto della scimmietta per renderlo più visibile. Fonte: <https://www.reddit.com/>

I paradigmi della memoria umana. Mentre il gruppo sta lavorando al diorama di antropologia, Annie's Boobs ruba un pennello a Troy, scappando nei condotti dell'aria. Chang la insegue, trovando il rifugio della scimmietta e riportando un sacco di oggetti al gruppo, iniziando a ricordare le storie che ci sono dietro.

Annie's Boobs compare più volte all'interno delle stagioni, durante eventi più o meno significativi per il gruppo. La sua ultima apparizione è nell'episodio *La storia delle origini*

²³⁷ Joseph S. Walker, "Community's Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3748.

(*Heroic Origins* – stagione 4, episodio 12), dove si scopre che è stata Britta a liberarla dal laboratorio dove facevano degli esperimenti sugli animali.

Inspector SpaceTime. È una famosa serie tv fantascientifica che esiste solo nell’universo di *Community* e che viene messo in onda dal 1962. Nella versione italiana è chiamato *Ispettore SpazioTempo*

Biologia 1 (Biology 101 – stagione 3, episodio 1). Durante la prima lezione di biologia, Abed scopre che la sua serie preferita, *Cougar Town*, è slittata a metà stagione, il che, secondo lui, non è mai un buon segno. Britta, quindi, decide di cercargli una nuova serie preferita, trovandola in *Inspector SpaceTime*. La serie segue le vicende dell’Ispettore e dei suoi aiutanti attraverso lo spazio e il tempo, ed è un chiaro omaggio a *Dr. Who*: la trama, i personaggi e la tecnologia usata in *Inspector SpaceTime* sono molto simili alla serie inglese. Attraverso lo show, l’Ispettore SpazioTempo compare varie trame – sia maggiori che minori. L’appropriazione dello show di *Dr. Who* ha dato un’altra strada per connettersi ai suoi fan; durante l’intervista al cast per il ComiCon del 2012, infatti, un ampio numero di partecipanti era vestito come l’Ispettore o come il suo aiutante Reggie. A causa della familiarità dei fan con l’originale *Dr. Who*, *Community* è capace di situare sé stessa sia nella realtà sia nella propria realtà narrativa.²³⁸



Figura 29. Nella quarta stagione, il gruppo partecipa ad una convention sull’Ispettore SpazioTempo

La fuga di gas. È un *inside joke* riferito alla quarta stagione di *Community*. Quando Harmon è stato licenziato e sostituito da altri autori, la serie ha perso seguaci, che consideravano la quarta stagione non all’altezza delle precedenti. Per sopperire alle mancanze avute in questa quarta stagione, i produttori sono stati costretti a richiamare Harmon, che ha dovuto colmare i vuoti.

²³⁸ G. Bret Bowers, “‘Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4145.

Un nuovo inizio (Repilot – stagione 5, episodio 1). Il titolo è chiaramente riferito al ritorno di Harmon alla guida di *Community*. Jeff si è laureato e ha aperto uno studio legale. Dal momento in cui gli affari non vanno come previsto, si ritrova di nuovo al Greendale Community College, inizialmente con l'intento di sabotarlo. Quando viene scoperto, Jeff recita il suo monologo.

SHIRLEY: *Ci hai ingannato?*

JEFF: *Mai fatto, lo giuro. Io vi ho indicato l'unica verità. Britta, quattro anni fa eri un'anarchica eclettica. Chi ti ha trasformato nella più deficiente di tutti? [...] Shirley, sei scivolata da persona indipendente, divorziata, che cerca di farcela da sola in bancarella fallita che aspetta una telefonata dal marito. Troy, la tua reale identità è avvizzita perché in realtà tu dipendi da un altro uomo. [...] E che fine ha fatto Annie, l'intraprendente Annie...*

ANNIE: *Beh, l'altro anno c'è stata la fuga di gas...*

JEFF: *Oh, c'entra poco la fuga di gas, lo sai. È stato un processo quadriennale, eravamo gente vera quando siamo venuti qui, e ci hanno ridotto a cartoni animati del cavolo.*

Da questo momento in poi, i membri del gruppo si riferiranno all'anno appena trascorso come all'anno della fuga di gas.

RUNNING JOKES. Sono battute che ricorrono costantemente nella serie, diventando una sorta di “marchi di fabbrica”.

Beetlejuice. Riferimento per i fan devoti che si sviluppa per ben tre stagioni, è il personaggio dei film *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988),²³⁹ citato di passaggio in vari dialoghi. *Studi di comunicazione.* Jeff e la Slater arrivano insieme in auto, e parlando della festa di San Valentino organizzata da Pelton, la professoressa dice: “Alla festa devo fare io da sorvegliante. Tu non ci vieni? Io tuoi amici credo che verranno. Come fa di nome la bionda? Brutta, Bitter, *Beetlejuice...*”

Calligrafia collaborativa. Il gruppo si trova in aula studio per cercare la penna di Annie. Ad un certo punto si ritrovano mezzi nudi, separati dal tavolo.

TROY: *Deliziosi quei boxer, di cosa sono fatti?*

JEFF: *Niente, cotone e soia biologici*

BRITTA: *Questa Gwynnifer deve essere speciale. Tu non li porti a righe piccole e blu turchese, alla Beetlejuice, di norma?*

²³⁹ Fantasma che appare quando il suo nome viene menzionato tre volte

L'horror in sette inquietanti passaggi. Britta organizza una pre-festa di Halloween in aula studio. Annie commentando la playlist salvata nel computer dell'amica, dice: “*There's*



Figura 30. Questo è l'ultimo episodio dove Annie cita il fantasma, che appare dietro di lei.

nothing in your playlist but 'Spooky Party', the Beetlejuice soundtrack and NPR podcast". La versione italiana è stata cambiata in: “Nella tua playlist ci sono solo ‘Musica per feste da brivido’, una raccolta dei Beatles e interviste”. Quando Annie dice la parola “*Beetlejuice*”, uno studente vestito come il fantasma attraversa il corridoio dietro di lei. In un post di Twitter fatto appena dopo la messa in onda dell'episodio, Dan Harmon si riferisce a questa gag come a un “*Easter egg that took three years to hide. Our show is TOTALLY ACCESSIBLE*”.²⁴⁰ (“Un *Easter Egg* che ha impiegato tre anni per nascondersi. Il nostro show è TOTALMENTE ACCESSIBILE”). Senza deliberatamente alienare una massa di pubblico che guarda lo show in modo tradizionale (tutti e tre gli episodi di “*Beetlejuice*”, possono essere visti e goduti anche singolarmente), Harmon e il suo team hanno reso il loro show “totalmente accessibile”. Sia per un piccolo pubblico affezionato, sia per un pubblico che guarda la serie in modo passivo.

Daybreak. È una canzone scritta da Michael Haggins nel 2004, molto amata dai membri del gruppo si studio, che la canticchiano in ogni momento. Appare per la prima volta in *L'horror in sette inquietanti passaggi*, dove Abed la inserisce nella sua storia. Impiegata soprattutto come sottofondo, per esempio durante la Battaglia della Greendale in *Cuscini e Coperte*, o per introdurre lo spettacolo di un comico in *Sicurezza informatica di base (Basic E-mail Security – stagione 6, episodio 6)*, viene usata anche come suoneria del cellulare di Troy.

Troy and Abed in the Morning. È un programma fittizio condotto da Troy e Abed nell'aula studio della Greendale. Anche se non ci sono telecamere nell'universo diegetico, i due rompono la quarta parete e guardano in macchina, rivolgendosi allo spettatore a casa. Attraverso il loro programma, Troy e Abed sono consapevoli di far parte di uno show televisivo, rimarcando la consapevolezza di *Community* di essere un testo diegetico. *Troy and*

²⁴⁰ Cit. in Joseph S. Walker, “*Community's Communities: Bringing the Fan to the (Study) Table*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.3759.

