

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

Filippo Gobbo

1. L'oblio: due esempi e alcune indicazioni di metodo

Il 22 febbraio 1987 viene trasmessa negli Stati Uniti *Rumor Has It*, il sesto episodio di *Degrassi Junior High* (CBC, 1987-1991), teen drama prodotto dal broadcaster canadese CBC (Canadian Broadcasting Corporation). Il *rumor* cui allude il titolo è il pettegolezzo secondo cui Ms. Avery, personaggio secondario e insegnante della scuola dove è ambientata la serie, sarebbe lesbica. La notizia mette in crisi una delle protagoniste, la giovane Caitlin: l'ammirazione della studentessa per l'insegnante è infatti tale da sollevare in lei alcune domande o, per meglio dire, incubi, sul suo orientamento sessuale. A riportare i due personaggi femminili sulla strada dell'eterosessualità ci penserà il finale dell'episodio, che mostrerà come studentessa e insegnante in realtà quella strada non l'avessero mai imboccata.

Qualcosa di diverso accade a un altro personaggio minore di *Degrassi Junior High*, Glen Simpson, il fratello maggiore e gay di uno dei protagonisti della serie, Archie. Il sesto episodio della terza stagione, *He Ain't Heavy...*¹ ospiterà il *coming out* di Glen, uno tra i primi nella storia dei teen drama (significativamente non messo in scena, ma riportato). Dopodiché Glen scomparirà: né nelle puntate né tantomeno nelle stagioni successive si alluderà al suo personaggio.

Sebbene questi due episodi non risultino particolarmente significativi (né all'interno dell'economia narrativa della serie né tantomeno per l'originalità e la qualità estetica), la loro medietà è particolarmente interessante per il modo in cui i personaggi LGBTQ+ sono rappresentati. Le ragioni sono sostanzialmente due: una legata al genere seriale cui appartengono; l'altra ai dispositivi narrativi che mettono in gioco (e alla storicizzazione che, partendo da essi, è possibile proporre).

1 *He Ain't Heavy...* (3:6), scritto da Y. Moore, diretto da K. Hood, trasmesso il 5/12/1988.

Partiamo dalla prima ragione. *Degrassi Junior High* è un teen drama, ossia appartiene a un genere seriale che non si definisce solo in relazione al contenuto che intende narrare (le storie di formazione di un gruppo di adolescenti) ma anche al suo pubblico di riferimento, quello adolescenziale.² Non è un pubblico qualsiasi. In una società che contempla come norma il binarismo di genere e l'eterosessualità, l'adolescenza – in quanto momento fondamentale di costruzione del sé – viene concepita come un'età delicata, da preservare attraverso censure preventive nei confronti di ciò che non risponde al modello di genere dato. Prima degli anni Novanta la serialità televisiva era quasi del tutto priva di adolescenti convintamente omosessuali: «the subject was limited to teens who are not gay, *just confused*».³ La violenza omobitranfobica che attraversa gli anni Ottanta a causa dell'epidemia di AIDS ostacola una rappresentazione esplicita:⁴ i prodotti per adolescenti, inoltre, sono in questi anni sottoposti a un controllo maggiore, orientato al rispetto e alla trasmissione dei ruoli di genere, all'apprendimento di una gamma di funzioni e orientamenti sessuali ritenuti appropriati e “naturali” per maschi e femmine.

Ma c'è una seconda ragione per cui i due episodi di *Degrassi Junior High* sono significativi. Costituiscono infatti un punto di partenza utile per proporre una storicizzazione dei personaggi LGBTQ+ nei teen drama. È un'operazione necessaria per comprendere meglio limiti e potenzialità dei modi in cui la serialità *oggi* può rappresentare questi personaggi, per capire quali convenzioni, costanti, espedienti narrativi continuino ad agire e quali invece risultino superati. Per fare questo, intendo recuperare in parte uno studio pionieristico di Cedric Clark sulla rappresentazione dei gruppi sociali minoritari all'interno di un sistema culturale.⁵ Secondo Clark, ogni cultura passa da uno stadio iniziale di *non rappresentazione*, in cui l'esistenza di un dato gruppo sociale non viene nemmeno riconosciuta («non-recognition»), a una seconda in cui le resistenze si attenuano e si aprono spazi di rappresentabilità benché sotto forme ironiche e ridicolizzanti («ridicule»); in una terza fase, detta di regolamentazione, alle minoranze viene concessa una rappresentazione seria, seppur vincolata a ruoli stereotipati e socialmente

2 «Teen television is mostly concerned with its targeted demographic»: S. Marghitu, *Teen TV*, Routledge, New York and London 2021, p. 3.

3 S. Tropiano, *The Prime Time Closet. A History of Gay and Lesbians on TV*, Applause, New York 2002, p. 165, corsivo mio.

4 Come ricorda Maya De Leo, la nuova sindrome «viene mediaticamente costruita e diffusa come portato della sessualità *queer*, indicata con formule tristemente note - «gay cancer», negli Stati Uniti, «cancer gay» in Francia, «peste rosa» in Spagna, «peste gay» in Italia. M. De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBTQ+*, Einaudi, Torino 2021, p. 193.

