



# WHO IS YOUR FAVORITE ARTIST?

## SWARM E IL RONZIO ASSASSINO DEL FANDOM

*Maria Rita Chierchia*

**ABSTRACT.** This paper examines, through the sampling and analysis of some key scenes, the very recent series on PRIME entitled *Swarm*. It is the second authorial attempt by Donald Glover, aka Childish Gambino, after *Atlanta*. The main serial product investigated offers an opportunity to frame the delicate function of the auteur-producer, according to Mittell's insights, and to reason, even from an intradiegetic point of view, about an unforeseen horizon of manifestation of fandom. Tied to this discourse is a reasoning, by analogy, with the entomological sphere that Glover's intuition repeatedly invokes.

**PAROLE CHIAVE:** Donald Glover, Author-Producer, Bees, *Swarm*, Fandom

**D**opo essersi imposto come punto di riferimento generazionale con una serie di appuntamenti discografici di eccezionale impatto, Donald Glover, alias Childish Gambino, ha cominciato a disegnare una propria personale campitura nell'immaginario della cultura afroamericana. Da *This Is America*

ad *Atlanta*, il Black Lives Matter non è mai stato così psichedelico e corrosivamente sarcastico, non rinunciando persino ad una dolente autoironia.

Con *Swarm*, Glover approda appunto ad una riflessione prevalentemente interna alla comunità afroamericana e alla violenza che, a lungo sedimentata, inopinatamente esplose la sua furia omicida attraverso l'universo del fandom.

È come se la musica e il divismo che ne consegue, tradizionalmente strumenti

a disposizione del riscatto sociale black, si ritorcessero crudelmente contro il fandom che li ha alimentati.

Sulla caratura produttiva e autoriale di Glover e sul *milieu*, in cui il suo lavoro di musicista e geniale artefice di prodotti filmici, si innesta, non esiste ad oggi nessuno riferimento bibliografico esaustivo. Si segnala però l'uscita imminente del volume *Greater Atlanta: African American Satire since Obama* (Co-editors, Derek C. Maus and James J. Donahue) la cui call è solo recentemente scaduta<sup>1</sup>.

In un quadro, dunque, di rarefazione della letteratura scientifica sull'argomento del nostro contributo, sentiamo di doverci prendere la responsabilità di ridefinire, nella fattispecie molto peculiare del caso Glover, le coordinate principali dell'autorialità televisiva:

Man mano che la televisione americana è stata rivalutata dal punto di vista estetico, negli ultimi due decenni, la funzione dell'autore è diventata più evidente, aiutando a legittimare e irrobustire il valore culturale del mezzo attraverso una serie di pratiche del discorso [...] Quest'identificazione con l'autorialità serve ad agevolare la comprensione del programma, e a circoscriverne attrattività, atmosfere, stile e genere. Essa può inoltre aiutare una serie a conquistarsi la sua messa in onda, un network o un canale possono contare sulla reputazione dell'autore per riuscire ad attrarre il pubblico e i fan possono sperare che la serie si evolva fino a coinvolgerli quanto il precedente lavoro dell'autore (Mittell 2017: 68).

Questo sembra essere proprio ciò che è ravvisabile nell'operazione di *Swarm*, dove Glover reitera, sebbene in misura diversa come vedremo, la situazione contestuale di riferimento già utilizzata in *Atlanta*. Una icona musicale che, nella precedente serie, occupava una posizione centrale nell'intreccio (il rapper Paper Boi) e che, invece, in *Swarm* rimane sullo sfondo

come nume tutelare e perturbante presenza ispirativa (Ni'Jah<sup>2</sup>).

Lo slittamento di questa funzione, da una serie all'altra, segnala non solo, com'è ovvio, una definizione diversa dei contenuti narrativi che le riguarda, ma anche una difformità stilistica che si manifesta, tuttavia, secondo un alto coefficiente di ambiguità.

Laddove in *Atlanta*, il tono prevalentemente comico veniva disturbato dall'irruzione di atmosfere inquietanti e talora inclini all'horror, in *Swarm* siamo decisamente proiettati, dal punto di vista della scelta del genere, dentro la dinamica del più efferato thriller non sprovvisto però delle inopinate derive di un macabro humor nero.