Abed in the Morning ospita vari personaggi della serie, sia membri del gruppo, come Jeff, sia studenti di contorno, come Basette a Stella. Come un vero programma televisivo, dietro i due



conduttori sono presenti degli studenti con in mano degli striscioni. Esiste anche una versione nella *Darkest Timeline* e una versione notturna, che dura però solo una puntata perché Annie, nella stanza accanto, non riesce a dormire.

Figura 31. Una puntata classica di Troy and Abed in the Morning.

Il secondo livello è quello emozionale. La sitcom deve cioè essere in grado di suscitare emozioni positive nello spettatore, con lo scopo di fidelizzarlo sul lungo periodo. È il concetto sottolineato da Harmon secondo cui una buona storia si ha quando il pubblico si immedesima nell'eroe e lo segue nel suo viaggio verso l'inconscio.

CATCHPHRASES. Sono frasi o gesti che vengono dette da uno o più personaggi svariate volte all'interno della serie, rendendola caratteristica del determinato personaggio.

Milady/Milord. Sono i nomignoli con cui si chiamano Jeff e Annie. Jeff dice per la prima volta "Milady" ad Annie nella seconda puntata, quando saluta tutti in modo amichevole. I due, nel corso delle stagioni, sviluppano un profondo affetto, tanto che nel finale della prima stagione si baciano. A causa della differenza d'età, però, i due non hanno mai approfondito il loro rapporto, rimanendo semplici amici. Jeff, per dimostrare ad Annie il suo affetto, è solito dare alla ragazza una pacca sulla testa, oppure chiamandola appunto "Milady".

Cool, cool, cool. È un'esclamazione pronunciata da Abed ogni volta che qualcuno dice o fa qualcosa che lo impressiona. In italiano viene tradotto con "Figo, figo figata". Nella scena finale dell'ultima puntata, *Conseguenze emozionali del palinsesto televisivo (Emotional*



Consequences of Broadcast Television – stagione 6, episodio 13), Abed dice “cool” per sei volte, una “per ogni stagione”, ovvero una per ogni anno che ha frequentato al college.

La stretta di mano segreta di Troy e Abed. I due membri del gruppo di studio diventano ben presto migliori amici, e attraverso loro *Community* esplora diverse modalità di linguaggio. Un segno caratteristico della loro amicizia è la loro stretta di mano segreta, che usano quando uno di loro fa una battuta o dice qualcosa di particolare. Mentre Abed ha sempre pensato che l’abbia inventata Troy, durante la lettura del testamento di Pierce, scopriamo che il ragazzo ha copiato questa stretta di mano da un sito internet.



Figura 32. Questa stretta di mano viene usata ogni volta che accade qualcosa di memorabile.

2.3. I paratesti

Appropriazione. È una strategia retorica comune nella letteratura postmoderna. È un “furto” di linguaggio, testo, immagine e idee. Il concetto combacia con il concetto di rimediazione di Bolter. Partendo dal concetto di Marshall McLuhan secondo cui il contenuto di un medium è sempre un altro medium²⁴¹, Bolter e Grusin analizzano il rapporto tra i mass media nel panorama contemporaneo. Coniando il termine “rimediazione”, i due autori si riferiscono alla capacità dei media di intessere complesse relazioni di commento, riproduzione e sostituzione reciproca, in cui i nuovi media si adattano alle caratteristiche di quelli precedenti.²⁴² Anche se “rimediazione” è un termine appropriato per i media digitali, la rimediazione e l’appropriazione dei generi non sono processi presenti solo nei testi digitali.²⁴³ Inoltre, la convergenza mediale complica ulteriormente i generi testuali, in quei media o testi mediali –

²⁴¹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967

²⁴² Jay D. Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.

²⁴³ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4124.

sitcom, romanzi, film etc. – che non appartengono ad un singolo genere. Nei nuovi media, l'appropriazione dei testi avviene largamente nelle sfere dell'intrinseco e dell'estrinseco. Dal momento in cui entrambe le sfere dei testi dei nuovi media usano l'appropriazione, è essenziale notare che i tipi di appropriazione di queste sfere hanno similitudini e differenze. Nel caso dei testi intrinseci di *Community*, l'appropriazione è largamente basata sull'uso della letteratura, della cultura e dei testi, in opposizione ai testi estrinseci che fanno largo uso di storie dello show, dei personaggi e di altri elementi della serie. Più semplicemente, i testi intrinseci appartengono ai settori sociale e culturale; i testi estrinseci sono appropriazioni e rimediazioni da parte dei fan delle estensioni dello show.²⁴⁴

2.3.1. Testi intrinseci

I testi intrinseci sono i testi che sono costituiti dallo show. Questo include le allusioni culturali e i riferimenti intertestuali. Includono i testi pubblicitari dell'azienda, episodi, webisodi, interviste, sito web dello show e gli account Twitter del cast.

L'appropriazione culturale è una chiave per il fascino del pubblico di *Community*. Alcune di queste appropriazioni si verificano come allusioni, parodie e omaggi, e attraverso la riproposizione dei generi.²⁴⁵

²⁴⁴ Ibidem, pos.4134.

²⁴⁵ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4134.

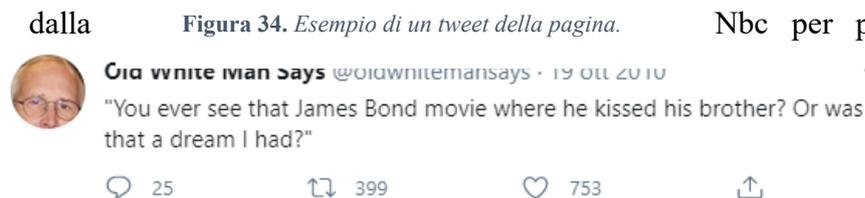
Old White Man Says. È l'account Twitter di Troy, che posta le citazioni razziste che dice Pierce durante il giorno. L'account fa la sua prima apparizione nel primo episodio della seconda stagione, *Antropologia*. La tagline descrive lo scopo del sito Twitter, che dice “*I’m roommates with an old white dude. He’s grumpy and racist. I just write down shit he says.*” (Sono il coinquilino di un vecchio

uomo bianco. Lui è scontroso e razzista. Ho appena scritto lo schifo che dice).²⁴⁶ L'episodio va in onda il 23 settembre 2010, ma l'account



Twitter include post datati precedentemente l'episodio. I post sono perlopiù una o due battute razziste che sono usate anche nello show. Anche se apparentemente l'account era usato solo come mezzo narrativo, esiste realmente: contiene battute che non sono dette nella serie, e alcuni tweet vengono pubblicati anche settimane dopo la sua messa in onda. L'account è stato utilizzato in modo unico in vari contesti. In primo luogo, la sua forma usa nuove tecnologie e il social networking. In secondo luogo, ancor più importante, ha cambiato il mezzo di esperienza con cui lo spettatore interagisce con lo show.²⁴⁷

Greendale Community College Website. greendalecommunitycollege.com²⁴⁸ era un dominio messo online dalla Nbc per promuovere



la serie. Il sito web, ad un primo sguardo, è impostato come un sito universitario tradizionale, contenente link alle facoltà e alla biblioteca, ultime notizie ed eventi, e addirittura illustrando le politiche di ammissione. Ha anche collegamenti al giornale scolastico, il *Greendale Weekly*.

²⁴⁶ Alla fine della prima stagione, Troy va ad abitare con Pierce, per poi prendere un appartamento insieme ad Abed poco dopo.

²⁴⁷ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4187.