5 C. Clark, *Television and Social Controls: Some Observations on the Portrayal of Ethnic Minorities*, in «Television Quarterly», 9 (2), 1969, pp. 18-22.

accettabili («regulation»), fino ad arrivare a uno stadio finale di piena considerazione, non diversamente da quanto accade ad altri gruppi sociali («respect»).

Due indicazioni di metodo prima di iniziare. La prima è la giustificazione di una scelta, quella di non concentrarmi su un'unica delle soggettività LGBTQ+ (come solitamente si fa in ambito angloamericano) ma di analizzarle tutte in maniera comparata. Credo infatti che solo il confronto possa illuminare le tendenze di lungo corso e le novità presenti nell'attuale panorama seriale e rendere conto delle (diverse) rappresentazioni degli adolescenti LGBTQ+. La seconda è legata alla cautela con cui intendo usare il modello di Clark, che risulta eccessivamente teleologico ed essenzializzante: anche i cambiamenti apparentemente più radicali sono sempre seguiti da fenomeni di persistenza e continuità con la fase precedente. Inoltre, la mia applicazione del modello sarà giocoforza eterodossa. Non intendendo analizzare un intero sistema culturale quanto un particolare genere con le proprie convenzioni cristallizzate, fin da subito sarò costretto a rendere maggiormente flessibile l'applicazione di quel modello. Vedremo per esempio che il teen drama, a differenza di altri generi seriali come la sitcom, sembra aver ignorato la seconda della quattro frasi proposte da Clark, quella della ridicolizzazione.

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

2. Dopo l'oblio: la fase di regolamentazione

Partiamo da questa assenza e dalla domanda che solleva: perché i teen drama sembrano aggirare la modalità ridicolizzante, passando direttamente da una fase di oblio a una di regolamentazione? La risposta va individuata nella coincidenza temporale con cui avvengono due importanti fenomeni alla fine degli anni Novanta: da una parte l'introduzione cospicua e stabile di soggettività *queer* all'interno del sistema dei personaggi; dall'altra l'affermazione e il successo del teen drama come genere seriale a sé stante e non più ibridato con altri generi.⁶ Sono due fenomeni apparentemente distinti, ma provocati – sebbene non esclusivamente – dalla progressiva importanza assunta dalle nicchie di mercato all'interno del panorama televisivo.⁷ I nuovi network come FOX e The WB, con teen drama come *Beverly Hills, 90210* (FOX; 1990-2000), *Buffy the Vampire Slayer* (The WB; 1997-2003) e *Dawson's Creek* (The WB; 1998-2003) cercano di farsi spazio nel mercato

6 Un'utile storicizzazione è offerta da B. Osgerby, 'So Who's Got Time for Adults!': *Femininity, Consumption and the Development of Teen TV - from «Gidget» to «Buffy»*, in *Teen TV: Genre, Consumption, Identity*, eds. G. Davis, K. Dickinson, BFI Publishing, London 2004, pp. 71-86.

7 Per una puntuale ricostruzione di questo contesto si veda R. Becker, *Gay TV and Straight America*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2006, pp. 80-106.

televisivo, soprattutto puntando alla fascia degli *young urban*,⁸ d'altra parte, la presenza sempre più costante di tematiche e personaggi LGBTQ+ risponde all'esigenza dei network di intercettare una delle fasce della popolazione più redditizia per le aziende (e di conseguenza per i network), quella dei cosiddetti *slumpies*,⁹ giovani bianchi in carriera, liberali e "alla moda", collocati ai livelli più alti della scala sociale. Quando anche i "Big Three" del broadcasting statunitense (ABC, CBS, NBC), nel tentativo di agguantare questa fetta di mercato, introducono tematiche o personaggi LGBTQ+ in maniera più stabile, ecco che si registra il primo significativo slittamento dalla fase di *ridicolizzazione* a quella di *regolamentazione* di queste soggettività: una fase di apertura, ma operata con le dovute cautele e attraverso caratterizzazioni rigide e monodimensionali che contraddistinguono sia i personaggi eterosessuali¹⁰ che quelli omosessuali.

È in questo contesto di regolamentazione che il teen drama si afferma come genere di successo. Ed è un genere che potremmo definire cadetto nel modo di accogliere queste soggettività, dal momento che sfrutta lo spazio di rappresentabilità e l'appeal che hanno raggiunto nei generi seriali "maggiori", ereditandone anche alcune tendenze (comprese modularità e stereotipi).

Come i fratelli maggiori, anche il teen drama si apre alla rappresentazione delle soggettività LGBTQ+ con una temporalità diversificata a seconda dall'identità sessuale, di genere e dall'orientamento sessuale dei personaggi. Ordinando cronologicamente le prime apparizioni sistematiche e stabili dei personaggi queer in questo genere seriale, scopriamo un diverso tasso di accettabilità: prima i ragazzi omosessuali (Enricque Vasquez nel 1994 in *My So-Called Life*), in seconda battuta le (poche) ragazze omosessuali (Willow Rosenberg nel 1999 in *Buffy the Vampire Slayer*), infine gli adolescenti bisessuali (Alexa Kelly di *The O.C* nel 2004; FOX, 2003-2007) e transgender (Unique di *Glee* nel 2012; FOX, 2009-2015).