Questa ibridazione, che disegna tra le due serie quasi un chiasmo concettuale sapientemente orchestrato da Glover, risponde ad una vocazione poetica che trascende l'operato del musicista-produttore statunitense, e si colloca in una sorta di *new blaxploitation* (Koven, 2010) che sta animando la cinematografia USA indipendente, ma anche mainstream.

Su tutti, naturalmente, spicca il nome di Jordan Peele che con *Get Out* (*Scappa*, 2017), ma soprattutto con le atmosfere morbose di *US* (*Noi*, 2019), ha brevettato una felice formula narrativa, basata sulla riconfigurazione geniale del più inveterato razzismo e del più recente ed equivoco relativismo culturale post-Obama<sup>3</sup>.

Nell'ultimo caso, basterebbe pensare a uno scambio molto efficace di battute tra il protagonista afroamericano di *Get Out* Daniel Kaluuya (Chris Washington) e il padre wasp della sua fidanzata (Allison Williams: Rose Armitage), Bradley Whitford (Dean Armitage) che enfatizza il suo status di elettore ideale di Obama, poco

<sup>1</sup> Cfr. Guerrero 2019; Morgan Fuentes 2020.

<sup>2</sup> Non a caso il nome d'arte scelto per la cantante rimanda all'abbreviazione del nome di Dio del rastafarianesimo (Jah) a sua volta derivante da Jahvè, nome proprio della divinità nel monoteismo ebraico. Tale scelta, vagliata secondo un attento proposito, tende a rimarcare l'intenzionale costruzione della natura sovrumana della pop star Ni'Jah collocandola allusivamente in una dimensione trascendente e inavvicinabile propria della divinità.

<sup>3</sup> «*Get Out* plays into its audience's natural inclination towards curiositas by using techniques unique to the horror genre to address serious underlying concepts of racial identity, appropriation, and violence. By affixing their attention to the screen and disturbing them with what they see there, director Jordan Peele forces his audience to reckon with the ways in which being Black in America has historically been a horror story in and of itself», (Ward 2021: 15)

prima di accanirsi su di lui in un improbabile tentativo di sperimentazione neurochirurgica.

Il thriller qui gioca spesso la carta del ribaltamento ironico secondo un chiaro progetto autoriale:

In terms of pacing, *Get Out* feels different than the typical Hollywood 'action thriller', a mode that emphasizes the frenetic cutting associated with the dominant visual mode of intensified continuity; Peele's use of longer shot lengths and increased distance between the camera and the subject increase the sense of blankness and ironic detachment [...] (Graves 2019: 131)

Quale abisso cela il malcelato senso di colpa dell'America liberal? e quanto, al netto di vecchie e nuove rivendicazioni del Black Lives Matter, l'America afroamericana è complice e ormai segnata dal contagio di una violenza irriducibile e indiscriminata?

È su questo che l'autore-producer Gambino concentra la scommessa di un videoclip come *This is America*, in cui la proposta spiazzante dell'eterogeneità degli stili si coniuga con una capacità, tutt'altro che retorica, di riconfigurare la proposta di una *black awareness* nel tempo del Black Lives Matter<sup>4</sup>.

La medesima istanza, articolata nel solco della prospettiva privilegiata di una deragliata consapevolezza afroamericana, trova in *Swarm* e nella protagonista Dre (Dominique Fischback) una chiave inedita nella declinazione di genere e nell'ostentazione di una plateale denuncia della veridicità del racconto, destinata a produrre un effetto disturbante più accentuato («This is not a work of fiction») e a mescolare, con sapiente cortocircuito, l'avvertimento extradiegetico

co dell'epigrafe con lo slogan intradiegetico, rivolto ai fan, dalla diva pop Ni'Jah («The evolution has begun») che suona sia come assunto coerente della leader conclamata di un tempo nuovo sia come innesco del processo evolutivo della storia.

Dre vive in uno squallido appartamento, condiviso con la sorella Melissa (Chloe Bailey) e talora con il suo fidanzato Khalid (Damson Idris).

