

Gabriele Landrini
Dall'intervallo alla Recess.
Gli adolescenti di Disney Channel e l'identità italiana

Introduzione

La cultura cinematografica italiana ha più volte tentato di raccontare l'adolescenza, provando a rappresentarla in modi differenti ma aderendo in realtà a un unico modello spesso edulcorato e stereotipato. Film di successo come quelli appartenenti al filone collegiale, al Neorealismo Rosa o ai musicarelli hanno fin da metà Novecento dipinto l'età di passaggio per antonomasia come un momento di innocenza e purezza, dove qualunque scintilla di pacata ribellione era in realtà reinquadrata in un contesto di controllato perbenismo. Nonostante una maggiore profondità e sfaccettatura caratteriale fosse rintracciabile negli adolescenti posti in essere nelle pellicole a target più adulto, il cinema italiano ha raramente rischiato o sperimentato quando si trattava di prodotti pensati per un pubblico giovane, offrendo quasi esclusivamente ritratti conservatori e anacronistici, che non permettevano ai propri spettatori di riferimento di rispecchiarsi concretamente¹. Allo stesso modo, lo *stardom* a esso affine ha di conseguenza

¹ Non sono attualmente pubblicati studi ad ampio spettro sul cinema a target adolescenziale italiano precedente agli anni Duemila. Sul cinema collegiale, sotto-filone delle cosiddette pellicole dei telefoni bianchi, cfr. E. MAURRI, *Rose scarlatte e telefoni bianchi. Appunti sulla commedia italiana dall'Impero al 25 luglio 1943*, Abete, Roma 1981; P. BERTELLI, *La dittatura dello schermo. Telefoni bianchi e camicie nere*, Edizioni Anarchismo, Trieste 1984; G. CASADIO, E.G. LAURA, F. CRISTIANO, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Longo, Ravenna 1991; E. SARONNI, *La vita è bella? Finzione e realtà nel cinema fascista dei 'telefoni bianchi'*, AlboVersorio, Senago (MI) 2015. Estremamente esigua è nel contempo la bibliografia dedicata al Neorealismo Rosa, cfr. E. GIACOVELLI, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 1995, pp. 23-41; G. TINAZZI, *Il primo 'pane-amore' e Due soldi di speranza*, in *Storia del cinema italiano, 1949-1953*, VIII, a cura di L. De Giusti, Marsilio, Venezia 2003; B. DI MARINO, *Transizioni. Tra neorealismo*

promosso immagini candide e ottimistiche dei divi, costruiti con l'intento di rispecchiare anche nella quotidianità le realtà dei personaggi che si apprestavano a interpretare².

Dopo le varie esperienze della seconda metà del Novecento, il filone giovanilistico ha sfruttato nuove forme d'espressione nel panorama cinematografico e seriale contemporaneo³. I primi anni Duemila sono stati infatti segnati da alcune variopinte avventure di appena diciottenni che, con scarso consenso di critica ma con un ottimo riscontro dal pubblico, hanno invaso nuovamente il grande e il piccolo schermo. Lungometraggi quali ad esempio *Che ne sarà di noi* di Giovanni Veronesi, *Tre metri sopra il cielo* di Luca Lucini o *Notte prima degli esami* di Fausto Brizzi sono solo alcuni dei titoli più celebri che hanno tentato di mettere in scena la vita quotidiana dell'adolescente italiano medio, costretto ogni giorno a confrontarsi con la scuola, l'amore e la famiglia. Rispetto ai casi passati, queste pellicole hanno narrato in modo più veritiero e concreto la realtà dei teenagers, non rifuggendo una didascalica autoreferenzialità. Allo stesso modo, attori come Nicolas Vaporidis o Riccardo Scamarcio⁴ sono stati trasformati rapidamente in veri e propri *teen idols* nazionali che, incarnando modelli prototipici desunti dal più tradizionale cinema americano, sono