Inoltre, la fase di regolamentazione prevede che lo spazio di rappresentabilità includa la sfera sentimentale, ma escluda (o perlomeno tratti con estrema reticenza) quella sessuale. È un problema che colpisce in particolar modo i programmi dei broadcast network, dipendenti economicamente dalle aziende cui vendono gli spazi pubblicitari, e ovviamente nei teen drama non compaiono scene esplicitamente sessuali tra adolescenti, di qualsiasi orientamento essi siano, almeno fino alla fine degli anni Zero. Questio-

8 Cfr. P. Brembilla, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, FrancoAngeli, Milano 2018, pp. 47-48.

9 Acronimo per «socially liberal, urban-minded professionals»: Becker, *Gay TV and Straight America*, cit., p. 95.

10 Cfr. *ivi*, pp. 189-213.

ne ben diversa è quella dei baci omoerotici, dove i teen drama allo stesso tempo seguono le tendenze già in voga in altri generi seriali e dall'altra le rivoluzionano dall'interno. Non mancano né le tradizionali censure tipiche dei primi anni Novanta (in un episodio di *Melrose Place* il bacio omoerotico tra due personaggi viene censurato, mentre viene inquadrata la faccia incredula di un testimone della scena),¹¹ né gli abusati espedienti narrativi (e commerciali) di fine decennio come il *lesbian kiss episode*, in cui viene inserito in maniera totalmente improvvisa un bacio saffico, solo per titillare la fantasia dello spettatore (come accade in *The O.C.* e *One Tree Hill*);¹² d'altra parte, sono i teen i primi drama a rappresentare seriamente e realisticamente i baci omoerotici. Penso in particolare al bacio gay tra Jack e Ethan in *Dawson's Creek*¹³ e tra Willow e Tara in *Buffy*:¹⁴ il primo appassionato e convincente (in un panorama che fino a pochi anni prima tendeva a desessualizzare i baci omoerotici tra uomini), il secondo frutto di una storia non estemporanea (Willow e Tara sono una coppia consolidata), a differenza di quanto accadeva con i *lesbian kiss episode*.

Rimane un ultimo aspetto da indagare, ossia capire quali *topoi* caratterizzanti la rappresentazione delle soggettività LGBTQ+ nei teen drama si consolidano in questa fase di regolamentazione. Ne individuo sostanzialmente sei: 1) l'omosessualità ontologica; 2) il buonismo eterosessuale; 3) l'omosessualità latente del maschio Alfa; 4) il lesbismo e la bisessualità temporanea; 5) l'erotizzazione della bisessualità femminile; 6) il *romance* LGBTQ+.

3. L'omosessualità ontologica al servizio del buonismo eterosessuale

Con «omosessualità ontologica» mi riferisco a quella tendenza secondo cui l'identità di un personaggio omosessuale (solitamente maschile) inizia e finisce con la scoperta, il disvelamento o la confessione del proprio orientamento sessuale. L'omosessualità funge esclusivamente da complicazione o soluzione narrativa, con la conseguenza di condannare il personaggio a un ristretto spazio di agibilità e di rappresentabilità: la sua esistenza è strettamente vincolata al momento del coming out; quando questo viene rielabo-

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

11 *Till Death Do Us Part.1* (2:31), scritto da D. Starr, diretto da C. Chalmers, trasmesso il 17/5/1994.

12 Cfr. V. Heffernan, *Critic's Notebook: It's February. Pucker Up, Tv Actress*, in «New York Times», 10/2/2005, p. 1. Solitamente questo tipo di episodi vengono inseriti durante i periodi di valutazione sweep. Questi ultimi sono periodi creati per valutare l'interesse delle famiglie ai programmi dei broadcast network: maggiore risulta l'interesse dimostrato dalle famiglie americane per un determinato programma, maggiore sarà anche il prezzo a cui l'emittente potrà vendere lo spazio pubblicitario.

13 *True Love* (3:23), scritto da G. Berlanti, J. Stepanoff, diretto da J. Whitmore Jr., trasmesso il 24/5/2000.

14 *The Body* (5:16), scritto da J. Whedon, diretto da J. Whedon, trasmesso il 27/2/2001. Si noti che il bacio avviene circa una stagione e mezza dopo che la coppia si è formata.

