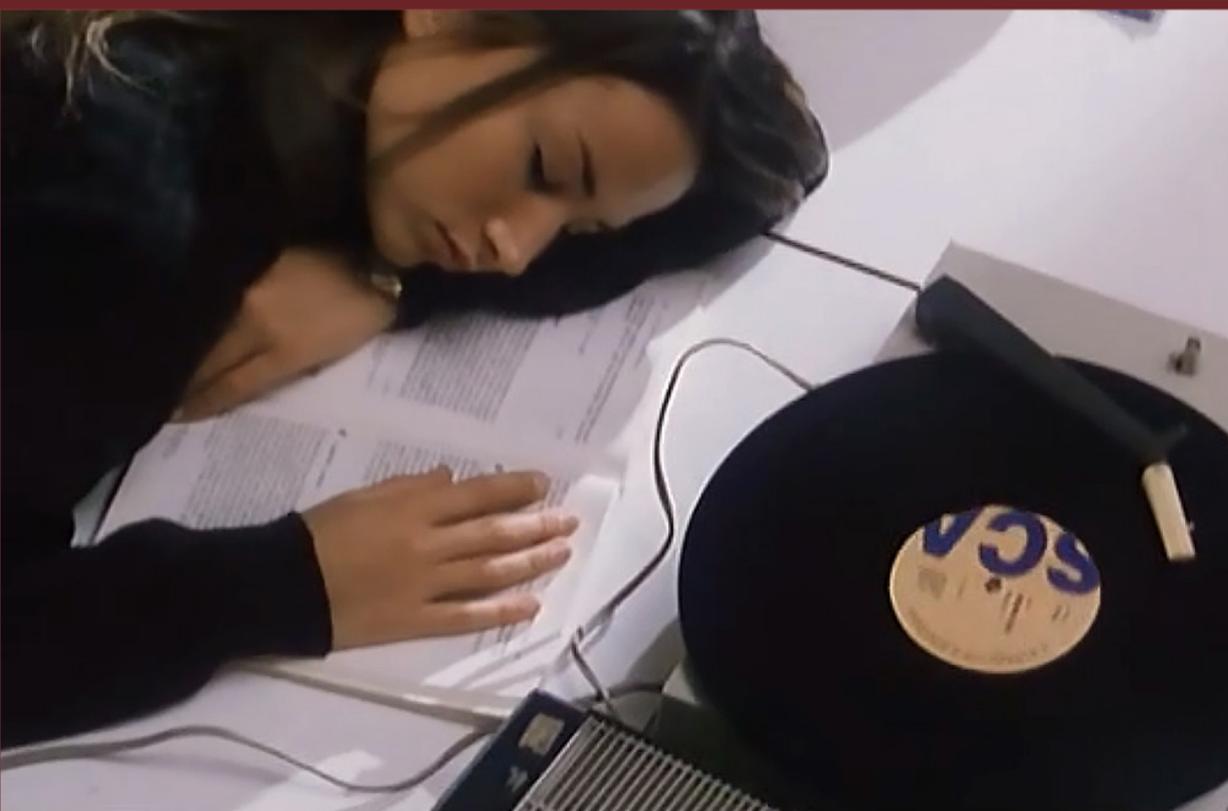


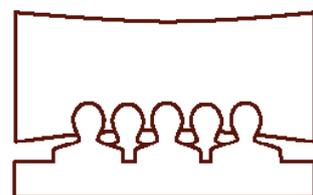
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA

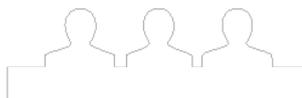


SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio
giugno 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



«IO STO BENE, IO STO MALE, IO NON SO COSA FARE». GENERAZIONE X, ALTERNATIVE ROCK E FILM DI FORMAZIONE ANNI NOVANTA

Maria Teresa Soldani (Università di Pisa)

The paper investigates the “90s cult movies” compilation soundtracks of Enza Negroni’s “Jack Frusciante è uscito dal gruppo” (1996) and Davide Ferrario’s “Tutti giù per terra” (1997), both produced by Consorzio Produttori Indipendenti. It explores the relation between Generation X and 90s Italian films – a type of cinema that Vito Zaggarro defines «in transition» (2000), «with ambiguous forms and surfaces» (2002: 34) – through songs in the films as “Nuotando nell’aria” (Marlene Kuntz, 1994) and “A tratti” (C.S.I., 1994), which constitute the generational key and reestablish a three-dimensional realm, going beyond the image and “embodying” the characters’ “coming-of-age”.

KEYWORDS

alternative rock; indie rock; compilation soundtrack

DOI

10.13130/2532-2486/12718

Negli anni Novanta un gruppo significativo di pellicole incentrate sul tema della “formazione” – *coming-of-age*, come si definisce il genere nel contesto anglosassone – diventa film di culto per gli adolescenti italiani, avviando un filone produttivo fortunato nell’arco del decennio. Si tratta di opere che sul piano della scrittura, della regia e dello stile presentano molteplici similitudini coi film indipendenti nord-americani, sostenuti sul piano della produzione da soggetti in crescita come il Cecchi Gori Group, distributore in Italia di pellicole di successo negli Stati Uniti come le produzioni Miramax *Pulp Fiction* (*Id.*, 1994) di Quentin Tarantino e *Seven* (*Id.*, 1995) di David Fincher. Il filone tematico della formazione è rafforzato anche dal successo della serie televisiva *I ragazzi del muretto*, trasmessa da RAI2 dal 1991 al 1996, al cui centro si situano le vicende legate all’ingresso nell’età adulta di un gruppo di liceali che si ritrova al muretto di piazza Mancini nel quartiere Flaminio di Roma. La colonna sonora della serie è costituita da brani originali composti da Gaetano Curreri e Fabio Liberatori della band Stadio, così come dalla celebre cover di *Night and Day* (1990) di Cole Porter reinterpretata dagli U2 e qui inserita come sigla iniziale.