Il campo controcampo tra Dre e Khalid - mentre ha un amplesso con la sorella - profila un apparentemente atarassico voyeurismo che dipinge sul volto di Dre una maschera di malcelato interesse, sospeso tra disgusto e incomprensione quasi fanciullesca.

La natura regressiva del comportamento di Dre si manifesta nel rapporto con la sorella nella prima puntata, quando fumano erba sul letto e ragionano in modo infantile su un eventuale approccio con la diva<sup>5</sup>, fino al punto di una totale autoidentificazione: «se dici che Ni'Jah non è speciale nessuna di noi lo è».

Questa battuta rivelatrice di Dre a Khalid denuncia l'annichilimento dei fans talmente consacrati alla diva, talmente sottomessi come sciame alla regina da non potersi più concepire individualmente, di più da annullarsi totalmente in lei.

Se ne ha un'eco nella postura e, soprattutto, nell'andatura di Dre, che è goffa e impacciata e insicura.

L'insistenza della macchina da presa su questo tratto comportamentale di Dre, rende ancora più clamorosa la trasformazione che la investe durante la scena ipnotica del lancio di una nuova clip del suo idolo.

4 «*This is America* displays the longstanding existence of such a contradiction. A contradiction that refers to the double identarian construction of blackness, constantly oscillating between the "Big Dawg" and the "Black Monster". Hence, perhaps Gambino's ultimate message. The "Big Dawg" might be able to evade the constriction of racial stereotypes. However, they must not de-politicize their own culture, becoming a sterile commercial product. Otherwise, Black culture will continue being a disarticulated, aimless wandering in the dark, just like Gambino's character in the last scenes of the video», (Mondillo —De Majo, 2021: 541)

5 «Normalmente il rapporto con il divo si sviluppa nella fase adolescenziale, anche perché il bisogno di rafforzare la propria identità è particolarmente sentito da coloro che si trovano in tale fase. Questa, infatti, si presenta di solito come una condizione di ricerca di un'identità al di fuori della famiglia e in essa il divo può essere vissuto come un modello di identificazione che contiene dei valori e dei modi di comportarsi considerati desiderabili. Il fan, insomma, si specchia nel divo e cerca di avvicinarsi a lui. Ma parecchie persone, arrivate alla soglia dell'adolescenza, non interrompono il loro attaccamento al divo e fanno di tale attaccamento una dimensione importante per la stabilità della loro identità anche nell'età adulta. Continuano a seguire, ad esempio, le attività del divo, sebbene di solito con minore intensità, oppure sono attratte inconsciamente sul piano affettivo da persone che ricordano loro il divo preferito». (Codeluppi 2021: 14-15).

Il video, che Dre guarda in TV, mostra Ni'Jah in un'ambientazione fantasy mentre la voce fuori campo inneggia all'inizio di una nuova era da celebrare. In uno stato di alterazione, Dre si porta la mano alla gola, ansima, secondo un sofferto processo preparatorio.

Come se passasse da una trasformazione «liminare»<sup>6</sup>, Dre indossa un abito da sera e seduce in discoteca un ragazzo mentre il montaggio alterna le immagini del video di Ni'Jah che danzando, oscilla ritualmente<sup>7</sup>, come farà Dre, riproducendone le mosse mimeticamente, più tardi in discoteca.

In una dimensione di performatività allusiva, quello di Dre sembra dal punto di vista dell'imitazione, ma anche dell'effetto efficacemente trasformativo, un classico caso di "comportamento recuperato" (*restored behavior*), secondo la fortunata dizione schechneriana:

Il comportamento recuperato è il processo chiave di ogni performance: nella vita quotidiana, nella terapia, nel rituale, nel gioco e nelle arti. Il comportamento recuperato è lì fuori, separato da me. In termini personali, il comportamento recuperato sono «io che mi comporto come se fossi un altro» oppure «ciò che mi si dice di fare» o ancora «quello che io sto apprendendo». Sebbene io mi senta interamente me stesso mentre assumo un atteggiamento apparentemente autonomo, basterebbe una piccola indagine per rivelare che le sequenze comportamentali nelle quali io sono impegnato non sono state inventate da me. (Schechner 2018: 81).