rato, anche il personaggio scompare dallo schermo. È una convenzione che era già presente nei decenni precedenti, durante la fase di non rappresentazione. In quel caso le apparizioni episodiche dei personaggi LGBTQ+ si sviluppavano soprattutto secondo la formula del vecchio amico (o parente o conoscente) che irrompeva nella quotidianità della serie, stravolgendola con la rivelazione della sua omosessualità, provocando un primo momentaneo straniamento nei protagonisti eterosessuali della serie, seguito dalla benevola accettazione degli stessi a fine puntata. Dopodiché non veniva più nominato (in questa casistica rientra, come già detto, Glen di *Degrassi Junior High*).¹⁵ Forme di omosessualità ontologica sono maggiormente presenti nei teen drama dei primi anni Novanta, contraddistinti da un certo moralismo d'antan come *Beverly Hills, 90210*, *Melrose Place* (FOX, 1992-1999), e *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995). Se nel primo troviamo solo apparizioni episodiche di personaggi LGBTQ+, il cui coming out identitario serve, come vedremo, a mettere in scena il buonismo eterosessuale, gli altri due casi sono paradigmatici della rigidità con cui questo stesso meccanismo ingabbia i personaggi: le *storyline* dedicate a Matt in *Melrose Place* ruotano esclusivamente attorno al disvelamento dell'omosessualità di altri personaggi (dove l'omosessualità di Matt diventa un paradossale reagente chimico: chi vi entra in contatto svela la propria vera natura);¹⁶ la storia di Rickie Vazquez in *My-So-Called Life* è invece tutta giocata sull'evidente identità queer del personaggio e l'attesa dello spettatore per il suo coming out (che avverrà durante l'ultima puntata della serie).

Ancora all'inizio del nuovo millennio si trovano esempi di omosessualità ontologica, così come del secondo dei *topoi* individuati, il buonismo eterosessuale. Frutto della fase di non rappresentazione e di oblio, questo *topos* si registra inizialmente in teen drama in cui le soggettività LGBTQ+ compaiono in maniera episodica. Solitamente, il confronto con questi personaggi porta i protagonisti (eterosessuali) della serie a sviluppare nel corso della puntata un atteggiamento comprensivo, generoso e tollerante nei loro confronti, svolgendo una funzione pedagogico-didascalica per lo spettatore eterosessuale. È un fenomeno particolarmente evidente in *Beverly Hills*, dove

il giudizioso David Silver aiuterà Ben a ritornare a casa dalla famiglia, così Dylan aiuterà Andrew a riavere il suo lavoro, la bionda Kelly prenderà con diplomazia e rispetto l'amore che le dichiara la sua amica Alison e rimarrà

15 «In the standard coming-out episode [...] a series regular finds out that a guest star – perhaps an old friend or a never-before-seen-and-never-to-be-seen-again coworker or neighbor – is gay». Cfr. Becker, *Gay TV and Straight America*, cit., p. 182.

16 D.W. Allen, *Homosexuality and Narrative*, in «MFS. Modern Fiction Studies», 41, 3-4, Fall-Winter 1995, p. 610.

vicino al malato di Aids Jimmy fino alla sua morte ed infine, Steve dovrà addirittura fare i conti con la sterzata di gusti verso il sesso femminile da parte della madre, arrivata in tarda età.¹⁷

Anche serie successive in cui permane questa postura pedagogico-didascalica, come *Dawson's Creek*, *Glee*, *Sex Education* (Netflix, 2019-in corso), ricorrono a questo *topos*, che resisterà più a lungo rispetto all'omosessualità ontologica. Quest'ultima, infatti, subirà una riconfigurazione decisiva alla fine degli anni Novanta, lasciando il posto a una rappresentazione più realistica e meno estemporanea dell'omosessualità maschile. Se prendiamo, ad esempio, i modi in cui essa viene trattata in *Dawson's Creek* ci rendiamo subito conto di una differenza sostanziale rispetto ai teen drama precedenti: il coming out non si esaurisce nel giro di una puntata (o del tradizionale arco narrativo a tre puntate solitamente dedicato allo sviluppo della tematica), ma viene pazientemente rappresentato e diluito lungo più episodi; l'orientamento sessuale di Jack viene trattato in modo tale da non appiattirne l'individualità, non esaurendola nel coming out. È il segnale di una prima apertura verso una fase di piena considerazione, del «respect» come la definisce Clark, sebbene solo di *alcune* soggettività LGBTQ+: gli adolescenti omosessuali.¹⁸

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

4. Il maschio alfa al di sopra di ogni sospetto: tra ridicolizzazione e dramma

Specularmente all'abbandono dell'omosessualità ontologica (almeno sul versante maschile) tra anni Zero e anni Dieci inizia a cristallizzarsi un nuovo *topos*: quella del bullo omofobico e della sua (più o meno) latente omosessualità. Da Larry Blaisdell di *Buffy* ad Adam Groff di *Sex Education*, da David Karofsky di *Glee* a Ben di *Heartstopper* (Netflix, 2022-in corso), passando per Nate Jacobs di *Euphoria* (HBO, 2019-in corso), solitamente questo personaggio incarna tutte le caratteristiche della mascolinità giovanile "di successo" (è un atleta promettente, di solito un giocatore di football, e popolare all'interno della scuola) e tossica (spesso è caratterizzato come

17 A. Jelardi, G. Bassetti, *Queer TV. Omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Fabio Croce, Roma 2006, p. 96.