rosa e commedia all'italiana, in *Storia del cinema italiano, 1954-1959*, IX, a cura di S. Bernardi, Marsilio, Venezia 2004. Parallelamente, più vasta è la letteratura scientifica sui musicarelli, cfr. S. DELLA CASA, P. MANERA, *I musicarelli*, in «Cineforum», n. 310, 1991; E. DAGRADA, *I musicarelli*, in *Storia del cinema italiano, 1960-1964*, X, a cura di G. De Vincenti, Marsilio, Venezia 2002; S. ARCAGNI, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria 2008; M. FABBRICA, *Cuori, divise e chitarre. Il cinema musicale italiano*, Cierre, Sommacampagna (VR) 2008; E. GIANNELLI, *Gli urlatori. Tutti i figli italiani di Elvis*, Curcio Musica, Napoli 2012.

² Come nel caso del filone giovanilistico, praticamente nulla è la bibliografia dedicata ai *teen idols* italiani, ad eccezione per rari *case studies*. A livello internazionale, interessanti da un punto di vista metodologico sono alcuni lavori sull'argomento, cfr. T. SHARY, *The Teen Film and Its Method of Study: A Book Review Essay*, in «Journal of Popular Film and Television», n. 25, 1, pp. 39-45; J.S. AUBREY, S. WALUS, M. CLICK, *Twilight and the Production of the 21st Century Teen Idol*, in *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media, and the Vampire Franchise*, a cura di M. Click, J. S. Aubrey, E. Behm-Morawitz, Peter Lang, New York 2010, pp. 225-242.

³ L'unico studio attualmente pubblicato sul cinema italiano a target adolescenziale è D. BOERO, *Chitarre e lucchetti. Il cinema adolescente da Morandi a Moccia*, Le Mani, Recco (GE), 2009. Nonostante un primo capitolo dedicato ai musicarelli, il volume è quasi totalmente incentrato sulle produzioni degli anni Duemila.

⁴ Cfr. C. O'RAWE, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York 2014, pp. 23-44.

stati pubblicizzati quali esempi rispettivamente del bravo ragazzo della porta accanto e del bello e dannato bisognoso d'amore.

A partire dalla seconda metà dello scorso decennio, i prodotti a target esclusivamente adolescenziale hanno trovato una sempre minor distribuzione nelle sale cinematografiche, scoprendo una nuova e considerevole notorietà in ambito televisivo⁵: grazie alla diversificazione dei palinsesti e alla nascita di innumerevoli canali tematici sul piccolo schermo, questo particolare filone è riuscito quantitativamente ad aumentare la propria offerta, non perseguendo però evoluzioni tematiche ma richiudendosi anzi in forme maggiormente ovattate. In un contesto che vede il successo di fiction RAI quali *Fuoriclasse* e di *serial* Mediaset come *I liceali*, è stata tuttavia l'emittente Disney Channel Italia a offrire il ritratto più pianificato e invasivo dell'adolescente, intrecciando una messa in narrazione marcatamente nazionale con delle logiche aziendali tipicamente americane.

Proprio in relazione alle seconde, il debito che Disney Channel Italia stringe tutt'oggi con la controparte statunitense⁶ appare immediatamente ineludibile. Seppur anacronistiche e limitate, le storie promosse dalla filiale americana della Disney hanno infatti influenzato le produzioni originali dei paesi europei e asiatici, accompagnando la crescita di generazioni e generazioni di bambini e giovani adulti che sono parallelamente diventati i soggetti prediletti dei racconti cinematografici e soprattutto televisivi. Così come ampiamente teorizzato da Henry Giroux e Grace Pollock⁷, anche le politiche della casa madre di Topolino non hanno tuttavia permesso di delineare un ritratto veramente realistico e multiforme dei ragazzi tra i 10 e i 18 anni, preferendo promuovere una latente pedagogia finalizzata a educare il pubblico e a restituire una immagine del mondo odierno anacronistica e a tratti irreali: tematiche cosiddette

⁵ Sebbene non si rifaccia esplicitamente alle questioni adolescenziali, cfr. M. BUONANNO, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Bari 2012.