Il paradigma schechneriano si attaglia tanto più al nostro caso, se pensiamo che in questo processo di straniamento il comportamento recuperato verifica una possibile condizione di trance, capace di

stravolgere il senso della routine, secondo quanto afferma lo studioso statunitense:

Piuttosto, potrei esperire di essere «fuori di me», «non io», «sostituito da qualcun altro», come in trance. Il fatto che ci siano multipli di me in ogni persona non è un segno di squilibrio mentale ma, semplicemente, il modo in cui vanno le cose. Il modo in cui ognuno recita se stesso è strettamente connesso al modo in cui si recita in un dramma, in una danza e in un rituale (Schechner: *ibidem*)

È per questa stessa dinamica che la metamorfosi sensuale di Dre risulta credibile, enfatizzata al risveglio, quando il ragazzo le offre allusivamente, in mezzo alle fragole, il proprio organo sessuale che fa capolino, come frutto non più proibito, nella ciotola che le contiene.

La notte fatale in cui Dre rivoluziona il proprio profilo, con cui è stata presentata inizialmente, la sorella muore suicida. E come per un contagio irrimediabile, la pulsione di morte si diffonde e investe, a partire dall'evento semioticamente rilevante del ferimento autoinflittosi alla mano, anche Dre.

Durante il funerale dal quale viene estromessa, Dre ha un episodio di trance scatenato dalla vista dell'alveare che si incrocia nel montaggio con una danza suggestiva di Ni'Jah, scandita dal ronzio insistito dello sciame, che, come un segnale rituale, innesca la possessione destinata a condurre Dre alla sua funzione omicida.

Nell'incontro con Khalid, Dre sembra inizialmente partecipe del clima condiviso di lutto.

Nel piano medio che li inquadra sul divano, Khalid, ignaro di ciò che sta per avvenire, confessa: «Non mi è mai capitato

6 Facciamo ovviamente riferimento, per questa espressione, a Victor Turner (1993). Per le ricadute di una controversa religiosità relativa al divismo, si veda Codeluppi (che riprende, a sua volta, Gabler): «Molti degli studi che sono stati sviluppati negli ultimi decenni sul divismo hanno condiviso una concezione "religiosa di tale fenomeno sociale". Neal Gabler (1995; 2001), ad esempio, ha sostenuto che a contare non sono tanto le caratteristiche personali del divo ma è la narrazione di cui questo si fa portatore. Vale a dire che il successo e la notorietà di un personaggio dipendono soprattutto dalla capacità che il personaggio stesso possiede di identificarsi con le storie personali che sono in grado di catturare l'interesse delle persone e dei media. Per Gabler, tali storie rappresentano una risposta al progressivo indebolirsi del ruolo delle religioni e della dimensione della magia nella vita quotidiana delle società avanzate. Ne consegue che il culto del divo costituisce una specie di "rituale pagano" attraverso il quale le persone sviluppano il proprio senso d'appartenenza sociale. Lo testimoniano i "pellegrinaggi" dei fan nei luoghi frequentati dai divi oppure davanti alle tombe di questi ultimi» (Codeluppi 2021: 111-112).

7 La coreografia di Ni'Jah è un chiaro riferimento alla danza delle api: «In breve: ecco come funziona il linguaggio della danza. L'ape danzante agita il corpo da un lato all'altro in un movimento oscillatorio, avanzando in linea retta (corsa scodinzolante) [...] Questo schema si ripete più volte ed è seguito con ansia dalle altre api dell'alveare» (Chittka 2023: 88-90).

di vedere un morto», mentre inesorabilmente si realizza il ribaltamento dei ruoli vittima/carnefice. Dre acquisisce progressivamente una sicurezza aggressiva testimoniata dal tono con cui incalza un sempre più disorientato Khalid che esplose in un pianto improvviso, interrotto dalla richiesta fuori contesto a Dre di assaggiare il tè coltivato dalla madre.