18 A contribuire a questa nuova apertura sono stati verosimilmente il grande successo mediatico di sitcom come *Ellen* (ABC, 1994-1998) e di *Will&Grace* (NBC, 1998-2006) che propongono protagonisti omosessuali "normalizzati" e l'omicidio di matrice omofoba dell'adolescente Matthew Shepard (6 ottobre 1998), un evento che ha sconvolto e sensibilizzato il pubblico americano sui diritti della comunità LGBTQ+. Sul primo aspetto si veda K. Battles, W. Hilton-Morrow, *Nobody wants to watch a beacon: «Will&Grace» and the limits of mainstream network television*, in *Queers in American Popular Culture*, ed. J. Elledge, Praeger, Santa Barbara 2010, pp. 187-208; sul secondo cfr. Becker, *Gay TV and Straight America*, cit., p. 174.

violento, sessista e omofobo). Paradossalmente, questa caratterizzazione è il frutto del blando progressismo presente in molti teen drama d'inizio anni Novanta: nel tentativo di evitare gli stereotipi sull'omosessualità maschile (come quella del gay *sissy*, effeminato e sensibile) e sfidare i preconcetti del pubblico televisivo, molti sceneggiatori decidono di presentare gli adolescenti omosessuali soprattutto come atleti maschilini ed "eterosessualizzati" nell'aspetto.¹⁹ Tutti gli adolescenti gay di questi teen drama – da Glen di *Degrassi Junior High*, passando per Kyle Connors in *Beverly Hills*, fino ad arrivare Jack McPhee di *Dawson's Creek* – sono atleti bianchi. Dietro a questa scelta l'intenzione didascalica di "normalizzare" l'adolescente omosessuale e di renderlo accettabile a una parte di pubblico non propriamente attento ai diritti delle minoranze LGBTQ+ (se l'incarnazione dell'*American boy* è omosessuale, ciò significa che tutti possono essere omosessuali); caratterizzare un atleta adolescente come gay permetteva, inoltre, di rendere più teso il momento del coming out, dato che avrebbe dovuto svolgersi all'interno di un ambiente tradizionalmente omofobico come lo spogliatoio maschile. Il passo successivo, dall'alto potenziale drammatico, è stato quello di creare personaggi che interiorizzassero a tal punto le strutture eteronormative della società da reprimere anche il proprio orientamento sessuale. L'adolescente omofobico (non in quanto eterosessuale privilegiato, ma in quanto omosessuale impaurito) nasce da questo slittamento in cui il conflitto tra repressione e accettazione passa dal rapporto io-mondo all'interiorità dell'io.

Contrariamente a quanto si può pensare, questo espediente narrativo è stato usato prima di tutto per il suo potenziale comico, inserendo l'omosessualità all'interno di una sorta di meccanismo di contrappasso, con il rischio di equipararla a una punizione da scontare e di cui lo spettatore è chiamato a ridere.²⁰ È quanto accade, ad esempio, allo spettatore di *Buffy* quando assiste all'involontario coming out di Larry Blaisdell²¹ o, più recentemente, a quello di *Euphoria* nel momento in cui l'omosessualità latente di Nate viene ridicolizzata durante una recita scolastica.²²

Solo successivamente gli sceneggiatori decidono di sfruttare pienamente il potenziale drammatico di questo *topos*. Gli sceneggiatori di *Glee*, ad esempio, sfruttano la figura del bullo omofobico David Karofsky in maniera

19 Tropiano, *The Prime Time Closet*, cit. p. 168.

20 A conclusioni simili, benchè partendo da casi di studio diversi, arriva W. Peters, *Bullies and Blackmail: Finding Homophobia in the Closet on Teen TV*, in «Sexuality and Culture», 20, 3, 2016, pp. 486-503.

21 La scena, non a caso, è fondata sul meccanismo comico dell'equivoco identitario. *Phases* (2:15), scritto da R. Des Hotel e D. Batali, diretto da B. Seth Green, trasmesso il 27/1/1998.

22 Cfr. *The Theater and Its Double* (2:7), scritto da S. Levinson, diretto da S. Levinson, trasmesso il 20/2/2022.

convenzionale per le prime due stagioni per poi volgerla in chiave omosessuale durante la terza stagione. Sebbene questa svolta narrativa funzioni anch'essa secondo il meccanismo del contrappasso (da omofobo a omosessuale), nella serie viene trattata con una serietà drammatica impensabile negli anni Novanta. Lo stesso vale per Adam Groff della più recente *Sex Education*. Se nei primi episodi della prima stagione ci viene presentato come il bullo della scuola con una sua vittima prediletta, il ragazzo omosessuale Eric Effiong, nel corso degli episodi lo spettatore capisce che quella per Eric è in realtà attrazione. La (relativamente) veloce presa di consapevolezza del proprio orientamento sessuale permette ad Adam (e agli sceneggiatori dietro di lui) di percorrere un filone narrativo più incentrato sulla sua individualità che sulla sua nuova identità sessuale: non solo la difficoltà di venire a patti con la sua omosessualità, ma anche i rapporti con il padre e, soprattutto, il rapporto d'amore con Eric vengono sviluppati gradualmente nel corso delle stagioni successive.