Il saggio si propone di analizzare questo fenomeno produttivo attraverso le *compilation soundtrack* dei film *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1996) di Enza Negroni e di *Tutti giù per terra* (1997) di Davide Ferrario. Tali titoli possono es-

sere letti come paradigmi della relazione tra cinema e musica indipendente italiana, contribuendo la musica a completare e rafforzare la strategia complessiva del film; entrambi si pongono su un piano comunicativo che travalica i confini formali e narrativi delle pellicole, diventando subito *cult movies* per i coetanei dei protagonisti di quelle storie audiovisive, soprattutto *teenager* nel primo caso e ventenni nel secondo. Gli album realizzati – entrambi prodotti dal Consorzio Produttori Indipendenti (C.P.I.) e da Gianni Maroccolo (CCCP-Fedeli alla linea /C.S.I./PGR) – rafforzano il legame con la generazione alla quale i film stessi si rivolgono, quella “generazione X” che è al centro delle vicende narrate. Nel primo caso abbiamo un inserimento della musica *alternative rock* italiana – come Marlene Kuntz, Umberto Palazzo e il Santo Niente – nel contesto internazionale insieme a band iconiche quali Joy Division e Faith No More; nel secondo caso abbiamo una restituzione della scena *alternative rock* italiana – guidata dai CCCP /C.S.I. e comprendente band da loro prodotte come Üstmamò e Disciplinatha – che supera il piano sonoro per attivarsi strategicamente anche sul piano visivo, attraverso la partecipazione dei musicisti come attori (ad esempio, Giovanni Lindo Ferretti e Mara Redegheri).

Il contributo si propone di esaminare in che modo questa tipologia di colonna sonora e produzione musicale si inserisce nella rappresentazione e comunicazione di questi “*coming-of-age* all’italiana” degli anni Novanta, considerando l’influenza che queste due *compilation soundtrack* hanno avuto sulla percezione e sull’accoglienza dei film. Esplorando il rapporto tra generazione X e cinema indipendente italiano, a confronto anche col “modello” americano, auspichiamo di far emergere come l’elemento percepito come maggiormente prossimo ai contenuti del film, quindi come generazionale – per ragioni principalmente espressive e strategiche – sia proprio la colonna sonora, al contrario della narrazione e della recitazione che si muovono invece su traiettorie più tradizionali¹. Nel contesto di un cinema che Vito Zagarrio definisce «della transizione»², «di forme e superfici ambigue»³, brani come *Nuotando nell’aria* (1994) della band Marlene Kuntz e *Io sto bene* (1986) dei CCCP-Fedeli alla linea restituiscono ai film una tridimensionalità che va oltre la sfera del visivo e dei corpi degli attori in scena, lacerando le superfici e “incorporando” il *coming-of-age* dei protagonisti.

I. GENERAZIONE X, CINEMA INDIE E COMPILATION SOUNDTRACK

“Generazione X” è una definizione che indica la generazione nata orientativamente tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta e composta dai figli dei *Baby boomers*, questi ultimi nati a loro volta tra il 1946 e il 1965⁴ e membri della prima generazione cresciuta, dopo due guerre mondiali, in tempo di pace e di “boom” economico. Generazione X è un’espressione che assume subito connotati diversi quando viene trasposta dal piano sociologico a quello dei mass media e della pubblicità – ai quali si deve già l’invenzione della categoria del «*teenager*»⁵ – diventando un marchio che definisce una serie di produ-

¹ Soldani, 2017.

² Zagarrio, 2000.

³ Zagarrio, 2001: 34.

⁴ Markert, 2004.

⁵ Savage, 2007.

zioni culturali esemplari di quegli anni che condividono tematiche e stili⁶, come l'album *Nevermind* (DGC, 1991) dei Nirvana, il romanzo *Generazione X* (1991) di Douglas Coupland⁷, i film *Slacker* (*Id.*, 1991) di Richard Linklater, *Reality Bites* (*Giovani, carini e disoccupati*, 1994) di Ben Stiller e *Clerks* (*Clerks-Commessi*, 1994) di Kevin Smith. Queste produzioni tracciano strategie di rappresentazione della generazione X negli anni Novanta che mettono in scena autori, registi, attori e personaggi come corpo collettivo di soggetti in divenire che vivono il tempo presente⁸, definendo un tipo di cinema fin da subito legato all'elemento generazionale: secondo Hanson, «The Cinema of Generation X»⁹.

La più nota e influente definizione del termine “generazione” viene fornita da Karl Mannheim:

Individui che maturano nello stesso periodo, vivono negli anni della massima capacità di assimilazione, ma anche più tardi, l'esperienza delle medesime influenze determinanti sia da parte della cultura intellettuale dominante sia da parte delle situazioni politico sociali. Essi rappresentano una generazione, una contemporaneità, poiché queste influenze sono unitarie. [...]

I membri di una generazione hanno una collocazione affine in primo luogo per il fatto che partecipano in modo parallelo alla stessa fase del processo collettivo [...]. Non il fatto di essere nati nello stesso momento cronologico, di essere divenuti giovani, adulti, vecchi contemporaneamente, costituisce la collocazione nello spazio sociale, ma solo la possibilità che ne deriva di partecipare agli stessi avvenimenti, contenuti di vita, ecc. e ancor di più di fare ciò partendo dalla medesima forma di “coscienza stratificata”.¹⁰

All'interno delle generazioni si creano diverse «unità di generazione» che si distinguono non solo per l'affrontare contemporaneamente gli eventi della Storia, ma soprattutto per significare «un reagire unitario, una pulsazione e una configurazione affine di individui all'interno della generazione»¹¹.

Questo “sentire comune”, che lega produzioni artistiche diverse e che definisce il cinema *indie* americano per la sua intertestualità¹² e per le sue alleanze affettive, fa sì che fin dagli anni Ottanta si creino delle strategie produttive per la realizzazione di album e di film, che si estendono negli anni Novanta anche all'adozione della forma della *compilation soundtrack* per la colonna sonora. Se nel decennio precedente si trattava, per lo più, di attivare pratiche comuni e condivise tra musica e cinema in fase di scrittura e produzione, come per la *No Wave* newyorchese¹³, negli anni Novanta certe alleanze risultano consolidate e si perseguono stavolta strategie rappresentative e comunicative comuni, come avviene nel caso delle *compilation soundtrack* di *Clerks*, *Mallrats* (*Generazione X*, 1995) di Kevin Smith, *Kids* (*Kids-Monelli*, 1995) di Larry Clark e *subUrbia* (*Id.*, 1996) di Richard

⁶ Per una disamina ampia e approfondita delle diverse definizioni di “generazione X”, che considera anche i temi della gioventù e della memoria, consultare Strong, 2011: 131-151.