Esattamente nel momento in cui Khalid le volta le spalle ingenuamente, rassicurato dal clima di confidenza, Dre con un movimento lento, innaturale e meccanico scopre accanto a sé una lampada di sale dalla luce calda e abbagliante. La forma simbolica di questo oggetto assume il valore semioticamente allusivo dell'alveare che le detta il senso della sua missione<sup>8</sup>.

Cambiando improvvisamente velocità, Dre si avventa su Khalid e lo finisce, colpendolo ripetutamente alla testa, con la lampada-alveare.

Il crescendo orgiastico di questo assassinio è sottolineato dalle urla e dal pianto di Dre che un iconico primo piano fissa nella sua maschera di sangue.



FIG. 1.

8 «Le api non pungono solo quando si sentono “personalmente” minacciate da uno stimolo potenzialmente dannoso (come l’aggressione di un ragno), ma anche durante un attacco preventivo socialmente orchestrato, quando una minaccia [...] appare vicino all’ingresso del nido. In questa situazione, le api di guardia all’ingresso rilasciano un feromone di allarme, un odore che invia un segnale finalizzato a reclutare un gran numero di operaie per attaccare l’intruso. Questo feromone non solo rende le api guardiane più aggressive, ma sembra anche renderle insensibili ai danni fisici» (Chittka 2023: 222). L’ultima osservazione sembra, nel caso della nostra analisi, potersi riferire all’insensibilità di Dre rispetto al danno volontariamente causatosi alla mano con il vetro di una bottiglia rotta. Dovremo tornare su questo dettaglio in una fase ulteriore della nostra indagine.

9 «Le storie di antieroi fanno regolarmente appello a una moralità relativa (Murray Smith, *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*), in cui un personaggio eticamente discutibile è giustapposto a personaggi più esplicitamente cattivi e respingenti, al fine di evidenziarne gli aspetti riscattabili» (Mittell 2017: 245).

10 «Se da un lato le interazioni parasociali degli spettatori con i loro idoli, che siano celebrità in carne e ossa o personaggi di finzione, possono spesso sfociare nell’incapacità patologica e malsana di distinguere realtà e finzione, dall’altro queste interazioni possono essere considerate come un comportamento attivo e partecipativo nel consumo dei media, che spinge i fan particolarmente coinvolti da un testo a farlo confluire nelle proprie vite. Non dobbiamo dare per scontato che un eccessivo affetto nei confronti di un personaggio sia qualcosa di malsano, ma dobbiamo considerarlo piuttosto un elemento basilare della narrazione: se ci lasciamo trasportare da una narrazione è proprio per ricavarne un’esperienza emotiva più intensa» (Mittell 2017: 221). Sull’universo del fandom, cfr. Muñiz-Velázquez, Lozano Delmar 2021; Hills 2002; Williams 2015.

L’invito iniziale pronunciato da Khalid al Centro Commerciale («Non devi restare vergine per sempre, se non vuoi»), assume ad un tratto il valore di una profezia. In campo largo, con un’inquadratura dal basso che lascia soltanto indovinare i movimenti di Dre, a cavalcioni sul corpo sempre più esanime di Khalid, occultano sapientemente la scena criminis. Tutto sembra alludere ad un atto sessuale che si sta consumando, per la prima volta per la «vergine» Dre che ne emerge come in una lacerazione dell’imene simbolico che separa le due sue vite, insanguinata, sfinita, ansimante, prima di consumare un pasto voracemente innescato dalla fame innaturale.

Evidentemente, è questa l’autentica perdita di verginità a cui alludeva Khalid e la nascita di una nuova straordinaria antieroina, che colpisce, a partire dalla formula interrogativa, ispiratrice e rituale («Who is your favorite artist?»).

Possiamo ipotizzare che l’ignavia di Khalid produca un effetto di *moralità relativa* destinata a giustificare il comportamento di Dre?

O non dovremmo piuttosto pensare che la forza del personaggio creato da Glover possa produrre una *mise en abyme* per cui il potere seduttivo di Ni’Jah si riverbera su Dre coinvolgendo un fandom ulteriormente derivativo<sup>10</sup>?