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

5. È solo una fase? L'attrazione e l'amore tra ragazze

Qualcosa di diverso da quanto appena descritto accade per altre soggettività. Dell'omosessualità femminile o della bisessualità non c'è quasi traccia nei teen drama. Certo, la storia d'amore che si sviluppa tra Willow e Tara in *Buffy* è un caso paradigmatico, ma è solo l'eccezione che conferma la regola: al di fuori di essa, i teen drama negli anni Novanta e a cavallo del nuovo millennio non riservano loro particolare spazio. Il sospetto che l'omosessualità e la bisessualità femminile in età adolescenziale venga percepita come meno legittima e "naturale" di quelle maschili viene confermato dal destino che attende i personaggi femminili quando abbandonano il terreno dell'eterosessualità. I pochi esempi parlano abbastanza chiaro: nel 2005, lo *screen time* di Anna Taggaro, il personaggio bisessuale di *One Tree Hill* (The WB, The CW, 2003-2012), è ridotto al minimo (accettata la sua bisessualità, dopo due episodi si dichiara omosessuale e lo spettatore non la rivedrà mai più).²³ Nello stesso anno l'attrazione di una delle protagoniste di *The O.C.*, Marissa Cooper, per il personaggio di Alex Kelly²⁴ (che precedentemente aveva avuto una relazione con Seth, amico di Marissa) inaugura una relazione che durerà soli quattro episodi,²⁵ dopodiché Marissa tornerà tra le

23 *The Lonesome Road* (2:18), scritto da J.A. Norris, diretto da M. Lange, trasmesso il 26/4/2005. Si noti come l'omosessualità ontologica *maschile* a questa altezza temporale sia una convenzione ormai superata, a differenza di quanto accade per la bisessualità e l'omosessualità femminili. Cfr. M.D.E. Meyer, *Representing Bisexuality on Television: The Case of Intersectional Hybrids*, in «Journal of Bisexuality», 10, 2010, pp. 366-387.

24 *The Lonely Hearts Club* (2:12), scritto da J. Schwartz, diretto da I. Toynton, trasmesso il 10/2/2005.

25 *The Blaze of Glory* (2:16), scritto da J. Schwartz, diretto da R.D. McNeill, trasmesso il 17/3/2005.

braccia di Ryan e dell'eterosessualità, mentre Alex scomparirà. Qualcosa di simile accade cinque anni dopo con il quarto *reboot* di *Beverly Hills* (The CW, 2008-2013), in cui un arco narrativo di dieci puntate sviluppa la storia d'amore tra Gia e Adrianna, prima che quest'ultima ritorni all'ordine eterosessuale. Fino al triennio 2005-2007 lo schema narrativo è sempre lo stesso: 1) introduzione di una nuova figura femminile all'interno del sistema dei personaggi; 2) suo incontro con una delle protagoniste (impegnata già da una/due stagioni in una relazione eterosessuale); 3) attrazione reciproca e conseguente relazione; 4) dopo la fase di sperimentazione, ritorno della protagonista con il partner eterosessuale. Come ha giustamente sottolineato Whitney Monaghan, l'omosessualità e bisessualità femminili sono state rappresentate per molto tempo in questo modo, come delle fasi transitorie, sia dal punto di vista esperienziale (per i personaggi) sia narrativo (per lo spettatore, che nel prosieguo delle stagioni seriali non ricorderà quei quattro/dieci episodi in cui Marissa o Adrianna sono state bisessuali o lesbiche).²⁶ Questa transitorietà va di pari passo con la concezione dell'esperienza lesbica o bisessuale come un momento di trasgressione erotica. Prendiamo ad esempio quanto accade in *The O.C.*: in una scena in cui Marissa e Alex capiscono di provare attrazione l'una per l'altra, l'inquadratura indugia sulla schiena nuda di Marissa;²⁷ in un altro episodio, quando ormai la coppia è consolidata, le due ragazze si baciano in maniera appassionata e fugace alle spalle di Julie Cooper, la madre di Marissa.²⁸ Sono erotizzazioni blande che non differiscono eccessivamente da quanto accade per le relazioni eterosessuali, tuttavia non si può nemmeno trascurare quanto il fenomeno del *bisexual chic* attraversi questo decennio. Dal famoso doppio bacio di Madonna con Britney Spears e Christina Aguilera durante il MTV Video Music Awards (2003), passando per il primo reality show a impostazione bisessuale *A Shot of Love with Tila Tequila* (MTV, 2007-2008), per arrivare a un brano come *I Kissed a Girl* di Katy Perry (2008), la direzione è la stessa: rappresentare la bisessualità e l'omosessualità femminile come stati di eccezione e di trasgressione («it felt so wrong, it felt so right» canta Katy Perry).²⁹

Bisogna attendere gli anni Dieci del nuovo millennio perché si registri una maggiore presenza di questi personaggi e una loro rappresentazione svincolata da questo schema narrativo. A stravolgere in parte queste convenzioni sono alcune serie estere. Dal Canada, la serie *Degrassi: The Next*

26 W. Monaghan, *Queer Girls. Temporality and Screen Media. Not 'Just a Phase'*, Palgrave, London 2016.

27 *The Second Chance* (2:11), scritto da D.Z. Greenberg e J. Schwartz, diretto da T. Wharby, trasmesso il 3/2/2005.

28 *The Rainy Day Women* (2:14), scritto da J. Schwartz, diretto da M. Fresco, trasmesso il 24/2/2005.