⁷ Coupland, 1991.

⁸ Soldani, 2016.

⁹ Hanson, 2002.

¹⁰ Mannheim, 1928: 330, 346-347.

¹¹ Mannheim, 1928: 356.

¹² Levy, 1999: 10-11, 55.

¹³ Soldani, 2018.

Linklater, ma anche nel caso di quelle realizzate per film ibridi sul piano produttivo – dove il confine tra *indie* e *mainstream* appare sfumato – come *Singles* (*Singles – L'amore è un gioco*, 1992) di Cameron Crowe. Negli stessi anni altre *compilation soundtrack* di film indipendenti, seppur non di genere *alternative/indie rock*, vendono molte copie, come *Pulp Fiction*¹⁴. Chiaramente non si può non tenere in considerazione come il successo di album come *Nevermind* della band *grunge* Nirvana o *Out Of Time* (Warner, 1991) della band *indie rock* R.E.M. avessero costituito un ulteriore filone remunerativo per le case di produzione *mainstream*, che cercavano di cooptare soggetti, forme e strategie dal mondo dell'underground.

La maggiore discriminante tra i film americani e quelli italiani degli anni Novanta riguarda soprattutto il ruolo assunto dai personaggi femminili e le modalità di strutturazione della colonna sonora, tema che verrà analizzato nel dettaglio nei paragrafi successivi. I film indipendenti americani raccontano storie di conflitti generazionali critici ed emancipazioni dolorose riguardanti l'ingresso nell'età adulta o la consapevolezza della propria sessualità o ruolo di genere, in cui spesso sono protagoniste le figure femminili. Si tratta di un cinema che dà voce e mette al centro le istanze di realtà marginali e "invisibili" sul grande schermo, come quelle delle minoranze etniche, delle comunità LGBTQI e di personaggi femminili che mettono in discussione l'ordine precostituito e denunciano contesti familiari e scolastici dove regnano gli abusi. Si tratta di un cinema in cui spesso morte e violenza sono presenti in scena come aspetti di quella «poetica della violenza»¹⁵ – delineata da Franco La Polla come essenziale nel cinema americano dalla *New Hollywood* – che manifesta «la sfiducia nelle istituzioni e nei valori tradizionali sia della società che del cinema americano del passato» creando una «visione del mondo» che è «sostanza stessa della vita e del costume americani, forza che lievita al di sotto delle apparenze più innocue e comuni in cui si mostra la quotidianità dell'esperienza»¹⁶.

II. GLI ANNI NOVANTA IN ITALIA: L'ADOLESCENZA NEL CINEMA «DELLA TRANSIZIONE»

Diversamente, i film italiani degli stessi anni, benché allora fossero stati ben accolti dal pubblico giovanile, sono più allineati con posizioni socio-culturali condivise dalla società civile, dove a volte trova espressione un disagio indefinito: ad esempio ciò che Piero, protagonista di *Ovosodo* (1997) di Paolo Virzì, descrive come «quella specie di ovo sodo dentro, che non va né in su né in giù, ma che ormai mi fa compagnia come un vecchio amico». Nonostante *I ragazzi del muretto* raccontasse il confronto dei liceali con tematiche quali la droga o l'omosessualità, film come *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e *Tutti giù per terra* sono racconti dell'adolescenza e della maturità centrati sul punto di vista maschile, in cui distacco e dolore sono attenuati principalmente in termini visivi, mentre

¹⁴ Compilation edita da MCA il 27 settembre 1994 e attestata come "3x Multi-Platinum" negli Stati Uniti il 12 giugno 1997 con 3 milioni di copie vendute (www.riaa.com/gold-platinum – ultima consultazione 15 maggio 2020) e "Platinum Award" in Europa nel 2001 con altrettante copie (web.archive.org/web/20131127151231/http://ifpi.org/content/section_news/plat2001.html – ultima consultazione 15 maggio 2020).

¹⁵ Cfr. La Polla, 1996: 27-85.

¹⁶ La Polla, 1996: 28-29, 33.

il dramma effettivo è rappresentato dalla tentata, e raramente riuscita, emancipazione dalle figure femminili (la madre, la zia, la ragazza, l'amante, la professoressa). Sono pellicole che rimuovono o celano la visione dei corpi sotto gli abiti – se non nelle nuotate in piscina tra amici – così come quella della violenza e del trauma, stemperando gli aspetti critici della crescita col sarcasmo e lasciando traccia della perdita come tappa necessaria per accedere all'età adulta (il suicidio del compagno di scuola Martino in *Jack Frusciante* e la morte colposa della zia Caterina in *Tutti giù per terra*).

Secondo Zagarrìo, nel «cinema della transizione» si completa il «ricambio generazionale» con autori e registi come Davide Ferrario, Guido Chiesa, Gianni Zanasi e Paolo Virzì, distinti «per aree geografiche», che contribuiscono a creare «un nuovo immaginario collettivo legato alla provincia italiana o a paesaggi urbani inconsueti rispetto alla tradizione»¹⁷, quindi Bologna, Torino, Livorno e Montesilvano (presso Pescara) al posto di Roma e Milano. Sono film che attingono a piene mani alla letteratura e alla cultura del rock alternativo – guidati da voci narranti e basati sulla forma canzone – e che sono influenzati dalla televisione, rivendicando l'esistenza di «una generazione “nuovissima” (formatasi con computer e videogame, senza punti di riferimento ideologici o politici), che popola gli schermi e propone/impone i suoi romanzi di formazione»¹⁸.