⁶ Nonostante come si vedrà diversi siano gli studi legati all'universo Disney, molto più rari sono invece quelli dedicati alle politiche televisive di Disney Channel. Per maggiori approfondimenti sull'argomento, cfr. M.G. BLUE, *Girlhood on Disney Channel: Branding, Celebrity, and Femininity*, Routledge, London 2017. Sulle logiche Disney *tout court*, oltre ai volumi che si citeranno nel prosieguo, cfr. E. BELL, L. HAAS, L. SELLS, *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Indiana University, Bloomington 1995; J. WASKO, *Understanding Disney The Manufacture of Fantasy*, Wiley, New York 2001; D. BRODE, *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*, University of Texas, Austin 2008.

⁷ Cfr. H. GIROUX, G. POLLOCK, *The Mouse that Roared: Disney and the End of the Innocence*, Rowman & Littlefield, Lanham 2010; A.R. WARD, *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*, University of Texas, Austin 2002.

scomode come quelle legate alla sfera sessuale, alla diversità etnica o ai problemi sociali sono state infatti solo raramente toccate in produzioni di questo tipo e, nei pochi casi in cui esse traspaiono, la loro trattazione risulta innegabilmente superficiale e sbrigativa. Nonostante Eric Smodin⁸ rintracci in questo controllato micro-universo una serie di immancabili contraddizioni, la stretta regolamentazione dell'emittente è andata gradualmente definendosi e sedimentandosi nel corso del nuovo millennio, travalicando conseguentemente i confini della patria natia e infiltrandosi, come si è detto, nelle logiche produttive europee. In tal senso, quando nel 2005 Disney Channel Italia ha deciso di finanziare produzioni originali pensate per una diffusione nazionale, non ha potuto non confrontarsi con le strutture importate dagli Stati Uniti, dando inizio a un processo di iniziale rifiuto e successivo avvicinamento dell'iconografia a stelle e strisce. Con lo scopo di comprendere attraverso quali modalità l'identità italiana si è manifestata e si manifesta tutt'oggi nelle produzioni di Disney Channel Italia, si possono dunque rintracciare due differenti modelli – cronologici ma anche complementari – atti a declinare il connubio tra cultura nazionale ampiamente intesa e messa in scena dell'adolescente sul piccolo schermo.

1. *La ricreazione: quando la sitcom è italiana*

Una prima ondata di produzioni originali distribuite da Disney Channel Italia si è sviluppata nel quinquennio compreso tra il 2005 e il 2010 e ha sfruttato il modello rodato della *situation comedy*. Organizzandosi in brevi sketch di 5 minuti o meno debitori dell'estetica *slapstick*, format di successo come *Life Bites – Pillole di vite*, *Chiamatemi Già* o *Quelli dell'intervallo* hanno dato origine a un universo adolescenziale stereotipato e monocorde, poggiato su narrazioni semplicistiche ed emendate da qualsivoglia profondità. Se da un lato i *plot* appaio difficilmente analizzabili a causa dell'impostazione quasi totalmente verticale dei singoli episodi, lo studio della rappresentazione dei singoli ragazzi e dell'umorismo su cui poggiano le loro battute palesano pienamente come l'identità italiana si confronti con le succitate manovre di controllo aziendale di tradizione americana.

Trasmesso per la prima volta nel settembre 2005, *Quelli dell'intervallo* rappresenta il caso forse più emblematico di questa prima fase. Incentrato sulle disavventure di un gruppo di ragazzi delle medie durante la ricreazione,

⁸ Cfr. E.L. SMODIN, *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, Psychology, London 1994.