29 Ho ripreso alcune suggestioni dal *video-essay* *verybitchie, '00 Bisexual Chic*, YouTube, 20/5/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=hqD5d3iRoU> (ultimo accesso: 25/7/2023).

Generation (CTV, 2001-2015), del franchise *Degrassi*, introduce per due stagioni (2005-2007) una storia lesbica tra i personaggi di Paige e Alex. Dall'Inghilterra arrivano due serie come *Sugar Rush* (Channel 4, 2005-2006) e *Skins* (E4, 2007-2013) in cui l'omosessualità femminile (in *Sugar Rush* e *Skins*) e la bisessualità (solo in *Skins*) vengono indagate in uno spazio narrativo maggiore, senza che i personaggi vengano appiattiti sulla loro identità di genere o sul loro orientamento sessuale. Per fare questo, entrambe le serie scelgono di adottare un registro da *romance* sentimentale.³⁰ Se nelle serie precedenti l'adolescente lesbica o bisessuale viveva solo in funzione della sperimentazione della protagonista, in *Skins* il racconto della storia tra Emily Fitch e Naomi Campbell (il personaggio ha volutamente lo stesso nome della fotomodella) si conclude con la più convenzionalmente romantica tra le dichiarazioni d'amore («I've loved you since the first I saw you. [...] I'd die for you. I love you. I love you so much it's killing me»).³¹ È il coronamento di un filone narrativo che per due stagioni è stato condito con gli ingredienti tipici della storia sentimentale (dall'amore non corrisposto alla sua realizzazione, dal tradimento al ricongiungimento),³² senza disdegnare aperture all'intimità sessuale tra i personaggi o dimenticare i problemi che essi devono affrontare in quanto minoranza.

Ma a rendere credibile e realmente inclusiva questa serie è il modo in cui il *queer romance* dei due personaggi è inserito all'interno di una narrazione in cui le soggettività risultano fluide nel modo di esperire non solo il proprio orientamento sessuale o la propria identità di genere, ma anche altri tipi di identità (di classe e di razza, prima di tutto). È una strada, quella intrapresa da *Skins*, che porta le soggettività LGBTQ+ verso l'ultimo stadio proposto da Clark, quello della piena rappresentazione realistica (il «respect») e che verrà percorsa ancora più convintamente da una serie americana trasmessa per la prima volta nel 2009: *Glee*.

6. Is it time for all of us to walk into the sunshine together?

Verso *Glee* (e oltre)

Trasmesso tra il 2009 e il 2015 su FOX, *Glee* deve il suo successo alla capacità di ibridare il teen drama e il musical e alla scelta, abbastanza inedita per l'epoca, di porre al centro della narrazione un gruppo di ragazzi emarginati e non di successo che si riuniscono in un *glee club* scolastico (gui-

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

30 Ricorro al termine *romance* intendendo con questo termine una narrazione che ruota attorno a una storia d'amore e contraddistinta da un lieto fine.

31 L'episodio cui mi riferisco è *Everyone* (4:8), scritto da B. Elsley, diretto da D. O' Hara, trasmesso il 18/3/2010.

32 Sono elementi che stupiscono in una serie come *Skins* che fa dell'ironia e del realismo iperbolico e disacrante i propri elementi distintivi.

dato dall'insegnante di spagnolo William Schuester). Il processo di negoziazione dell'identità tipico dell'adolescenza viene inserito così all'interno di un rinnovamento tematico e formale: formale perché l'interiorità, i dubbi, le speranze vengono esplicitati attraverso la performance musicale; tematico, perché ad essere al centro dell'universo narrativo non sono più i classici adolescenti *wasp* ed eterosessuali, bensì una costellazione di figure variegata per composizione etnica, di genere, per orientamento sessuale e per differenti gradi di disabilità corporee (limitandoci ai personaggi LGBTQ+, nel corso della serie se ne trovano più di 25).³³ È un'innovazione graduale. La prima stagione della serie presenta un solo protagonista LGBTQ+ (Kurt), come accadeva nei teen drama tradizionali. Solo nelle stagioni successive il tasso di *queerness* aumenta grazie all'introduzione di nuovi personaggi o alla scoperta della reale identità di quelli vecchi. Allo stesso modo, molte delle stereotipie e convenzioni sfruttate nel corso della prima stagione vengono disinnescate in quelle successive. Viene per esempio ridotto l'espedito del coming out per caratterizzare i personaggi (riservato solo a Kurt, Karofsky e Santana); il buonismo eterosessuale viene rotto anche dalla presenza di un adolescente omosessuale cui verrà assegnato il ruolo di antagonista di Kurt (Sebastian); mentre uno spazio di rappresentabilità inedito viene concesso all'adolescente transgender Unique Adams, nel suo oscillare tra l'universo maschile e quello femminile. Da questo punto di vista il *glee club*, e la serie di personaggi che gravitano attorno a esso, sembra essere il luogo in cui i singoli individui non solo possono venire a patti con le loro identità, ma anche sperimentarne di nuove al di là di facili etichette (ad un certo punto, Brittany si autodefinisce non «bisexual» ma «bicurious»).³⁴ Contribuiscono evidentemente a questo risultato i molteplici e convincenti *queer romance* che, così come già era capitato alcuni anni prima in *Skins*, permettono di far emergere le singole individualità al di là delle etichette (gay, lesbica, bisessuale, transgender, ecc.).