²⁴⁸ Il vecchio sito è stato ormai archiviato, ma è disponibile comunque una versione al sito <https://web.archive.org/web/20091227230203/http://www.greendalecommunitycollege.com/>



Figura 35. La homepage del sito è strutturata come quello di un college vero. Fonte: <https://web.archive.org/>

2.3.2. La reunion online

Durante il lockdown dovuto alla pandemia da coronavirus, molti attori di cinema e televisione si sono riuniti virtualmente su piattaforme come Zoom. Il cast di *Community*, nello specifico, il 18 maggio 2020 ha organizzato un *Table Read*²⁴⁹ dell'episodio *Poligrafia collaborativa* (*Cooperative Polygraphy* – stagione 5, episodio 4). L'obiettivo di questa riunione, oltre all'intrattenimento, è la beneficenza: Dan Harmon e gli attori protagonisti hanno infatti organizzato una raccolta fondi a favore del *World Central Kitchen-Frontline Foods*.²⁵⁰ Ospite speciale della *reunion* è l'attore Pedro Pascal nel ruolo di Mr. Stone, che sostituisce Walton Goggins come lettore del testamento di Pierce (il grande assente, infatti, è proprio Chevy Chase). Ad aprire la lettura, il compositore della sigla Keith Slettedahl, che canta per un'ultima volta la nota canzone.²⁵¹ Dopo la lettura della sceneggiatura, Pascal lascia al posto al moderatore di *Variety* Michael Schneider, che legge alcune domande dei fan.



Figura 36. L'episodio recitato durante la reunion.

²⁴⁹ Lettura della sceneggiatura di un episodio.

²⁵⁰ Associazione che fornisce pasti a chi lavora in prima linea durante l'emergenza covid, ma soprattutto anche alle persone più in difficoltà.

²⁵¹ *The cast of Community Reunites for Table Read*, https://www.youtube.com/watch?v=V6Q_nISULio&t=622s (consultato il 26/04/2021)

2.3.3. *The Darkest Timeline Podcast*

Durante la pandemia causata dal Coronavirus durante il 2020 e il conseguente *lockdown* che ha colpito gli Stati Uniti (e in generale tutti i Paesi del mondo), Ken Jeong e Joel McHale hanno iniziato a produrre un podcast con lo scopo di intrattenere le persone a casa.²⁵² Nella prima puntata, Ken e Joel parlano della loro esperienza nello show e di quelle successive. In particolare, Ken descrive Harmon come la persona più intelligente che conosce, e che lavorare per lui è stato fondamentale per i suoi lavori successivi. Tra gli altri argomenti, parlando della quarta stagione, Jeong ammette che McHale è stato l'attore che ha combattuto di più per riavere Harmon al timone. Secondo i due attori, infatti, la presenza del creatore della serie era un elemento fondamentale per la sua riuscita. Durante le puntate, il podcast ospita anche vari personaggi del mondo dello spettacolo.

8 Podcast and a Zoom Chat (episodio 9). È un episodio bonus che vede la presenza di tutto il cast di *Community* (tranne Chevy Chase) dopo il *table read*. Dan Harmon e il gruppo di studio hanno ricordato le loro esperienze sul set di *Community* e i loro lavori successivi, ad esempio di come Gillian Jacobs si sia ritrovata a lavorare alla sitcom scritta da Ken Jeong, *Dr. Ken*. Negli ultimi venti minuti, la zoom chat è stata mandata avanti soltanto da Joel McHale, Ken Jeong e Jim Rash. Quest'ultimo, in particolare ha raccontato del suo ruolo e la stravaganza del personaggio, ricordando i costumi più bizzarri indossati dal rettore nel corso delle puntate. L'attore sarà ospite anche della ventiduesima puntata (*Jesus Wept*). *The John Elway of Asian Doctors* (episodio 10). L'episodio vede la presenza del regista Joe Russo, che ha lavorato con loro in *Community*. La puntata è molto interessante, perché esplica il punto di vista dei registi sotto il profilo tecnico, a partire dalla scelta del cast. Il regista, parlando dei suoi lavori, ha inoltre fatto paragoni tra *Community* e *Arrested Development*, la prima sitcom a cui hanno lavorato i fratelli Russo. Commentando anche il suo lavoro nel *Marvel Cinematic Universe*, ha fatto un confronto tra il lavoro del regista nel cinema e nella tv.

The Changdalian (episodio 13). Vede la presenza di Pedro Pascal, il protagonista di *The Mandalorian*, che ha partecipato al *table read* di *Community*. L'attore ha parlato della sua esperienza negli Stati Uniti e dei suoi lavori, in particolare della particolare performance di *The Mandalorian*. Pascal, infatti, ha recitato per tutta la serie (tranne una breve scena) indossando una maschera, costretto a nascondere quindi le espressioni facciali. Proprio il nome dell'episodio del podcast è un riferimento all'ultimo lavoro di Pascal, ed è un *inside*

²⁵² *Episode #1 – The Darkest Timeline*, https://www.youtube.com/watch?v=A8KuQw_IC0U (consultato il 11/05/2021)

joke riferito al fatto che, in *Community*, Chang combinava il suo nome con altre parole (tra tutte, la già citata *Changnesia*).



Figura 37. L'ultimo episodio, con ospite Alison Brie, è stato trasmesso in diretta.

2.3.4. *Webisodi*

I *webisodi* sono dei brevi video realizzati appositamente per essere postati online (nel caso di *Community*, sul sito Nbc). La serie web, come quella canonica. È composta da sei stagioni, ma ha molti meno episodi, comprendenti materiali promozionali, video dietro le quinte e video prodotti nell'universo dello show.

The Five As. È il primo episodio della prima serie, postato sul sito della Nbc il 20 agosto 2009, prima della messa in onda del pilot. Dan Harmon, nel ruolo del professor Patrick Isakson è il protagonista del video promozionale riguardo la Greendale, con interventi da parte di alcuni studenti che condividono la loro esperienza al college. Questi personaggi, che non sono presenti nello show, sono tuttavia considerati canonici, e prendono parte anche a *webisodi* successivi.²⁵³

Six Candles. Chiaro riferimento al film *Sixteen Candles*, è il video che Abed produce per il suo corso di cinematografia, apparso nell'episodio *Introduction to Film*. Protagonisti del cortometraggio sono Jeff e Britta nei panni dei genitori di Abed, e il tema è proprio il rapporto complicato che quest'ultimo ha con la sua famiglia.

Dean Pelton: Office Hours. È una mini-webserie, andata in onda il 4 novembre 2010, avente per protagonista il rettore Pelton. È un *excursus* sul suo lavoro e dei problemi che deve affrontare come preside del Greendale Community College.

²⁵³ https://community-sitcom.fandom.com/wiki/The_5_As (consultato il 26/04/2021)

Parte 1: *Pamphlet Serious*. Pelton deve gestire le accuse di molestie che una cheerleader muove nei confronti dell'Essere Umano, la mascotte del campus. Per fare questo, segue le direttive di un opuscolo.

Parte 2: *Hair Piece*. Essendo entrambi calvi, Pelton chiede consiglio a Leonard su quale parrucca potrebbe indossare.

Parte 3: *Independent Study Assistant*. Angela, l'assistente del rettore, fraintende alcuni messaggi che Pelton le ha inviato sul suo telefono.

Abed and the Dean Share a Moment in a Honda. Video promozionale riferito all'episodio della sesta stagione *Advanced Safety Features*. Il rettore è il passeggero sulla macchina guidata da Abed. Inizia a sentirsi a disagio quando allo stereo si sentono dei monologhi registrati da Abed su un CD. Il video è una parodia della campagna pubblicitaria della Lincoln MKC in cui compare Matthew McConaughey. Lo stile dello spot, inoltre, è simile alla serie *True Detective* (2017-2019, Hbo), in cui l'attore texano recitava in quegli anni.