il serial mette in scena numerosi personaggi che, lungi dal presentare una personalità sfaccettata, vengono ridotti a semplici icone. Rifacendosi alle maschere della commedia dell'arte e alle personalità stilizzate dei *teen movies* statunitensi⁹, figure quali Tinelli, Nico, Secchia e Valentina si restituiscono come bidimensionali declinazioni dell'imbronato, del giullare, del dotto e della bella. Soprattutto Tinelli, mattatore in un cast altrimenti corale, spicca proprio a causa del doppio status di protagonista e di macchietta che, nonostante la sua costante presenza sulla scena, rifugge qualsiasi approfondimento psicologico limitandosi solo a reagire meccanicamente alle sfortune che lo colpiscono. Naturalmente questa assenza di spessore favorisce quella soppressione tematica di cui si è accennato in precedenza, dando spazio ad una comicità iperbolica e quasi parodistica. L'italianissimo humor da cinepanettone¹⁰, depurato ovviamente dalla volgarità e dalla rozzezza ad esso intrinseca, sembra dunque riproporsi in modalità meno laide ma altrettanto estremizzate e decontestualizzate. Parallelamente, la conformità nazionale ritorna nei luoghi e nei tempi nei quali l'*ensemble* di studenti si muove. La scuola frequentata è ad esempio un'istituzione tipicamente italiana che, davanti all'enorme scritta *presidenza*, presenta un piccolo busto di marmo dedicato ad Alessandro Manzoni, posizionato al centro del corridoio dove i ragazzi trascorrono i pochi minuti dedicati alla ricreazione. Interessante in quest'ottica è anche il confronto con *As the Bell Rings*, trasposizione prima britannica e poi statunitense del format, che sostituisce la statua del celebre scrittore milanese con quella del più internazionalmente noto William Shakespeare: il cambiamento è ovviamente portato sia da logiche identitarie sia da dinamiche di mercato, in nuce ad una possibile rivendita estera. Tornando sempre al format nazionale, anche la scansione temporale delle lezioni, la pianificazione del calendario scolastico e l'organizzazione della didattica indirizzano esplicitamente a una localizzazione sul nostro territorio.

Attingendo inoltre dalle lezioni dei musicarelli ma filtrandole a seguito delle pianificate logiche Disney, l'emittente nazionale ha esteso la concezione di adolescente archetipico non solo ai personaggi diegetici, ma anche agli attori e alle attrici chiamati a incarnarli. Così come parzialmente

⁹ Se come si è detto sul filone giovanilistico italiano non si è stato scritto molto, lo stesso non può essere detto per quello americano, cfr. T. SHARY, *Teen Movies, American Youth on Screen*, Wallflower, London-New York 2005; C. DRISCOLL, *Teen Film: A Critical Introduction*, Berg, Oxford-New York 2011.

¹⁰ Cfr. A. O'LEARY, *On the Complexity of Cinepanettone*, in *Popular Italian Cinema*, a cura di L. Bayman, S. Rigoletto, Palgrave MacMillan, New York 2013; ID., *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soverria Mannelli (CZ) 2013.

teorizzato da Morgan Genevieve Blue in relazione a starlet d'oltreoceano quali Miley Cyrus e Demi Lovato¹¹, la Walt Disney Television Italia ha tentato fin dall'esordio di *Quelli dell'intervallo* di caldeggiare un'idea di *stardom* tricolore esclusivamente *under18*, simile a quella promossa negli Stati Uniti¹². Particolarmente degno di nota è in quest'ottica il caso di Jacopo Sarno, attore unitosi al cast a partire dal 2007. Il suo personaggio, chiamato con il diminutivo di Jaky, è una giovane popstar di ampia fama che, dopo essersi trasferita nella scuola dei protagonisti, deve far collimare la carriera musicale con la normalità quotidiana. La tanto conclamata duttilità artistica di Jacopo Sarno, così come quella del personaggio incaricato di interpretare, ha mutato la promozione delle ultime stagioni di *Quelli dell'intervallo*, che si sono focalizzate quasi esclusivamente attorno alla personale immagine divistica dell'attore, votata a riproporre la maschera di ragazzo della porta accanto indossata nel corso della sitcom di provenienza. Conseguentemente, con lo scopo di rendere Sarno un archetipico modello di uno *star power* adolescenziale e italiano, la Disney ha intrapreso ulteriori operazioni incentrate marcatamente su di lui, come il lancio di una carriera discografica sotto l'etichetta Walt Disney Records, la trasposizione del lungometraggio *High School Musical* in una pièce teatrale da lui interpretata e le apparizioni come *guest star* in altre produzioni dell'emittente quali le già citate *Life Bites – Pillole di vita* e *Chiamatemi Giò*, oltre che nel format americano *Zack e Cody sul ponte di comando*. Il performer, più dei suoi colleghi, ha rappresentato per l'industria di Walt Disney un tentativo di promozione di un divismo ancora marcatamente italiano: al contrario del cambiamento avvenuto a partire dagli anni Dieci, questa celebrità è infatti nata seguendo un connubio di logiche di mercato sia europee sia statunitensi, circoscrivendosi però come star al solo territorio nazionale. Sebbene qualche apparizione in programmi o iniziative estere,