È certamente questo che Glover mette in scena nella puntata in cui Dre incontra Georgie (Brydon Bowers) tecnico di Ni’Jah e lo seduce in una straordinaria scena in

cui il junk food, normalmente esecrato da Georgie, diventa il veicolo di una intimità estenuata, malata.



FIG. 2.

Il culmine si realizza nel momento in cui Dre ottiene l'ingresso ad un party esclusivo in cui Ni'Jah campeggia come una divinità scintillante e, finalmente, avvicinabile. Il montaggio frenetico individua un frutto polposo dalla buccia luminosa e nera che si alterna con le fauci vampiresche e spalancate di Dre, sempre più vicine al collo del proprio idolo.

Tutta la scena si svolge in una frenesia che non stempera il senso perturbante della teofagia. Le urla di raccapriccio dei presenti («perché hai morso Ni'Jah?») allontanano Dre e la costringono a riprendere il suo delittuoso tour on the road.

Fino a quando non si arriva alla puntata centrale della serie. Come spesso avviene nella strategia creativa di Glover, anche in questo caso, l'apparizione del titolo della serie si caratterizza per un'allusione al tema di fondo alla puntata in questione. Così, appare come un'epifania floreale, un omaggio al clima hippy del quarto episodio.

Arrivata alla fattoria, l'incontro con la leader del gruppo è scandito da un ronzio di sottofondo quasi un allarmante presagio del successivo esito della vicenda. La familiarità tra le due viene favorita da una elucubrazione che ha tutti i tratti dell'incursione comica e surreale, dato che Eva (Billie Eilish) nomen omen di una palinogenesi tutta al femminile, incanta Dre, autoribattezzatasi Kayla, con una celebrazione dei nomi personali che finiscono in "a" («come Marissa», quasi sospira Dre).

A tavola, mentre studiano un piano per introdurla al Festival da un canale privilegiato, Eva confida a Dre che il suo ingresso nella "tribù" è ormai avvenuto. Anche se Dre /

Kayla conserva tutti i contrassegni della sua consueta goffaggine e si adombra quando una ragazza dice di preferire la sorella di Ni'Jah e guarda con sospetto al bacio saffico tra Eva e l'avventrice ritardataria. Le parlano per la prima volta della EC "Evoluzione per la comprensione", uno step di sedute meditative a scopo catartico, prima di accompagnarla alla sua postazione al dormitorio.

Durante l'escursione, all'alba, apprende il nome del gruppo di empowerment a cui si è unita: The Queen.

La seduta di meditazione è preceduta da un'anticamera di ordinario squallore, quasi una sorta di ufficio di una stereotipata burocrazia. Al contrario, la stanza dove Eva attende Dre è immersa in una luce calda introdotta da una finestra colorata.

Lo schiocco di dita di Eva scandisce, in un ritmo ipnotico, il tempo delle sue domande. A partire dal nome di Dre, l'interrogatorio verte, come per una sottile *captatio benevolentiae*, sul suo rapporto con Ni'Jah e sulla sua produzione discografica, in particolare su un eventuale primo ascolto traumatico del brano *Don't wanna leave* che produce visibilmente dei tic nervosi sul volto di Dre.

Dre dichiara il suo amore per la morte perché è imparziale e il suo disinteresse per la preghiera in quanto mero effetto ecolalico. Poi torna sull'episodio del primo ascolto di *Don't wanna leave* e rivela che il colore del latte era il rosso con cui ha sporcato il tappeto, mentre tra le lacrime ammette di avere fatto del male a qualcuno e di sentire la colpa di una telefonata mancata. È questo il momento culminante dell'incontro, interrotto dal rifiuto di Dre, che ha anche ammesso, quasi come un atto di resa, il suo nome sotto ipnosi. Il montaggio ci porta nel buio del dormitorio e nel precipitare di Dre in un incubo in cui il volto della sorella perduta si interpone tra lei e il frigorifero straripante di junk food e poi occupato invece solo dal pomo della scena del morso a Ni'Jah, mentre il ronzio di sottofondo la incalza e Marissa la scruta interrogativa e poi colpisce forte qualcuno o qualcosa con un utensile da cucina.