Negli anni Ottanta la produzione di videomusica in Italia aveva avuto una visibilità cruciale grazie a trasmissioni come *Mister Fantasy* della RAI – trasmessa il 12 maggio 1981, tre mesi prima della nascita di MTV negli Stati Uniti – e a canali dedicati come VideoMusic. Per Bruno Di Marino negli anni Novanta avviene un cambiamento significativo nella relazione tra musicisti e registi, dato dallo «scemare del modello cantautorale legato soprattutto agli anni '70-'80», dal «consolidarsi di una scena *indie* sempre più variegata» e da «motivazioni generazionali»¹⁹. Compaiono numerose nuove band ed etichette, con una sensibilità spiccata verso il visivo, che si mettono direttamente a collaborare con i registi creando così alleanze e convergenze audiovisive su una scala più ampia, come quelle tra Frankie Hi-NRG e Alex Infascelli per il videoclip di *Faccio la mia cosa* (1993), in cui recita Asia Argento. Nel 1995 la proprietà di VideoMusic passa al Cecchi Gori Group e, contemporaneamente, apre i battenti MTV Italia, la cui prima trasmissione, *So 90's*, vede la produzione di videomusica italiana presentata direttamente dai musicisti²⁰.

Al centro dei film di formazione italiani degli anni Novanta si pone l'idea di adolescenza come mutamento costante coniugato al presente, in cui si rispecchia questo nuovo cinema della transizione che è in divenire. Mino Argentieri associa il racconto filmico di quegli anni all'essere «[in connessione] a uno scenario sociale», in cui di rado si realizzano «incursioni nel passato remoto e prossimo»²¹. Il contenuto del film e la sua forma musicale diventano quindi centrali nel compiere quell'orientamento necessario a smuovere i contenuti più consolidati nella società italiana. Come ci ricorda Mannheim:

¹⁷ Zagarrìo, 2000: 14.

¹⁸ Zagarrìo, 2000: 17.

¹⁹ Di Marino, 2018: 372-73.

²⁰ Di Marino, 2018: 374.

²¹ Argentieri, 2000: 75, 77.

L'essere fino in fondo nel presente della gioventù significa [...] vivere come antitesi primaria proprio ciò che non è più stabile, tradizionale, e legarsi gli uni agli altri proprio in questa lotta, mentre la vecchia generazione si irrigidisce in quello che nella sua gioventù era un nuovo orientamento.²²

L'adolescenza diventa quindi il passaggio e la chiave per realizzare un racconto personale, in quanto essa stessa si pone come progetto di scrittura, che in questi film si riflette in una forma diaristica, episodica e processuale, non determinata dal perseguimento di un obiettivo se non l'(auto)racconto stesso. Secondo Laura Bellisario, durante questa fase della vita

lo sguardo su di sé che per la prima volta consente all'individuo una testimonianza diretta attorno al proprio cambiamento, favorisce l'emergere di una nuova potenzialità, sconosciuta in precedenza: la possibilità di costruire la narrazione della propria storia. La parola su se stessi, che sgorga dall'autoriflessione, diventa infatti il supporto che garantisce la consapevolezza di sé ad ogni istante, fornendo il senso di una continuità nel tempo e di una permanenza di sé rispetto al cambiamento: in breve, consente di costruire, fornire senso e riconoscimento alla propria autobiografia.

Ma proprio questa inedita consapevolezza di sé si situa all'origine di quel malessere riconoscibile nell'esperienza dell'adolescente, di fronte a un cambiamento che, per la prima volta, lo vede attore e protagonista principale di una vicenda che lo attraversa, senza la garanzia di possedere, in questa nuova recita, la rassicurante certezza di un copione già scritto e prevedibile.²³

Attraverso questo racconto audiovisivo di cambiamento è possibile quindi mettere in discussione consolidate forme sociali (come la relazione tra individuo e lavoro) e culturali (il fare cinema dei "padri", quindi di autori come Michelangelo Antonioni o Mario Monicelli), che stavolta non passano dal piano della rappresentazione e della narrazione del film, ma principalmente da quello della colonna sonora. Al centro di questi film di formazione il processo di crescita è infatti restituito e normalizzato anche dalla voce fuori campo (gli amici nel caso di *Jack Frusciante*, il protagonista stesso nel caso di *Tutti giù per terra* e *Ovosodo*, l'amica-spettatrice nel caso de *La guerra degli Antò*, 1999, di Riccardo Milani) che contribuisce a contenere la carica visuale della materialità del corpo, puntando fin da subito a una percezione e assimilazione del film attraverso l'orecchio: l'organo che, secondo Thomas Elsaesser e Malte Hagener, cerca di stabilire un contatto tra l'esterno e l'interno, nonché la comunicazione tra soggetti²⁴.

Estrapolando la colonna sonora, dal punto di vista della rappresentazione e della narrazione si tratta di film che difficilmente sviluppano letture alternative o antitetiche sul piano ideologico e culturale alla società italiana coeva, come suggeriscono invece oltreoceano *Slacker* o *Gas, Food, Lodging (Deserto di Laramie)*, 1992) di Allison Anders per il contesto statunitense. Su questo piano risultano più interessanti alcuni film italiani, sempre "di formazione", prodotti negli anni Ottanta come *Sposerò Simon Le Bon* (1986) di Carlo Cotti, film anch'esso tratto

²² Mannheim, 1928: 349-350.

²³ Bellisario, 2000: 20-21.

²⁴ Elsaesser; Hagener, 2007: 249-282.