¹¹ Oltre al già citato volume, degni di nota sono anche i suoi articoli, cfr. M.G. BLUE, *D-Signed for Girls: Disney Channel and Tween Fashion*, in «Film, Fashion & Consumption», II, 1, pp. 55-75; ID., *The Best of the Both World? Youth, Gender and a Post-Feminist Sensibility in Disney's Hannah Montana*, in «Feminist Media Studies», XIII, 4, pp. 660-675.

¹² Molto ampia è la bibliografia sul divismo americano, tra i lavori più interessanti, cfr. S. REDMOND, S. HOLMES (a cura di), *Stardom and Celebrity: a Reader*, Sage, London 2007; P. McDONALD, *Hollywood Stardom*, Wiley-Blackwell, Malden 2013. Sul divismo italiano contemporaneo, con particolare attenzione per quello maschile, cfr. M. LANDY, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University, Bloomington 2008; C. O'RAWE, J. REICH, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015; P. ARMOCIDA, A. MINUZ (a cura di), *L'attore nel cinema italiano. Storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia 2017.

Jacopo Sarno si è pertanto proposto come *teen idol* e latin lover per giovani telespettatrici italiane le quali, non affascinate unicamente dal mito hollywoodiano, hanno potuto indirizzare le proprie attenzioni verso una personalità geograficamente più vicina e culturalmente più affine.

2. La recess: quando la fiction diventa internazionale

Dopo la conclusione di *Quelli dell'intervallo* e la distribuzione di alcuni *spin-off* più o meno fortunati come *Fiore e Tinelli*, *Quelli dell'intervallo in vacanza* e *Quelli dell'intervallo caffè*, Disney Channel ha sospeso la realizzazione di nuovi format nazionali, trasmettendo i ben più noti prodotti seriali americani. Da maggio 2015, è iniziata tuttavia una seconda ondata di produzioni tricolore, che trovano in *Alex & Co.* l'esempio più rilevante.

Rigettando qualsiasi precedente estetica da sitcom, *Alex & Co.* sfrutta le formule più basilari del *teen drama*, raccontando le vicende di un quindicenne che, insieme agli amici e alla ragazza di cui è innamorato, decide di creare una propria band, con il supporto del professore di musica. Intraprendendo un percorso di dis-identità e di conseguente internazionalizzazione¹³, tale esperimento vuole promuovere una maggiore dissimulazione della tradizione nazionale rispetto al passato, cercando esplicitamente di attingere da un immaginario fortemente americanizzato. Innumerevoli sono gli elementi che comprovano questa peculiare e motivata scelta stilistica. Anzitutto, i nomi dei personaggi non si rifanno più alla tradizione italiana come ad esempio succedeva per Valentina o Isabella di *Quelli dell'intervallo*, ma giocano su un doppio registro che richiama sia l'Italia sia l'America: oltre ad Alex, sulla scena si muovono Emma, Nicole, Christian e Sam. Accanto ai personaggi, i luoghi nei quali si svolgono le vicende colpiscono per il debito che essi stringono con le *high school* statunitensi. L'edificio scolastico frequentato dai protagonisti, chiamato Melsher Institute, è disseminato da armadietti e da cartelli in lingua inglese, che recitano «No food in classroom» o «No music in the school». Nonostante questi chiari riferimenti, le vicissitudini non si svolgono