Al risveglio Dre ha un vistoso ematoma sulla fronte. Eva, nella tenda padiglione che funge da sauna, le ricorda che è caduta.

In una ulteriore seduta, Dre ormai rivelatasi racconta i particolari del più recente omicidio, compiacendosene, e riceve conforto da Eva che le stringe le mani celebrandola inopinatamente: «Tu sei una guerriera, proprio come Ni'Jah». La scena le inquadra sedute una di fronte all'altra, con il profilo disegnato dalla luce di fondo dalla finestra, che conferisce improvvisamente alla stanza l'allure di un luogo religioso e psichedelico, con le travi di legno a vista che inquadrano un arco al cui centro si stagliano le figure, aureolate dal cerchio luminoso sullo sfondo. La seduta è divenuta il momento liturgico di una confessione, suggellata dalla confidenza del bacio di Eva a Dre.



FIG. 3.

Il montaggio ci porta alla scena successiva, aperta da un fuoco crepitante intorno al quale stanno le ragazze mentre Eva celebra la “guarigione” di Dre /Kayla.

Il momento rituale, scandito dal ritmo di un tamburo celtico, non coinvolge però Dre, il cui “risveglio” coincide con l'eco dei suoni lontani del concerto.

Janine la chiama con il suo vero nome e innesca la rabbia di Dre, alimentata dalla resipiscenza per il tradimento compiuto da Eva che non ha custodito il loro segreto. Dre, mentre chiede in preda al panico che giorno sia, capisce troppo tardi che le è stata negata la possibilità di andare al concerto di Ni'Jah.

Dre guadagna la posizione della sua macchina e accusa Eva di averle negato l'accesso al cellulare. Per tutta risposta, la leader del gruppo la minaccia apertamente, dicendole che rivelerà al mondo il suo operato di killer seriale.

È il detonatore definitivo della violenza omicida di Dre che schiaccia sotto le ruote dell'automobile Eva, dopo averla investita e finisce anche un'altra ragazza, prendendola a sportellate.

Il carisma autoriale di Glover, capace di calibrare ironia e thrilling così come lo descrivevamo in premessa, trova una conferma nel finale di questa puntata cruciale, laddove l'attitudine feroce di Dre contagia il gruppo non più così serafico, bensì scatenato in una reazione rabbiosa con l'assassina della leader.

La macchina da presa, dall'interno di una stanza che si affaccia sul giardino attraverso una grande vetrata, inquadra l'automobile di Dre che insegue il gruppo urlante, mentre sul tettuccio una delle ragazze resiste forsennata nella sua azione solitaria di vendicatrice di Eva («Ti ammazzo, brutta stronza»). L'esito, per nulla scontato, è quello di un crescendo di violenza che culmina in una orchestrazione esilarante, prima di riportarci al clima grandguignolesco in cui Dre, ricoperta del sangue della ex consorella (finita a colpi di cric), sa di essere di nuovo se stessa e, profondamente rammaricata, in un posteggio di fortuna sospira: «Mi dispiace, Ni'Jah».

La resipiscenza di Dre, affidata paradossalmente ad una forma ottusa di pentimento, concerne esclusivamente l'unico interlocutore che la strappi ad una catatonia pronta ad esplodere in modo micidiale.

Si tratta dunque di una proiezione puramente parasociale<sup>11</sup>, com'è stato ricordato, che non produce senso, ravvedimento, ma solo spirito ci corpo, appartenenza ad

11 «Le relazioni con il divo sono però “para-sociali”, perché caratterizzate da un falso senso di intimità (Tedeschi, 2003). Il fan cioè sviluppa un elevato livello di coinvolgimento per qualcuno che di solito non ha mai incontrato direttamente, ma soltanto attraverso quell'immagine accuratamente costruita che viene diffusa dai media. Queste relazioni surrogate possono però influenzare l'esistenza delle persone allo stesso modo di quelle reali e anche dare vita a rapporti di amicizia veri e duraturi con fan singoli o con un gruppo stabile di fan. Spesso tali relazioni operano come un luogo che consente di evadere dalle preoccupazioni quotidiane. Il fan tende a vivere cioè in un mondo diverso, dove si trovano il suo divo e anche altri fan. Tale mondo non entra però di solito in contrasto con la vita quotidiana, ne fa semplicemente parte. Anzi, opera come una risorsa emozionale che è a disposizione degli individui per affrontare meglio i problemi della quotidianità» (Codeluppi, 2021: 115). Cfr. Giles 2010: 442-456.

una silhouette sacra e regale che tutto sovrasta.