2.3.5. Testi estrinseci

I testi estrinseci sono estensioni della serie create dai fan, che possono confezionare prodotti per conto proprio ma, più spesso, dare frutto a collaborazioni più estese.

6 Seasons and a Game. È un gioco online basato sul gioco del paintball che caratterizza le sei stagioni di *Community* e disponibile su *Steam*. Primo gioco ad essere ispirato alla serie, è completamente gratuito e sviluppato da alcuni fan, che usano il nickname di *The Human Beings*, come la mascotte della Greendale. I designer hanno sapientemente disseminato per tutto il gioco dei riferimenti alla serie, come ad esempio il trampolino nascosto o la statua di Guzman, e hanno inoltre dato la possibilità ai giocatori di impersonare i protagonisti della serie.

Journey to the Center of Hawkthorne. È un videogioco *open source* basato sull'episodio *Pianificazione digitale delle proprietà*, dalla terza stagione. Scaricabile dal sito projecthawkthorne.com, è progettato per rispecchiare sia il gioco che compare nella serie, sia la serie stessa. Inoltre, espande il gioco attraverso livelli che esistono ma non sono mostrati durante l'episodio. Iniziato come progetto ispirato da alcuni fan su *Reddit*, il gioco riprende la grafica, la trama e il design direttamente da quello che si vede nell'episodio a cui si ispira. Anche se non è rilasciato direttamente dalla Nbc, il videogioco deve la sua popolarità e il suo

riconoscimento attraverso l'uso di Twitter da parte di Alison Brie e dalla sua menzione durante l'intervista in occasione del ComiCon.



Figura 38. Ogni menu ha un motivo musicale inerente alla serie. Quello del menu "Opzioni" è la canzone Daybreak.

Fanvid. Nell'episodio *I paradigmi della memoria umana*, mentre discutono dell'intimità e delle trasgressioni che sono successe all'interno del gruppo, Annie suggerisce a Jeff che i suoi tentativi di compartimentalizzare la sua libido per il bene del gruppo è fallito a causa della tensione che lei crede esistere tra lei e Jeff. Quando Jeff mette in dubbio questo, lei dice "*the Annie of it all, the long looks, the stolen Glances*". La scena, quindi, passa ad un montaggio di clip di Annie e Jeff, pesantemente romanzati dall'uso dello *slow-motion*, dissolvenze, e del bianco e nero, con sottofondo la canzone "*Gravity*" di Sara Bareilles. Jeff è incredulo e suggerisce "You could do the same thing with Pierce and Abed". Quindi un secondo montaggio inizia nello stesso modo del primo, creando teneri momenti tra Pierce e Abed da momenti apparentemente disinteressati, come quando Abed bisbiglia a Pierce che ha la zip dei pantaloni aperta. L'episodio riflette la pratica dello "*shipping*", che prende molte forme: i video creati da fan e pubblicati su Youtube sono un modo di espressione. Un utente in particolare, Veritas, innamorata della relazione sviluppata da Jeff e Annie nel corso della puntata Debate 109, crea uno "*shipvid*", o "*shipping video*", che poi è stato adottato anche dallo show per la seconda stagione.²⁵⁴ Il video è diventato l'ispirazione dietro il montaggio usato in *I paradigmi della memoria umana*, con il team di *Community* che usa lo stesso tipo di montaggio e sfumature, così come la canzone, "*Gravity*". Dan Harmon ha twittato Veritas lo stesso giorno della messa in onda dell'episodio "*It's a tip of the hat, and a sincere thank-you note, to the Van Halen of Community fans*".²⁵⁵ Lo *shipping* è solo uno delle tante forme

²⁵⁴ VeritasProductions, *Gravity (Jeff/Annie)*, <https://www.youtube.com/watch?v=SsBvqDwVqwc> 15/11/2021 (consultato il 26/04/2021)

²⁵⁵ Cit. in G. Bret Bowers, "'Cool, Cool, Cool': New Media Rhetorics of *Community*", in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4296.

esistenti di narrazioni create dai fan da testi esistenti. Lo *shipvid* di Veritas non è diverso; crea una narrazione alternativa per l'esplorazione della relazione tra Jeff e Annie. Quello che è diverso, tuttavia, è la riappropriazione di Annie della *fan fiction* per spiegare i suoi sentimenti per Jeff.²⁵⁶ I processi creativi al lavoro in questa occasione dimostrano non solo come gli estimatori delle opere creative possono sviluppare le proprie narrazioni, ma come queste narrazioni possono essere riassorbite dall'opera creativa iniziale per espansioni o contrazioni creative. Un'opera si muove fuori nel mondo, assorbendo le reazioni di chi lo vede, ed è di conseguenza cambiato da questo. Scegliendo di incorporare queste reazioni, i creatori dell'opera originale rendono l'esperienza di guardare e creare *Community* incredibilmente collaborativa. La citazione meta testuale della produzione dello show televisivo è espansa oltre la produzione, verso come i fan reagiscono e come lo show incorpora tutto questo.²⁵⁷

Il 23 e 24 giugno 2012 è stata organizzata dalla *PixelDrip Art Gallery* l'esposizione "*Six Seasons And A Movie*" al Monk Space di Los Angeles. I fan si sono riuniti per mostrare le loro opere, consistenti in illustrazioni, cortometraggi o videogiochi. All'esposizione erano presenti anche artisti che hanno lavorato attivamente alla serie, come Megan Ganz, Rob Schrab, Jim Mahfood e Myke Chilian.²⁵⁸

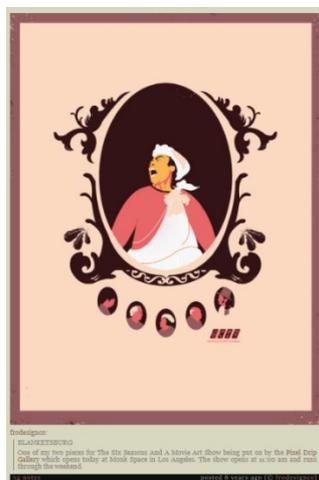


Figura 39. *Un esempio di fan art creata appositamente per l'esposizione. Fonte: communityfanart.tumblr.com*

Account social. Negli ultimi anni si è sviluppata la tendenza da parte dei fan di aprire pagine riguardo le loro serie preferite. In queste pagine, gli amministratori pubblicano post di ogni tipo, come meme, notizie riguardo la serie e *fan art*.

²⁵⁶ Ivi.

²⁵⁷ Ivi.

²⁵⁸ Caleb Reading, "This is Streets Ahead: 'Community' Art Show 'Six Seasons and a Movie'", in *Uproxx.com*, 30/05/2012, <https://uproxx.com/viral/community-art-show-six-seasons-and-a-movie/> (consultato il 11/05/2021)

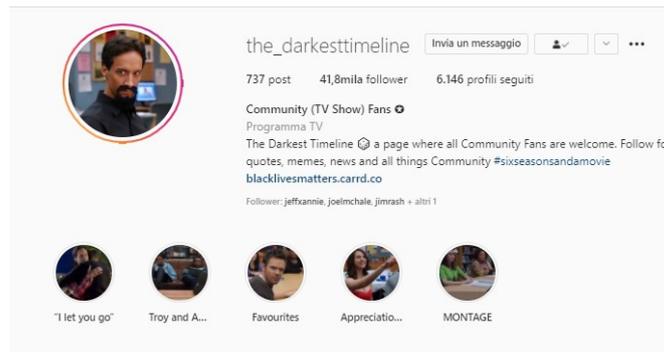


Figura 40. La copertina Instagram di *The_darkesttimeline*, una delle fan page più seguite sul social. Fonte: https://www.instagram.com/the_darkesttimeline/

Uno degli argomenti più affrontati su queste pagine riguarda la richiesta da parte dei fan di produrre il film promesso più volte dal cast e dalla produzione della serie. Attraverso l’hashtag *#SixSeasonsAndAMovie*, i fan alimentano la discussione chiamando spesso in causa gli stessi attori, che danno un *feedback* mettendo un semplice “mi piace” oppure commentando il post.