da un romanzo omonimo d'ispirazione autobiografica, scritto da Clizia Gurrado e ambientato a Milano²⁵. Sebbene il film sia stato considerato e percepito in modo più "normativo" rispetto a pellicole come *Tutti giù per terra*, esso manifesta invece, mediante i codici di un genere come il *teen movie*, tematiche più controcorrente sul piano socio-culturale nella parabola di emancipazione della protagonista Clizia (Barbara Blanc), come evidenziato da Valerio De Simone²⁶. Un'altra discriminante tra le produzioni statunitensi e quelle italiane è rappresentata dal *gap* di età tra protagonisti, attori, sceneggiatori e registi di questi film: mentre nel primo caso si tratta sostanzialmente di racconti della generazione X tra coetanei, nel secondo invece s'individua uno scarto generazionale – tra *Baby boomers* e *Gen-Xers* – soprattutto tra l'età dei registi e quella dei personaggi, riverberato anche nella scelta di uno sfasamento di età tra gli attori e i protagonisti delle storie (primo tra tutti il liceale Alex di *Jack Frusciante*, interpretato dall'allora venticinquenne Stefano Accorsi). Nei film statunitensi emerge quindi una comune strategia produttiva, formale e ideologica messa in atto dai membri di una generazione, come dai membri di specifiche scene artistiche e musicali (*New Wave/No Wave* a New York, punk a Los Angeles, *indie rock* ad Austin e Athens), mentre nel caso italiano il tema del crescere negli anni Novanta è affrontato da registi appartenenti alla generazione precedente. Questa prospettiva italiana è rappresentata in maniera emblematica dal film *Radiofreccia*²⁷ (1998) di Luciano Ligabue, in cui il cantautore emiliano racconta al suo pubblico di *Gen-Xers* il periodo in cui lui stesso e i suoi coetanei sono diventati adulti (gli anni Settanta-Ottanta) tramite una *compilation soundtrack* formata dalle sue "iniziazioni musicali", come i brani *Rebel Rebel* (1974) di David Bowie e *The Passenger* (1977) di Iggy Pop, e dalle canzoni da lui composte *ex-novo* per il film. Attraverso l'uso di una tipologia di musica che sappia rendere questa «coscienza stratificata» si configurano i tratti di quel cinema interconnesso definito da Eugeni come esperienza «*condivisa*», parte di un «*sentire comune*» in cui questa «esperienza è comune ad altri soggetti, lo lega indissolubilmente ad essi, costituisce legami di appartenenza e di riconoscimento»²⁸. La musica stessa può rappresentare quindi un'analogia del processo di transizione, come sottolinea Simon Frith: «Identity is *mobile*, a process not a thing, a becoming not a being; [...] our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this *self-in-process*»²⁹. Nella musica presente in questi film, che lavora "sotto pelle" rispetto alla rappresentazione e alla narrazione, si rintracciano quindi aspetti comunicativi che vanno oltre la compilazione di una colonna sonora che possa essere attrattiva sul mercato dei *teenager*. L'analisi di un'altra nota colonna sonora del cinema *indie* anni Novanta, quella del film *Trainspotting* (*Id.*, 1996) di Danny Boyle – col suo racconto al presente dei *Gen-Xers* scozzesi attraverso una *compilation soundtrack* che mescola in parallelo la musica dell'adolescenza e della maturità del regista (rock e *ambient* anni Settanta-Ottanta) con quella dei protagonisti ventenni (*Brit Pop* e EDM anni Novanta) – ci fornisce lo spunto per osservare questa relazione simultanea e

²⁵ Gurrado, 1985.

²⁶ De Simone, 2016.

²⁷ Per approfondimenti, si veda Boschi, 2014.

²⁸ Eugeni, 2008: 17 (corsivo dell'autore).

²⁹ Frith, 1996: 109-110 (corsivo dell'autore).

verticale tra musica e immagini nei nostri casi studio, riportando alla centralità strategica della canzone come elemento culturale all'interno del film capace sia di creare un rapporto comunicativo peculiare tra film e pubblico, sia di saldare un legame privilegiato nei diversi contesti di fruizione attraverso anche il medium del disco. Scrive Miguel Mera a proposito della colonna sonora di *Trainspotting*:

The [...] soundtrack powerfully resonates with its audience, through a number of cultural, verbal, and musical signifiers in ways, which a traditional orchestral score would have struggle to achieve. [...] Film scholars need to ask: "is this music dramatically achieve apt and effective, and if so why"?³⁰

I film presi in esame sono trasposizioni cinematografiche di opere letterarie – i romanzi *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*³¹ (1994) di Enrico Brizzi e *Tutti giù per terra*³² (1994) di Giuseppe Culicchia – ibridate col linguaggio della canzone e quello del videoclip, le cui colonne sonore vengono affidata al collettivo C.P.I., derivante dall'esperienza di produzione de I Dischi del Mulo e dal collettivo CC-CP-Fedeli alla linea/C.S.I. di cui faceva parte il musicista e produttore Gianni Marrocolo. In questi film emblematici, le canzoni delle band Üstmamò, CCCP/C.S.I., Disciplinatha, Marlene Kuntz, Umberto Palazzo e il Santo Niente raccontano parimenti la crisi e le incertezze dell'essere "in transizione", assumendo un ruolo privilegiato rispetto alle altre componenti extra-cinematografiche. Nel pieno stile del cinema *No Wave* newyorchese, i membri della band C.S.I. recitano in *Tutti giù per terra*, con altri musicisti che realizzano la colonna sonora, come membri della commissione di esame di Walter, il protagonista; allo stesso modo, in *Jack Frusciante* ci sono i cameo bolognesi di Roberto "Freak" Antoni, storico leader della band Skiantos, e della cantante Angela Baraldi. Ricoprono invece i ruoli primari attori come Stefano Accorsi, Valerio Mastandrea e Edoardo Gabbriellini insieme ad attrici comprimarie come Violante Placido e Regina Orioli, allora esordienti, diventando così i volti rappresentativi della generazione X italiana.

III. JACK FRUSCIANTE È USCITO DAL GRUPPO

Non è roccia solida per gettarvi fondamenta
 Non è muro maestro che resiste alla tempesta
 Non è terra fertile che dà pane e buoni frutti
 Non è ventre di madre, non è luogo a cui tornare
 È aria
 Aria³³

Jack Frusciante racconta l'amicizia speciale tra i compagni di liceo Alex (Accorsi) e Adelaide detta Aidi (Placido), che a tratti si sovrappone a una relazione sentimentale. La narrazione segue il punto di vista del protagonista rispecchiato dal brano *Jackpunk* (1996) che Alex suona alle prove col proprio gruppo, originariamente

³⁰ Mera, 2005: 94.

³¹ Brizzi, 1994.

³² Culicchia, 1994.

³³ Umberto Palazzo e il Santo Niente, *È aria*, dalla colonna sonora ufficiale *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1996.