Tuttavia, a differenza del teen drama inglese, *Glee* intende affrontare con molta più convinzione alcune delle principali questioni legate ai diritti LGBTQ+ e intende farlo secondo un'ottica progressista e tollerante che non è esente a volte da un didascalismo dannoso. Capita ad esempio che in alcuni episodi la serie giudichi i modi in cui i diversi personaggi vengono a patti con il proprio orientamento sessuale o la propria identità di genere, con il rischio di proporre dei modelli più positivi di altri di vivere la propria identità sessuale.

33 A.L. Parsemain, *The Pedagogy of Queer TV*, Palgrave, London 2019, p. 40.

34 Cfr. K. McNicholas Smith, *Lesbians on Television. New Queer Visibility and the Lesbian Normal*, Intellect, Bristol 2020, pp. 125-127.

Ma un altro aspetto, forse più importante, è il finale della serie che rappresenta allo stesso tempo l'ultimo stadio della *Bildung* adolescenziale e dell'integrazione in società dei personaggi: il doppio matrimonio della coppia lesbica Brittany-Santana e di quella gay Blaine-Kurt. È un passaggio fondamentale, perché segna una transizione simbolica dal microcosmo scolastico al macrocosmo sociale e la fine della tensione tra individuo e mondo (in maniera simile a quanto accadeva nei primi romanzi di formazione).³⁵ Come afferma Kurt, «It is time for all of us to walk into the sunshine together, forever».³⁶ Il destino di inclusione e tolleranza si sta finalmente compiendo, dentro e fuori il mondo finzionale? Apparentemente sì,³⁷ nonostante da una parte rimanga l'impressione di un finale consolatorio, eccessivamente fondato sulla tolleranza dei personaggi eterosessuali (il padre di Kurt e la nonna di Santana, precedentemente restii ad accettare le identità rispettivamente del proprio figlio e della propria nipote, daranno il benedetto ai loro matrimoni). Non mi sembra inoltre irrilevante che *Glee* senta di dover legittimare la storia dei propri personaggi attraverso convenzioni che risultano ormai stantie tanto per i *romance* eterosessuali (quale personaggio eterosessuale pronuncierebbe oggi una frase così convenzionale come quella pronunciata da Kurt?) quanto per i teen drama (l'ultimo matrimonio visto in un teen drama risale a *Beverly Hills, 90210*). Nonostante questo, il merito di *Glee* nell'aver allargato enormemente lo spazio di rappresentabilità degli adolescenti LGBTQ+ è innegabile. Dopo questa serie, i *topoi* descritti più sopra lasceranno il posto a una rappresentazione più libera e svincolata dall'identità e dall'orientamento sessuale dei personaggi, grazie anche all'entrata nel mercato televisivo delle piattaforme streaming.³⁸

È in realtà un allargamento contraddistinto dal ritorno di vecchi problemi. Ci si potrebbe chiedere ad esempio quanto la presenza di Jules, adolescente transgender, all'interno del teen drama *Euphoria* di HBO non sia figlia soprattutto della bellezza chic di Hunter Schafer, l'attrice transgender che la interpreta; oppure quanto i teen drama a marchio Netflix più innovativi su questo versante debbano la propria sopravvivenza al successo di pubblico più che alla libertà creativa garantita dalla piattaforma. Oppure,

Le strategie di rappresentazione LGBTQ+ nei teen drama dagli anni Novanta ad oggi

35 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 25.

36 *A Wedding* (6:8), scritto da R. Maxwell, diretto da B. Buecker, trasmesso il 20/2/2015.

37 Dal 2009 (prima stagione di *Glee*) al 2015 (ultima stagione) il numero di Stati americani in cui vengono legalizzati i matrimoni tra coppie dello stesso sesso passa da 4 a 36. Recupero il dato da McNicholas Smith, *Lesbians on Television*, cit. p. 136.

38 Non è un caso che la maggior parte dei teen drama con personaggi LGBTQ+ siano prodotti e distribuiti negli ultimi anni da Netflix. *Sex Education* (2019-2023), *Never Have I Ever* (2020-2023), *Heartstopper* (2022-in corso), *First Kill* (2022) – solo per citarne alcuni – mostrano come la piattaforma punti non solo sulla comunità LGBTQ+ ma più in generale su un «quality audience giovane, liberale, progressista e consapevole». Cfr. Brembilla, *It's All Connected*, cit., p. 161.

ancora, quante resistenze permangano rispetto alla rappresentazione di altre soggettività (il tentativo di *Never Have I Ever* di raccontare la storia di una ragazza lesbica musulmana di origine indiana dura pochissime puntate). Sotto questa luce, la frase pronunciata da Kurt in *Glee* a distanza di anni mostra ancora di più la sua natura consolatoria e illusoria. Forse per questo dovremmo riformularla sotto forma di domanda: «Is it really the time for all of us to walk into the sunshine together?».

Not really.