Figura 41. Questa fan art rappresenta un poster per un possibile film. Attraverso gli hashtag, l’autore ha richiamato l’attenzione dell’attore Jim Rash, che ha messo un “mi piace”, alimentando così la discussione. Fonte: <https://www.instagram.com/p/COeOxvDB>

2.4. Dan Harmon

Community colloca Dan Harmon, creatore e produttore esecutivo delle prime due stagioni, come l’autore che apre a discussioni con il pubblico attraverso le allusioni.²⁵⁹ Il genere della parodia come forma intertestuale porta insieme autore e spettatore attraverso il riconoscimento di riferimenti testuali e di genere.²⁶⁰ Nello specifico, la conversazione di

²⁵⁹ Bridget Julie Hanna, “‘That’s So Meta!’ Allusions for the Media-Literate Audience in *Community* (and Beyond)”, in Ann-Gee (a cura di), op. cit., pos.2985.

²⁶⁰ *Ibidem*, pos.2997.

Community tra autore e spettatore è rappresentata ed esposta attraverso il personaggio di Abed, la cui struttura mentale mediale conferma le allusioni per il pubblico più esperto di media e identifica il genere della parodia per il pubblico meno esperto.

2.4.1. Il rapporto con cast e produzione

2.4.1.1. Il litigio con Chevy Chase

L'attore è stato per molto tempo il preferito di Harmon, che per sua stessa ammissione

*Mi sono trasferito da Milwaukee a Los Angeles per espresso desiderio di impressionare i miei genitori, che erano fissati in questa scatola [la tv] negli anni '70, di cui questo ragazzo [Chase] era il re.*²⁶¹

Sebbene inizialmente non fosse propenso a lavorare in una sitcom, Chase si è convinto ad accettare il lavoro grazie alla qualità della sceneggiatura. “*Speaking with him, you can see that he’s very articulate and thoughtfull and confused about anything outside of himself. But his writing was so funny.*”²⁶² (“Parlando con lui, puoi vedere che è veramente articolato e pensieroso e confuso riguardo qualunque cosa al di fuori di sé stesso. Ma la sua scrittura era così divertente”.)

Benché Chase fosse stato criticato per le scelte fatte durante la propria carriera, Harmon credeva che questo ruolo potesse ridargli credito. L'autore ha chiesto quindi a Chase si allontanarsi dal ruolo di “sapientone” che spesso ha creato nei precedenti ruoli, dato che Pierce è piuttosto una figura patetica e solitamente il bersaglio delle battute degli altri.

2.4.1.2. Il licenziamento e la riassunzione

Nel maggio 2012, dopo il rinnovo della serie, *Community* comunica ad Harmon che non avrebbe più ricoperto il ruolo di *Showrunner*, a causa del suo comportamento sul set. Secondo alcune voci, infatti, Harmon era solito arrivare tardi sul set, addormentarsi durante il lavoro e causare problemi con la sua leadership eccentrica.²⁶³ David Guarascio e Moses Port furono assunti per la quarta stagione, che insieme al suo creatore vedeva la partenza di altre figure creative e produttive. I due nuove showrunner, però, non sono stati all'altezza degli standard

²⁶¹ “Fine Writing spurs Chevy to move to ‘Community’”, in *Omaha.com*, <https://archive.is/20130104083338/http://www.omaha.com/article/20091022/ENTERTAINMENT/710229873> 22/10/2009 (consultato il 22/04/2021) (trad. mia)

²⁶² “Fine Writing spurs Chevy to move to ‘Community’”, in *Omaha.com*, <https://archive.is/20130104083338/http://www.omaha.com/article/20091022/ENTERTAINMENT/710229873> 22/10/2009 (consultato il 22/04/2021).

²⁶³ Kara Hedash, “*Community*: Why Show Creator Dan Harmon Was Fired After Season 3”, in *Screenrant*, <https://screenrant.com/community-dan-harmon-fired-season-3-reason/>, 14/06/2020 (consultato il 26/04/2021)

imposti da Harmon, che comunque aveva una solida fan base, e la Nbc fu costretta a richiamarlo per la quinta stagione. Come dichiarato anche da Ken Jeong nella prima puntata del *Darkest Timeline Podcast*, fu proprio McHale a spingere per il ritorno di Harmon.²⁶⁴

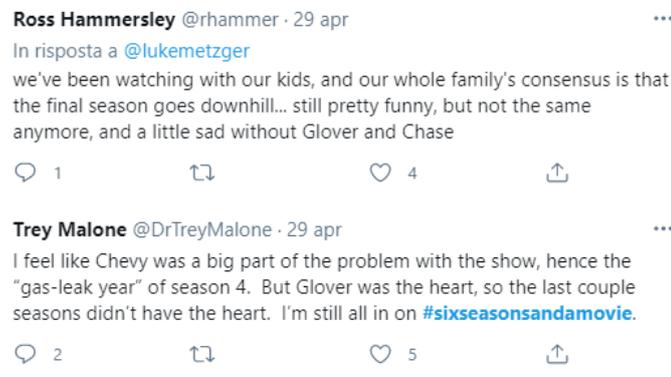


Figura 42. Attraverso i social, i fan esprimono le loro opinioni riguardo le vicende produttive. In questo caso, due persone notano come sia cambiata la serie dopo la partenza di Chase e Glover. Fonte: Twitter.

2.4.1.3. **Il rapporto con Megan Ganz e la chiusura dell'account Twitter**

Durante la vigilia di Capodanno del 2017, periodo di maggior diffusione del movimento *#MeToo*, Harmon pubblica su Twitter un commento riguardo l'anno appena trascorso: “*This was truly the Year of the Asshole. Myself included. We don't have to make 2018 the Year of the Mensch but I hope it can be the Year of the Not as Much an Asshole. #RealisticGoals*”.²⁶⁵ (“Questo è stato veramente l'Anno del Cretino. Me stesso incluso. Non dobbiamo fare del 2018 l'Anno del Brav'uomo, ma spero che sia l'Anno del Non Così Tanto Cretino”).

Questo tweet, che in teoria sarebbe potuto cadere facilmente nel dimenticatoio (per il gran numero di post riguardo l'argomento), ha invece suscitato la risposta della scrittrice Megan Ganz, vittima di spiacevoli attenzioni da parte dello stesso Harmon. I due, infatti, avevano collaborato alla scrittura di alcuni episodi di *Community*, e la Ganz è stata trattata in modo inappropriato, dopo aver rifiutato le avance di Harmon. Il 2 gennaio, la donna ritwitta: “*Care to be more specific? Redemption follows allocution*” (“Puoi essere più specifico? La redenzione segue l'allocuzione”). Harmon ammette quindi di aver trattato la donna “come spazzatura”, e che una forma di sessismo profondamente radicato lo aveva portato a mancare di rispetto alle donne in generale. Chiese quindi alle persone che si trovavano in simili

²⁶⁴ *Episode #1 – The Darkest Timeline*, https://www.youtube.com/watch?v=A8KuQw_IC0U (consultato il 11/05/2021)

²⁶⁵ Cit. in Ben Wetherbee, “‘Redemption Follows Allocution’: Dan Harmon and the #MeToo Apology”, in *Journal of Contemporary Rhetoric*, vol.9, n.3/4, 2019, p.112

situazioni ad essere onesti con sé stessi, e di riflettere sul modo in cui trattavano le altre persone.²⁶⁶ Nel podcast *Don't Let Him Wipe or Flush*, Harmon ammette i suoi errori:

*Ho distrutto tutto, e ho danneggiato la sua bussola interna. E sono andato avanti. E non l'avevo mai fatto prima, e non lo rifarò mai più, ma certamente non sarei stato capace di farlo se avessi rispetto per le donne ad un livello fondamentale. Stavo pensando a loro come a creature differenti. Stavo pensando alle uniche che amavo dal momento in cui avevo un ruolo speciale nella mia vita, e ho fatto tutto ciò non pensando a questo*²⁶⁷

Dopo aver ascoltato il podcast, la scrittrice è rimasta colpita dalle parole di Harmon, riuscendo a perdonarlo:

*La parte più importante dell'apologia era la sua specificità. Lui ha fatto un resoconto completo di quello che ha fatto. Non i dettagli salienti, su cui le persone si sono focalizzate – era in un bar? A che ora? Chi c'era lì? – ma le piccole e brutte realtà. Lui sapeva che non apprezzavo le sue avance. [...] Ogni volta che ne parlavo dopo con i miei amici, loro ovviamente dicevano “Non è stata colpa tua. Non hai fatto niente di male.” E io lo so che è vero. Ma una piccola parte di me poteva sempre pensare “Tu non eri lì.” L'ironia è che Dan era l'unica persona che poteva spazzare quei dubbi dalla mia testa. Ecco perché ero capace di accettare le sue scuse. Mi sono sentita riscattata, nei confronti degli altri ma soprattutto nei confronti di me stessa.*²⁶⁸

Nel 2018, Harmon ha dovuto eliminare il suo profilo Twitter, a causa di un vecchio video dove interpretava un terapeuta che molestava dei bambini. Questo sketch, intitolato Daryl, era parte di un video satirico rivolto alla serie *Dexter* (2006-2013, Showtime). È stato pubblicato per la prima volta nel 2009 durante *Channel 101*, un festival di cortometraggi che Harmon ha contribuito a fondare. Dopo che, nel 2012, il video è stato rimosso da sito del festival, è tornato in rete e diventato virale nel luglio 2018. Pochi giorni dopo, Harmon scrive a proposito:

*Nel 2009, ho creato un “pilota” che cercava di parodiare la serie Dexter ed è riuscita solamente ad offendere. Ho realizzato velocemente che il suo contenuto era fin troppo sgradevole, e ho cancellato il video immediatamente. Nessuno dovrebbe vedere cosa avete visto voi, e per questo mi scuso sinceramente.*²⁶⁹

²⁶⁶ Jonah Engel Bromwich, “Megan Ganz on Dan Harmon’s Apology: ‘I felt Vindicated’”, in *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2018/01/13/arts/dan-harmon-megan-ganz.html>, 13/01/2018 (consultato il 25/04/2021)

²⁶⁷ Dan Harmon, “Episode: Don’t Let Him Wipe or Flush”, in *Harmontown*, <https://www.harmontown.com/2018/01/>, 10/01/2018 (consultato il 25/04/2021). (trad. mia) È possibile trovare la trascrizione nell’articolo di Marissa Martinelli, “Dan Harmon Acknowledges That He Sexually Harassed Community Writer Megan Ganz in a Seven-Minute Podcast Monologue”, in *Slate*, <https://slate.com/arts/2018/01/dan-harmon-apologizes-to-community-writer-megan-ganz-on-harmontown.html>, 11/01/2018 (consultato il 25/04/2021).

²⁶⁸ Jonah Engel Bromwich, “Megan Ganz on Dan Harmon’s Apology: ‘I felt Vindicated’”, in *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2018/01/13/arts/dan-harmon-megan-ganz.html>, 13/01/2018 (consultato il 25/04/2021) (trad. mia)

²⁶⁹ Cit. in Steph Harmon, “Dan Harmon apologises and quits Twitter after obscene video sketch resurfaces”, in *TheGuardian.com*, 24/07/2018, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/24/dan-harmon-deletes->

Nonostante le scuse, l'account è stato rimosso poco dopo che il video è diventato virale.

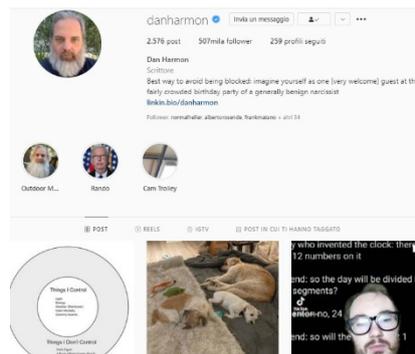


Figura 43. L'unico account social attivo è attualmente Instagram.

2.4.1.4. #SixSeasonsAndAMovie: come i social influenzano le produzioni

I paradigmi della memoria umana. In un flashback, Jeff sta mandando un messaggio dal cellulare in mensa, con il vassoio sul tavolo davanti a lui. Ad un certo punto, Abed, con indosso un mantello nero, attraversa la mensa e si dirige verso Jeff. A quel punto, Abed cerca di nascondere il vassoio di Jeff sotto il mantello, ma lo fa cadere. Dopo un attimo di sgomento, Abed scappa via mentre avviene questa conversazione:

JEFF: *This show's gonna last three weeks! (Questa serie non durerà più di venti giorni!)*

ABED: *Six Seasons and a movie! (Sei stagioni e un film!)*

La serie a cui si riferiscono i due è *The Cape* (2011, Nbc). Creata da Tom Wheeler, a causa dei bassi ascolti in realtà è stata interrotta dopo soli nove episodi. Parla di poliziotto che viene incastrato per omicidio e costretto a fuggire lontano dalla famiglia. Una volta creduto morto, torna nella sua città con le sembianze di *The Cape*, il supereroe preferito di suo figlio. Mentre Jeff non dà minimamente fiducia alla serie, Abed crede che ci saranno addirittura sei stagioni e un film. Quella frase (“*Six Seasons and a Movie*”), è diventato un mantra per ogni fan di *Community*, usato sia per salvare lo show dalla cancellazione, sia per promuovere un ipotetico film, di cui si è sempre parlato ma non è mai stato realizzato.

I fan sono in qualche modo responsabili del rinnovo dello show per una quarta stagione, diventando ancora una volta parte del processo di produzione attraverso iniziative creative. L'estesa pausa di metà stagione dal 2011 al 2012 ha causato la costernazione nei fan che

twitter-account-after-obscene-video-sketch-resurfaces (consultato il 02/05/2021) (trad. mia)

hanno visto l'ombra della cancellazione aleggiare sopra *Community* attraverso la mancanza di entusiasmo della Nbc per la terza stagione. “*Six seasons and a movie*”, una battuta pronunciata da Abed come replica alla suggestione di Jeff al fatto che *The Cape* è stato cancellato dopo sole tre settimane (*I paradigmi della memoria umana*), raggiungono un significato metatestuale quando è connesso dai fan sul futuro di *Community*. È diventato un grido di battaglia e uno slogan per incoraggiare la Nbc a rinnovare lo show per una quarta stagione, come anche la *Darkest Timeline*. I fan del sito Tumblr “*We Love Community*” ricontestualizzano la “linea del tempo più oscura”, postando fotografie di loro stessi mentre indossano pizzetti di feltro e chiedono di salvare *Community*. Ancora una volta, la narrazione dello show è stata presa ed alterata dai fan, separata in qualche modo dal suo posto di origine e manipolata per riflettere una storia diversa, che poi viene riallacciata alla storia di *Community* dopo la decisione di rinnovare lo show per una quarta stagione.²⁷⁰

In questo processo, un ruolo fondamentale è stato assunto in primo luogo anche dallo stesso cast, che si è schierato a favore del rinnovo della serie. Il mezzo più usato è Twitter, la cui logica è proprio favorire la discussione e portare in rilievo specifici argomenti attraverso l'uso di hashtag. Il più usato è stato appunto *#SixSeasonsAndAMovie*, ma anche altri come *#SaveCommunity*.