¹³ Da un punto di vista storico, questo percorso sembra essere intrinseco a tutta l'evoluzione della televisione italiana, soprattutto quella di finzione, cfr. BUONANNO, *La fiction italiana: Narrazioni televisive e identità nazionale*, cit., pp. 31-61. Naturalmente, sul mutamento della televisione italiana, impossibile non citare alcuni testi fondamentali, cfr. F. MONTALEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2001; A. GRASSO, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Garzanti, Milano 2004.

comunque dall'altra parte dell'oceano, poiché la prima stagione si conclude con un *cliffhanger* in cui Alex, a causa del lavoro del padre, è costretto ad abbandonare gli amici per trasferirsi negli Stati Uniti. L'italianità della produzione traspare inoltre grazie ad alcuni personaggi secondari, come il professor Giovanni o la bidella Nina, che reinquadrano l'intero contesto in un discorso nazionale.

Parallelamente alla messa in scena, anche la narrazione vera e propria si allinea con sempre maggior enfasi all'*American dream*, declinato in questo caso come ricerca di affermazione e di celebrità. Gli studenti, più a tutto tondo rispetto a quelli presentati nel corso delle sitcom di inizio anni Duemila, desiderano fondare una band di successo, riuscendoci nel corso della seconda stagione grazie al concorso televisivo *The Talent*. Le tracce proposte dal gruppo sono scritte in lingua inglese e rievocano dinamiche tipiche di Disney Channel USA. Di conseguenza, così come era stato fatto per serie quali *Hannah Montana* e *A tutto ritmo* o per la trilogia cine-televisiva di *High School Musical*, anche per *Alex & Co.* si è puntato quasi esclusivamente su un *merchandising* discografico, tentando con scarsa fortuna di lanciare la band diegetica anche nel panorama musicale odierno. Per fare ciò, si è recuperato quel discorso identitario che nel prodotto televisivo è stato sempre maggiormente occultato: sebbene nel format compaiano esclusivamente canzoni cantate in lingua inglese, il primo singolo estratto dalla colonna sonora è infatti stato *Incredibile*, versione italiana del brano *Incredible*.

Anche la pianificazione dell'*ensemble* divistico appare poliedrica e ponderata, atta nuovamente a rileggere le logiche intermediali americane ma proiettata inoltre verso uno *Show business* non solo nazionale. Contrariamente a quanto fece a suo tempo Jacopo Sarno, Leonardo Cecchi – interpretate chiamato a vestire i panni di Alex – ha fin da subito tentato di valicare i confini, aparendo in produzioni internazionali sempre a target *tween* e *teen*¹⁴ come *Tini – La nuova vita di Violetta*, pellicola tratta dall'omonima soap-opera argentina, o *Penny on M.A.R.S.*, *spin-off* di *Alex & Co.* girato in lingua inglese ed interpretato da attori britannici e statunitensi. Interessante in questo caso è inoltre l'uso che il giovane attore fa delle proprie piattaforme social che, forse più dei personaggi interpretati, permettono ai divi del mondo dello spettacolo di veicolare l'immagine

¹⁴ Come inizialmente teorizzato da B. KANTROWITZ, P. WINGERT, *The Truth About Tweens*, www.newsweek.com, 17 ottobre 1999, <<https://www.newsweek.com/truth-about-tweens-168306>> (ultimo accesso: 14.12.2018). Con il termine *tween* si identifica un pubblico compreso tra gli 8 e i 14 anni, mentre con *teen* quello che va dai 15 ai 19 anni.

di sé che veramente desiderano¹⁵. Rispetto a molti suoi colleghi, Cecchi sfrutta un bilinguismo delle didascalie che palesa il suo desiderio di rivolgersi a un pubblico più vasto: a esclusione di alcuni *post* di carattere pubblicitario, la maggior parte degli interventi sono scritti in italiano e in inglese, allo scopo di renderli comprensibili ai fan di tutto il mondo.