Locandina del film "Jack Frusciante è uscito dal gruppo" (1996) di Enza Negroni.

composto e suonato dalla band Frida Frenner. La presenza nel film del gruppo è uno degli aspetti originali dell'adattamento cinematografico del romanzo di Brizzi e rispecchia il fermento punk/*alternative rock* che si era diffuso in Italia, in gran parte proprio a Bologna e nella provincia emiliana, dalla fine degli anni Settanta fino a tutti gli anni Ottanta e Novanta, dotando quindi il film, in maniera manifesta, di un rapporto privilegiato tra immagini e musica, cinema e storia.

Osservando la recitazione, si nota subito la performance piana degli attori, soprattutto i principali, che restituisce due personaggi monodimensionali in linea con quell'immagine filmica piatta e opaca che Zagarrio associa al cinema anni Novanta: un cinema «a fior di pelle» e «a nervi scoperti», fatto di «rassicuranti epidermidi» se non addirittura *Senza pelle* (1994), come titola l'esordio di Alessandro D'Alatri³⁴. Questa immagine di superficie copre una drammaticità restituita solo sul piano sonoro: il suicidio di Martino è celato dalla parete e raccontato dal suono della pistola; la rabbia e la frustrazione di Alex provate a seguito dell'evento sono espresse in una danza liberatoria in mezzo a un prato sulle note del brano *Digging the Grave* (1995) della band *crossover* Faith No More.

La *compilation soundtrack* presenta un mix di brani italiani e inglesi di un passato recente (anni Settanta-Ottanta) e attuale (anni Novanta) che tratteggia una sorta di "genealogia" del rock (da Jam fino a Quicksand). Uno dei primi aspetti evidenti della colonna sonora è che il cantato dei brani ben udibile nel film, quindi non in sottofondo, è quasi esclusivamente quello dei brani in inglese, fatta eccezione per l'iniziale *È aria* (1996) di Umberto Palazzo e il Santo Niente e per *Jackpunk* nel finale, quasi come se fosse in un primo tempo negato ai brani italiani quel piano di significazione dal film. È come se la musica *alternative rock* italiana fornisse una colonna sonora strumentale alle voci in campo e fuori campo, alludendo a un *milieu* culturale e ai suoi frammenti di significato extra-diegetici, mentre la musica inglese costituisse una forma di accompagnamento, parte del contesto culturale e del profilmico, e diventasse una sorta di *DJ set* diffuso nell'arco del film. Sono un esempio di queste due modalità di utilizzo, all'inizio del film, i brani *Canzone di domani* (1994) della band italiana Marlene Kuntz, che segue la narrazione del contesto domestico di Alex, e *Gone Daddy Gone* (1983) della band statunitense Violent Femmes, che compare nello spazio sonoro non diegetico quando Alex si dirige in bicicletta a incontrare per la prima volta Aidi.

Gran parte del film si basa proprio sul "non vedere", sull'intuire e sull'immaginare. Proprio il brano *Nuotando nell'aria* dei Marlene Kuntz, simbolo degli esordi del quartetto di Cuneo, diventa lungo il film la chiave per andare oltre quella superficie, prima di tutto del legame tra Alex e Aidi ma anche del film in generale, e interpretare questo rapporto tra coetanei in relazione a una contemporaneità condivisa fuori dal film stesso, fatta di codici e significati appartenenti a una generazione che conosce quel brano dal 1994 – anno di uscita dell'album *Catartica*, la prima pubblicazione del C.P.I. – e lo ha eletto tra gli emblemi della cultura musicale dei *teenager* e dell'*alternative rock* italiano. Nel film i versi del brano sono sottaciuti e trattenuti sotto quella "rassicurante epidermide", a partire dai primi, espressione di un'inquietudine che il film non riesce completamente a restituire sul piano della rappresentazione e della narrazione:

³⁴ Zagarrio, 2000 e 2001.

Pelle: è la tua proprio quella che mi manca
 in certi momenti e in questo momento
 è la tua pelle ciò che sento nuotando nell'aria.
 Odori dell'amore nella mente dolente, tremante, ardente:
 il cuore domanda cos'è che manca
 perché si sente male, molto male, amando, amando, amandoti ancora³⁵

Si arriva a un climax finale nel film attraverso l'uso di questo brano –in particolare, tramite i passaggi strumentali – quando la svolta nella relazione tra i due personaggi è data dall'evento immutabile della partenza della ragazza per gli Stati Uniti per motivi di studio: la sera prima di lasciare Bologna, Aidi accoglie in camera Alex all'inizio della festa con questo brano, che compare di nuovo in diversi punti nel finale accompagnando anche il probabile – poiché celato – rapporto sessuale tra Alex e Aidi e la dipartita in bicicletta del ragazzo dalla casa. Anche in questi casi il brano è riconoscibile dalle parti strumentali e le parole restano sottintese per una fascia di pubblico, quello degli adolescenti, che le aveva già fatte proprie nel 1996:

È certo un brivido averti qui con me
 in volo libero sugli anni andati ormai
 e non è facile, dovresti credermi,
 sentirti qui con me perché tu non ci sei.
 Mi piacerebbe sai, sentirti piangere,
 anche una lacrima, per pochi attimi.
 Mi piacerebbe sai...³⁶

Secondo Elsaesser e Hagener la pelle diventa «superficie comunicativa e percettiva, stratificata sì, ma indivisibile» su cui «si manifesta costantemente il rapporto tra interno ed esterno, poiché, rispetto all'interrogativo su dove il Sé divenga mondo e viceversa, essa designa una zona di passaggio e di incertezza»³⁷. È su quel terreno di incertezza – di cambiamento, di transizione, di passaggio – che la superficie dell'immagine si attesta, riuscendo ad andare oltre il "visibile" solo attraverso il richiamo alla musica e quindi attraverso il passaggio dall'orecchio, grazie al quale il film ha la possibilità di instaurare un canale di comunicazione con quel corpo unico generazionale destinatario del racconto. A quel punto la pelle diventa «un involucro inespressivo sotto il quale si nasconde l'essenziale: la carne, gli organi o lo spirito. Da questo punto di osservazione la superficie cela una struttura profonda»³⁸. Si tratta, quindi, di un uso filmico specifico della musica che va oltre l'adozione di una *compilation soundtrack* rock in grado di andare incontro e stimolare il coinvolgimento del pubblico dei *teenager*-consumatori – una strategia produttiva che risale a colonne sonore disparate anche di *teen movies* come *Pretty in Pink* (*Bella in rosa*, 1986) di Howard Deutsch e John Hughes – per cercare un legame più profondo che, anche a posteriori, possa restituire e consolidare l'equazione tra generazione X e anni Novanta.