Figura 44. I membri del cast hanno avviato una campagna social lanciando gli hashtag e invitando i fan alla partecipazione attiva. Fonte: profilo Twitter di Joel McHale.

Dopo il successo ottenuto nel 2011 con la prima campagna a favore del prolungamento della serie per una terza stagione, il cast ha avviato un'altra campagna a favore del rinnovo di una sesta: in questo caso, il cast ha chiesto ai fan di twittare ogni giorno l'hashtag *#SixSeasonsAndAMovie* a mezzogiorno (ora del Pacifico).

²⁷⁰ G. Bret Bowers, “Cool, Cool, Cool’: New Media Rhetorics of *Community*”, in Ann-Gee Lee (a cura di), op. cit., pos.4318.

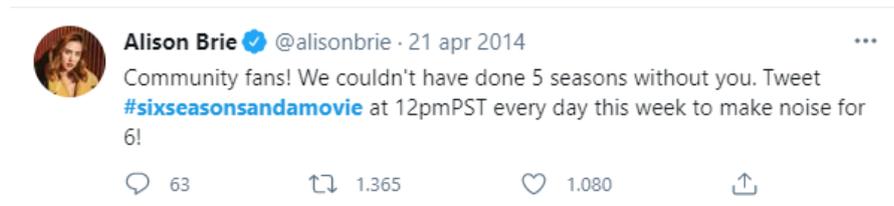


Figura 45. Alison Brie è stata uno dei membri più attivi per far sì che la serie potesse sopravvivere. Fonte: Account Twitter di Alison Brie.

Dopo la fine della serie, i fan e il cast hanno acceso il dibattito riguardo il film, di cui si è parlato molto anche negli ultimi mesi. Oltre al già citato hashtag e numerose *fan art*, sono state create pagine *ad hoc* per tenere aggiornato lo status della produzione.



Figura 46. Questa pagina Twitter, intitolata "Is There a Community Movie?", pubblica regolarmente post riguardo la domanda posta, ossia se c'è un film di Community. Ovviamente, per il momento la risposta è sempre no.

Negli ultimi mesi, soprattutto dopo il ritorno della serie su Netflix e delle *reunion* fatte nel periodo di pandemia, si è più volte tornati a parlare di un possibile film. Anche se per il momento nulla è confermato, Harmon e il cast hanno sempre ribadito l'intenzione di produrre un lungometraggio conclusivo. L'ultima in ordine di tempo è stata Yvette Nicole Brown, che in un'intervista a *Variety* ha affermato di essere in contatto quotidianamente con il resto del cast. L'attrice ha inoltre ammesso che da sempre c'è la volontà di realizzare un film.²⁷¹

Quattro mesi fa, l'utente *Leggendario* ha lanciato una petizione online sulla piattaforma *Change.org*, indirizzandola a Nbc, Sony, Netflix e Yahoo. Scopo della petizione è appunto invogliare i produttori a realizzare il film.

²⁷¹ Mark Malkin, "'Community' Star Yvette Nicole Brown Says Reunion Movie 'Is Coming'", in *Variety*, 14/04/2021, <https://variety.com/2021/film/columns/community-yvette-nicole-brown-kelly-rowland-lina-bradford-just-for-variety-1234950699/> (consultato il 11/05/2021)

Fans want the Community movie!!



The image shows a screenshot of a Change.org petition page. At the top, the title reads "Fans want the Community movie!!". Below the title is a graphic with the text "6 SEASONS AND A MOVIE" in a stylized font. To the right of the graphic, there is a progress bar showing "492 hanno firmato. Arriviamo a 1000." and a message: "Quando arriverà a 1000 firme, questa petizione avrà più possibilità di essere inserita tra le petizioni consigliate!". Below this is a form with fields for "Nome", "Cognome", and "Email". There is also a field for "Bologna, 40141 Italia" with a location pin icon. At the bottom, there are two radio button options: "Sì! Fatemi sapere se questa petizione vince, e come posso aiutare altre petizioni importanti." and "No. Non voglio sapere se ci sono novità su questa e altre importanti petizioni."

Figura 47. Change.org è una piattaforma dove ogni utente può lanciare delle petizioni riguardo ogni tipo di argomento, da quelli più seri come la politica e l'ambiente, a quelli più "leggeri", che riguardano l'intrattenimento.

Nel luglio 2021, Dan Harmon annuncia di star lavorando ad una possibile sceneggiatura:

Ho iniziato a scrivere per evitare che i miei genitori mi picchiassero, e ora scrivo solo per sentirmi valido. Ma il lato positivo è che sì, ci penso almeno una volta alla settimana, perché gli ingranaggi stanno girando. C'è, tipo, una cosa che sta succedendo. Logisticamente, le serrature stanno vendendo via. E gli unici problemi stanno diventando quelli creativi.²⁷²

Anche se la volontà è ribadita da tutti, l'unico ostacolo è rappresentato dalla fitta agenda degli attori, soprattutto di Donald Glover, impegnato in questo momento nelle riprese della serie *Atlanta* (2016-in produzione, Fx) e nel suo progetto musicale, che vede all'attivo quattro album. Un altro grande ostacolo riguarda proprio il destino dei personaggi che si sono assentati dalla serie durante le sei stagioni. Mentre, infatti, sappiamo per certo che Pierce muore nella quinta stagione (alla luce anche dei trascorsi tra Chase e Harmon), e Shirley si assenta nella sesta per occuparsi del padre, gli spettatori non conoscono le sorti di Troy, catturato dai pirati dopo essere partito con la barca di Pierce. Il primo passo da fare per un possibile soggetto, quindi, potrebbe essere dunque giustificare il loro ritorno.

²⁷² Jesse David Fox, "Dan Harmon Knows a *Community* Movie Could Be Bad, and Yet...", in *New York Vulture*, 15/07/2021, www.vulture.com/article/dan-harmon-community-movie-good-one-podcast.html?utm_source=flipboard.com&utm_medium=social_acct&utm_campaign=feed-part (consultato il 17/08/2021)