La scelta di privilegiare un micro-cosmo americanizzato e di procedere dunque verso un cosciente abbandono dell'anima italiana è stata perseguita naturalmente per ragioni economiche, poggiate su un'ipotetica vendibilità del prodotto (e dello *stardom* affine) in mercati stranieri. Più complesso si fa invece il discorso in relazione a *Come diventare grandi nonostante i genitori* di Luca Lucini, lungometraggio per il grande schermo nato come rielaborazione di *Alex & Co.*, dove gli stessi protagonisti vivono delle vicende non eccessivamente dissimili ma comunque non pienamente collegate a quelle del serial. Al contrario di quanto accade nelle brevi puntate trasmesse sull'emittente televisiva, il film sembra riscoprire almeno parzialmente le proprie radici, caratterizzando il Melscher Institute come un liceo più vicino a quelli presenti sul nostro territorio. Ad aumentare il legame con la tradizione e, nello specifico, con il cinema è sicuramente il ricorso ad attrici molto celebri nel panorama divistico nazionale: Margherita Buy, nel ruolo di una crudele preside, e Giovanna Mezzogiorno, che veste i panni della madre della *new entry* Evelyn. L'inserimento di due personalità di spicco, insieme a una circoscrizione degli intenti distributivi, ha portato la pellicola e distaccarsi dall'operazione perseguita dalla controparte seriale, restituendosi come produzione italiana *ad hoc* a livello sia narrativo che produttivo.

Conclusioni

Alla luce dell'analisi proposta, risulta pertanto palese come Disney Channel Italia abbia, nel corso dell'ultimo decennio, rivoluzionato le modalità attraverso cui ritrarre gli adolescenti italiani tra i dieci e i diciotto anni. In un primo momento, *Quelli dell'intervallo* e format simili come *Life Bites* *Pillole di vita* o *Fiore e Tinelli* hanno permesso di far dialogare espedienti e manovre tipicamente americani con identità e riflessi della tradizione

¹⁵ Sempre legati all'ambito statunitense, cfr. D.P. MARSHALL, *The Promotion and Presentation of the Self: Celebrity Marker of Presentational Media*, in «Celebrity Studies», I, 1, 2010, pp. 35-48; A. JERSLEV, M. MORTENSEN, *Celebrity in the Social Media Age: Renegotiating the Public and the Private*, in *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, a cura di A. Elliott, Routledge, New York 2018, pp. 157-175.

italiana. Ciò è stato possibile per un minor interesse nei confronti dell'espansione verso il mercato europeo e per una maggiore libertà narrativa, dovuta all'assenza di una trama veramente orizzontale. In un secondo momento, con il *teen drama Alex & Co.* l'emittente ha completamente ripensato le precedenti tendenze, incanalandosi verso un *iter* produttivo e creativo più aperto a influssi internazionali. L'adolescente medio e il suo corrispettivo divistico si è dunque trasformato da italiano archetipico a soggetto filo-americano, intraprendendo un processo di rifiuto nazionale e di apertura internazionale. Nell'ultimo anno, questo percorso ha tuttavia inaugurato una nuova evoluzione che vede in progetti attualmente in produzione – quali ad esempio il già citato *Penny on M.A.R.S.* o *Sara e Marti* – una propensione all'accostamento delle due formule in passato contrapposte: dando inizio a un periodo di *summa* e ripensamento a oggi ancora di difficile definizione, Disney Channel Italia sembra infatti pronto ad accostare l'identità italiana a una più poliedrica multiformità internazionale, lontana ma nel contempo affine a un discorso culturale capace gradualmente di riproporsi nonostante i marcati influssi internazionali. Se ancora non è dunque possibile parlare di una terza fase, un dato di fatto è comunque incontestabile: la rappresentazione dei giovani adottata da Disney Channel Italia è stata ed è attualmente venata da profonde radici identitarie e nazionali che, tra momenti di massima manifestazione e altri di più intrinseca sfocatura, hanno permesso di ripensare la figura dell'adolescente, consequenzialmente o contemporaneamente connesso ai propri retaggi e aperto a uno sfaccettato cosmopolitismo.