³⁵ Marlene Kuntz, *Nuotando nell'aria*, dall'album *Catartica*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1994.

³⁶ Marlene Kuntz, *Nuotando nell'aria*, dall'album *Catartica*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1994.

³⁷ Elsaesser; Hagener, 2007: 214.

³⁸ Elsaesser; Hagener, 2007: 222.



Locandina del film "Tutti giù per terra" (1997) di Davide Ferrario.

IV. TUTTI GIÙ PER TERRA

Sai che fortuna essere liberi
 Essere passibili di libertà che sembrano infinite
 E non sapere cosa mettersi mai
 Dove andare a ballare a chi telefonare
 Sai che fortuna essere liberi
 Essere passibili di libertà che sembrano infinite
 Stupefacente stupido suadente
 Stupefacente stordente inebriante³⁹

Tutti giù per terra è un film più complesso del precedente, e anche la colonna sonora rispecchia questa maggiore articolazione nel regime della rappresentazione e della narrazione. Il protagonista⁴⁰ è Walter, ventitreenne italiano “parcheggiato” alla Facoltà di Filosofia di Torino, che vive a casa coi genitori, interpretato dal venticinquenne Mastandrea nel ruolo del corrispettivo italiano di uno degli *slacker* di Linklater o dei commessi di Smith. La trama episodica ricuce il percorso di emancipazione di Walter fino al rituale di passaggio della perdita della verginità, che trova nell’espedito narrativo realistico della leva obbligatoria un diversivo italiano rispetto ai film indipendenti americani realizzati tra gli anni Ottanta e Novanta. La parte centrale del film è così occupata dalle vicende di Walter nel suo anno da obiettore di coscienza presso l’Associazione C.A.N.E., dove si occupa di minoranze etniche e del loro inserimento a scuola e a lavoro. L’unica figura che è in grado di accompagnarlo in questo percorso di transizione costante ed emancipazione mai pienamente compiuta è la zia Caterina, figura sostitutiva di quella materna, interpretata dalla cantante e produttrice Caterina Caselli, personaggio di culto dell’epoca *beat* italiana anni Sessanta. Il nucleo familiare originario, anche esso incapace di instaurare una comunicazione genitori/figli, è composto da una madre che rifiuta di parlare, non è chiaro per quale ragione, e da un padre operaio con cui Walter non riesce a dialogare.

Sul piano della rappresentazione il film presenta subito un elemento significativo: una scelta di campi e di piani particolarmente connotata da un’ampia segmentazione della messa in scena in inquadrature con frequenti angolature e inclinazioni marcate, che frammentano il montaggio. Dal punto di vista della narrazione, questa accentuazione iper-reale del contesto dove il protagonista vive è amplificata dalla visualizzazione delle fantasie di Walter, da quelle omicide nei confronti del padre a quelle sessuali nei confronti delle sue potenziali amanti, fantasie costantemente frustrate dal dato reale che segue nello sviluppo degli eventi. Anche il personaggio di Walter è caratterizzato da una in-espressività che, più che rendere la sua recitazione piatta e opaca, rende il personaggio stesso una membrana tra il suo essere in divenire e la realtà che lo circonda.

Come nel caso delle *compilation soundtrack* dei film di Smith (ad esempio *Clerks* e *Mallrats*), la colonna sonora rappresenta una vera e propria sintesi di *Tutti giù per terra*, contenente le tappe del percorso di Walter, poiché composta da estratti di dialoghi e brani che si intrecciano in maniera indissolubile allo

³⁹ CCCP-Fedeli alla linea, *Narko’S (Contiene Baby Blue)*, dall’album *Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1990.

⁴⁰ Il ruolo fu inizialmente proposto al cantautore Samuele Bersani, che declinò. Cfr. www.film.it/news/televisione/dettaglio/art/parlando-con-samuele-bersani-seconda-parte-16047/ (ultima visita: 5 luglio 2020).

stesso modo della *texture* sonora del film. La *compilation soundtrack* del film è composta quasi interamente da brani contemporanei di *alternative rock*, fatta eccezione per la canzone popolare italiana *Quando nascesti tu*, cantata dal padre di Walter (Carlo Monni) durante una scappatella con una transessuale (Vladimir Luxuria). Se nel caso di *Jack Frusciante* le parole negate dei brani presenti nella colonna sonora riconnettono il film alla dimensione profonda dell'interiorità dei suoi giovani protagonisti e al rapporto in crisi tra la loro interiorità e la loro exteriorità, in *Tutti giù per terra* il coro di voci musicali, rappresentato da quella commissione universitaria che respinge continuamente i tentativi del protagonista di superare un esame, empatizza con la voce fuori campo del protagonista stesso che narra le proprie vicende autobiografiche. La compattezza del "coro" è data proprio dalla relazione che lega i musicisti tra loro – compagni di gruppo, produttori, promotori del lavoro altrui – appartenenti alla scena musicale *alternative rock* che si dispiega da Torino a Firenze passando per l'Emilia, il cuore del C.P.I., i cui denominatori comuni sono quelli che secondo Will Straw⁴¹ e Holly Kruse⁴² descrivono una scena musicale, come la definizione delle identità e lo sviluppo dei processi di identificazione attraverso la partecipazione, o la cross-fertilizzazione e la differenziazione tra i membri di una scena attraverso pratiche socio-culturali comuni in spazi condivisi.