CONCLUSIONI

La mia tesi studia le modalità con cui il *fandom* contemporaneo è in grado di influenzare le produzioni televisive contemporanee, soprattutto negli Stati Uniti. Anche se il concetto di fan nasce nell'epoca shakespeariana, i fruitori di opere culturali non avevano i mezzi o le opportunità per comunicare con i propri autori preferiti. Con la nascita delle *conventions*, il pubblico inizia ad avere l'occasione perfetta per vedere dal vivo autori e attori, ascoltare le loro interviste e porre a loro volta domande e considerazioni. Oggi, il mezzo principale usato dai fan di tutto il mondo è ovviamente internet, che permette di comunicare con produttori e attori in tempo reale grazie ai *social network*. Facebook, Instagram, Twitter e le altre piattaforme di comunicazione, infatti, consentono agli *showrunner*, coloro che scrivono le storie, di pubblicare notizie sulle serie in produzione, favorendo un *feedback* immediato da parte del pubblico. I fan, da parte loro, commentano le scelte fatte attraverso critiche e suggerimenti, venendo spesso ascoltati e ripagati della loro fedeltà al programma. Da sempre, la serialità televisiva è costretta a rinnovarsi continuamente, a causa di nuove tecnologie e modalità di fruizione (basti pensare alla *cable tv* e alle piattaforme streaming online). Il fenomeno della serializzazione tende, quindi, a farsi sempre più complesso e stratificato, usando strategie commerciali ed espedienti narrativi volte a fidelizzare lo spettatore, facendo sì che segua la storia su più livelli narrativi. Esaminando il concetto di complessità narrativa attraverso vari esempi, ho notato come lo spettatore contemporaneo è sempre più attratto da storie articolate da diversi archi narrativi che si intrecciano tra loro, mescolando a volte anche generi diversi che aiutano a stimolare la visione. Uno degli esempi più famosi è la serie *Lost*, andata in onda per sei stagioni sul canale televisivo Abc, ma la cui struttura narrativa ha permesso di espandere la storia anche su altre piattaforme, come ad esempio giochi di realtà alternativa online. Altri espedienti efficaci sono gli *spin-off*, serie che hanno come protagonista un personaggio secondario o un ambiente di lavoro di una serie famosa. Al primo caso è possibile ricollegare *Buffy* e il suo *spin-off*, *Angel*, mentre il secondo caso è riconducibile *C.S.I.*, universo narrativo composto da tre serie ambientate in città diverse ma che hanno come protagonista lo stesso ambiente lavorativo, il laboratorio della polizia scientifica. Protagonisti indiscussi del processo di costruzione di queste storie sono i citati *showrunner*, scrittori e sceneggiatori televisivi (più raramente cinematografici) che costruiscono dei veri e propri universi attorno ai loro personaggi. Sono quelli i produttori creativi ed esecutivi, e sono loro che più di frequente interagiscono con i fan rispondendo a domande e critiche riguardo i loro lavori. Mentre alcune serie riescono a far breccia nel cuore

di milioni di spettatori, elevando i rispettivi *showrunner* al grado di divinità televisiva (Shonda Rhimes, con *Grey's Anatomy*, è diventata una delle scrittrici di maggior successo nel panorama contemporaneo), altre serie, pur essendo molto amate dai loro fan, rimangono nascoste alla maggior parte del pubblico, rimanendo “di nicchia”. *Community* può essere considerata un caso di studio che racchiude perfettamente tutti i passaggi della serialità contemporanea fin qui elencati. Serie comedy scritta da Dan Harmon per Nbc, *Community* ha avuto una vita produttiva travagliata e segnata da eventi che ne hanno determinato una chiusura da molti contestata. Caratterizzata da una narrativa molto complessa e un umorismo tagliente, è stata sin da subito seguita da un pubblico dedito sin dai primi episodi, ma per l'emittente i numeri raggiunti non erano sufficienti per un rinnovo. I fan e gli stessi attori, attraverso i social network, si sono prodigati per convincere la Nbc a rinnovare. La lite tra Harmon e uno dei protagonisti, Chevy Chase, ha però comportato l'allontanamento dell'attore e il conseguente licenziamento dell'autore, scatenando l'ira e lo sdegno dei fan. La sostituzione dello *showrunner* con altri due sceneggiatori non ha ottenuto l'effetto sperato da Nbc, che ha visto un drastico calo di ascolti della serie ed è stata quindi costretta a richiamare Harmon per la quinta stagione. *Community* ha però risentito dei vari cambi di rotta, e l'emittente è stata costretta a cancellare la serie in via definitiva. La piattaforma online *Yahoo!Screen*, intervenuta nel salvataggio della serie, è uno dei primi esempi di come le piattaforme streaming possono intervenire nella produzione di serie televisive e impedirne la cancellazione. Dopo *Yahoo!Screen*, infatti, anche Netflix inizia a comprare e produrre serie cancellate dai principali canali televisivi, come *Lucifer*. Lo scopo di questo tipo di strategia è ovviamente catturare l'attenzione di quanti più spettatori possibili e convertirli in abbonati, rispondendo a quelle richieste che i fan sottopongono ai produttori ma che non vengono ascoltate. Analizzare, dunque, il fenomeno *Community* e le vicende ad esso collegate mi ha permesso di conoscere il vasto mondo della serialità televisiva statunitense e il potere che il pubblico può esercitare su di essa.

BIBLIOGRAFIA

Barra Luca, Scaglioni Massimo, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci Editore, 2013

Barra Luca, *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carocci Editore, 2020

Bolter Jay D., Grusin Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002

Booth Paul, (a cura di), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken, John Wiley & Sons, inc, 2018 (versione e-book)

Campbell Joseph, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012

Carluccio Giulia (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014

Collins Jim, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, New York, Routledge, 1995

Corvi Ester, *Nuovo cinema web. Netflix, Hulu, Amazon: la rivoluzione va in scena*, Milano, Hoepli, 2016 (versione e-book)

Duffett Mark, *Understanding Fandom. An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2013

Dusi Nicola, Grignaffini Giorgio, *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci Editore, 2020

Eco Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985

Frow John, *Genre*, London, Routledge, 2006

Gillis Stacy, Howie Gillian, Munford Rebecca, *Third-Wave Feminism: A Critical Exploration*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004

Grasso Aldo, Penati Cecilia, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2016

- Innocenti Veronica, Pescatore Guglielmo, *Le nuove forme della serialità televisiva: storie, linguaggi e temi*, Bologna, Archetipo libri, 2012
- Izzo Donatella, Scarpinato Cinzia, *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americano in Italia*, Milano, Shake, 2008
- Jenkins Henry, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo Education, 2013
- Johnson Steven, *Everything Bad is Good for You: How today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*, New York, Riverhead, 2006
- Landau Neal, *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, Roma, Dino Audino Editore, 2015
- Lee Ann-Gee (a cura di), *A Sense of Community. Essays on Television Series and Its Fandom*, Jefferson, McFarland & Company, 2014 (versione e-book)
- Lotz Amanda D., *Post-Network. La rivoluzione della tv*, Roma, Minimum Fax, 2017
- Maio Barbara, *La Terza Golden Age della Televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, Roma, Edizioni Sabinae, 2009
- Maio Barbara, *Cult Television*, Roma, Rigel Edizioni, 2013
- McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967
- Mittell Jason, *Complex Tv: Teoria e tecniche dello storytelling delle serie Tv*, Roma, Edizioni Minimum Fax, 2017
- Nencioni Giacomo, *Lo specchio nero. Teorie, utopie e visioni distopiche dei media digitali*, Roma, Se.Fa.P. Libri, 2017
- Rose Frank, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice Edizioni, 2013
- Sullivan John L., *Media Audiences: Effects, Users, Institutions, and Power*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2013
- Thompson Robert J., Burns Gary, *Making Television. Authorship and the production process*, New York, Praeger, 1990

Thompson Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Syracuse University Press, 1996

SITI WEB CONSULTATI

www.anonimacinefilii.it

www.blog.screenweek.it

www.bossy.it

www.channel101.fandom.com

www.cinematographe.it

www.cinezapping.com

www.comic-con.org

www.community-sitcom.fandom.com

www.emmys.com

www.fandomicamente.wordpress.com

www.garzantilinguistica.it

www.geekwire.com

www.greendalecommunitycollege.com

www.hallofseries.com

www.harmontown.com

www.henryjenkins.org

www.instagram.com

www.itsalltherage.com www.movieplayer.it

www.lost.cubit.net

www.newscientist.com

www.nytimes.com

www.obsession-inc.dreamwidth.org

www.ocula.it

www.omaha.com

www.optimagazine.com

www.pianosocial.com

www.reddit.com

www.salon.com

www.screenrant.com

www.serialminds.com

www.slate.com

www.sololibri.net

www.theguardian.com

www.thewalkingdead.forumfree.it

www.treccani.it

www.tv.avclub.com

www.tvblog.it

www.tvinsider.com

www.tvserial.it

www.tvtropes.org

www.twitter.com

www.uproxx.com

www.variety.com

www.vulture.com

www.wonderchannel.it

www.youtube.com