Quanto conta, in questo specifico *frame*, la consapevolezza autoriale di Glover? Il suo posizionarsi in una posizione “emica” rispetto alle vicende narrate, all’orizzonte nel quale esse si inscrivono?

Si sarebbe tentati di rispondere che lo sia, in modo decisivo.

Allora, il *producer*, ci sembra di potere aggiungere, è *autore*, come in questo caso, quando lavora efficacemente sulla struttura filmica della serie, non solo per pertinenza coerente con il portato del proprio vissuto artistico, ma per l’individuazione specifica di una tensione auto-esegetica, destinata a operare su più livelli. Fondamentalmente, da una parte, questa tensione auto-esegetica fornisce un ordito capace di sviluppare un ragionamento che, sebbene per interposta persona (Paper Boi in *Atlanta*; Ni’Jah in *Swarm*), sviluppa discorsi di senso sulla funzione dell’artista pop nella società statunitense contemporanea. Dall’altra, la scoperta di un finalismo nichilista, anti-teleologico, si coniuga, nel caso della questione afro-americana, con il carattere scomodo di un autore-producer che non sa e non può rivendicare pedissequamente né l’ingiustizia di una feroce ed esibita apartheid, né l’ansia militante di un qualche riscatto consapevole.

## BIBLIOGRAFIA

- Chittka L. 2023, *Nella mente di un’ape*, Carocci, Roma
- Codeluppi V. 2021 (2017), *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Carocci, Roma
- Gabler N. 1995, *Walter Winchell: Gossip, Power and the Culture of Celebrity*, Picador, London
- Gabler, N., 2001, *Toward a New Definition of Celebrity*. Norman Lear Center, University of Southern California Annenberg School of Communication, Los Angeles
- Giles D.C. 2010, *Parasocial relationships*, in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (co-ed. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider), De Gruyter, Berlin, New York, pp. 442-456.
- Graves S. A., 2019, *Jordan Peele’s Get Out (2017) – Smart Horror* in «Horror Comics», pp. 127-133
- Guerrero L. A. 2019, *Crazy Funny: Popular Black Satire and the Method of Madness* Routledge, New York
- Hills M. 2002, *Fan Cultures*, Routledge, New York
- Muñiz-Velázquez J. A. and Lozano Delmar J. 2021, TV Series Fandom as Eudaimonic consumption, in P. Vorderer & C. Klimmt (co-ed.), *The Oxford handbook of Entertainment Theory* Oxford University Press, Oxford, pp. 607-622
- Maus D. C. and Donahue J. J. (co-ed.) 2024, *African American Satire since Obama*, University of Michigan Press, Michigan
- Mittell J. 2017, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma
- Mondillo M. —De Majo C. 2021 *Between Cultural Essence and Stereotype: a Visual Analysis of Childish Gambino’s This is America*, in «Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo» vol. 5, pp 524-549.
- Morgan Fuentes D. 2020, *Laughing to Keep from Dying: African American Satire in the Twenty-First Century*, University of Illinois Press, Illinois
- Smith M., 1999, *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances*, John Hopkins University Press, Baltimore
- Schechner R. 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola
- Tedeschi E. 2003, *Vita da fan*, Meltemi, Milano
- Turner V. 1993, *Antropologia della performance*, a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna
- Ward E. 2021, *Spectators in the Sunken Place: On Horror and the Cinema of Attractions in Get Out*, «Bowdoin Journal of Cinema», vol. I, May
- Williams R. 2015, *Post-Object Fandom: Television, Identity and Self-narrative*, Bloomsbury, London