Queste molteplici voci – del protagonista in *voice over* e dei musicisti inseriti nella diegesi, così come delle canzoni in forma diegetica e non diegetica – alla fine del film si sovrappongono e diventano la voce unica di un corpo collettivo che si fa allo stesso tempo mittente e destinatario col brano omonimo scritto appositamente, *Tutti giù per terra* (1997):

Vengono vanno
 Un giorno dopo un giorno
 Un anno dopo un anno
 Vengono vanno
 Come non sapere come non farsi fregare
 Come non potere avere niente da imparare
 Come non voler sentire quello che è da dire
 Come non trovare mai la forza d'affiorare
 I figli degli operai
 I figli dei bottegai
 I figli di chi è qualcuno e di chi non lo sarà mai
 Come mai come mai
 Come mai
 Troppi motivi non esistono⁴³

Il corpo dei musicisti in scena, insieme alla restituzione della loro coralità e del loro assetto come scena musicale indipendente italiana, attivato dalla creazione di una *compilation soundtrack* prodotta dal C.P.I. e composta da band prodotte dal collettivo e dai musicisti che lo compongono, crea una solida alleanza tra le vicende del protagonista e quelle della generazione che compone quella scena

⁴¹ Straw, 1991.

⁴² Kruse, 2003.

⁴³ C.S.I., *Tutti giù per terra*, dalla colonna sonora ufficiale *Tutti giù per terra*, Consorzio Produttori Indipendenti/I Dischi del Mulo/Mercury, 1997.

culturale – analogamente a *compilation soundtrack* come *subUrbia*, in cui vari brani della band Sonic Youth, considerata artefice e collante della scena underground rock statunitense, sono presenti insieme a quelli di musicisti a loro affiliati come Skinny Puppy e Superchunk.

V. “A TRATTI”: INACCESSIBILITÀ DEL VISIVO E SIGNIFICAZIONE AURICOLARE

Sono un povero stupido so solo che
 Chi è stato è stato e chi è stato non è
 Chi c'è c'è e chi non c'è non c'è
 Chi c'è c'è e chi non c'è non c'è
 Chi è stato è stato e chi è stato non è
 Se tu pensi di fare di me un idolo
 Lo brucerò
 Trasformami in megafono m'incepperò,
 cosa fare non fare non lo so,
 quando dove perché riguarda solo me,
 io so solo che tutto va ma non va,
 non va, non va...⁴⁴

C'è un brano che connette entrambi i film e che permette un interessante confronto: due scene – legate ai due personaggi più vicini ai protagonisti, Martino e Caterina – sono costruite sul brano *A tratti* dei C.S.I. Nel caso di *Jack Frusciante* il brano accompagna una rissa che coinvolge Alex e Martino in un locale ed è sempre nella forma strumentale, mentre nel caso di *Tutti giù per terra* racconta il funerale della zia Caterina quando Walter, in un tentativo di liberazione del corpo della zia dal rito sociale ma anche in un atto di liberazione per se stesso, decide di togliere il freno a mano al carro funebre e farlo correre lungo la collina seguito dal corteo, in una citazione del film dadaista *Entr'acte* (*Id.*, 1924) di Rene Clair. Il confronto tra le due scene fa emergere nuovamente un rapporto complesso coi corpi, tra il rifiuto di averne uno mettendolo in pericolo (la rissa, alla quale si aggiungono la tossicodipendenza e il suicidio di Martino) e quello di negarlo in scena come corpo morto (il funerale di Caterina). In entrambi i film il visivo nega quindi ciò che Tarja Laine definisce come l'elemento che emotivamente crea l'“affetto” – «Affect is in the skin»⁴⁵ – trasponendo sul piano dell'udito tutta la componente emotiva ed espressiva del film e legando quindi indissolubilmente, per questa generazione X, corpo e cervello, interno ed esterno, col forte rischio di non saperli scindere. Un corpo filmico che manifesta, secondo Zagarrio:

[l']ncapacità di andare oltre la superficie delle cose, al di là dei significanti, l'impotenza a raccontare con un'immagine ambivalente, misteriosa, enigmatica, mai pre-pensata [...] come facevano altre generazioni ed autori. [...] È tutto in quel che si vede [...] Lo schermo “opaco” non riflette la realtà, “è tutta lì”, nella sua superficie, spesso nel suo grigiore. [...] Cinema di forme e superfici ambigue, di questi anni Novanta tra mutazioni e immutazioni, tra modernità e conservazione.⁴⁶

⁴⁴ C.S.I., *A tratti*, dall'album *Ko De Mondo*, Black Out/I Dischi del Mulo, 1994.

⁴⁵ Laine, 2006: 100.

⁴⁶ Zagarrio, 2001: 13, 34-35.

Il brano *A tratti* richiama e demistifica simboli specifici in un gioco di riferimenti alla cultura degli anni Settanta («Trasformami in megafono m'incepperò») e quella degli anni Ottanta («Se tu pensi di fare di me un idolo / Lo brucerò»), situando perfettamente il film in un terreno di potenzialità che non si fa atto. Nell'Italia degli anni Novanta, della disillusione politica, del deficit, di Mani Pulite e dell'inizio della crisi cronica di un sistema economico e sociale più o meno stabile dagli anni del "boom", film come *Jack Frusciante* e *Tutti giù per terra* dichiarano il loro status di cinema della transizione: che non è più come prima e che non sa cosa diventerà; che non è più politica ("megafono") né piacere ("idolo"); che non ha più "padri" e che non sa se riuscirà a essere "padre" o "madre" per altri. Tutto questo si può decodificare tramite la colonna sonora, che incorpora il mutamento dei corpi e del tempo dichiarando che l'unica possibilità è ammettere di non sapere scegliere e di non poterlo fare per altri. La necessità di esperire la crescita attraverso l'esplorazione dei corpi, l'inaccessibilità sul piano visivo della "pelle" e la negazione del trauma ci portano a riflettere sulle evoluzioni di questo tipo di cinema nei film che successivamente racconteranno questi ex-adolescenti, come *L'ultimo bacio* (2001) di Gabriele Muccino. La mancanza di emancipazione, come il rifiuto della paternità in un'età della vita conseguente a quella raccontata dai film presi qui in esame, potrebbe nascere dalla negazione del corpo come strumento dell'esperienza e della musica come strumento di identità/identificazione tra i membri di una stessa generazione? Passando per l'orecchio, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e *Tutti giù per terra* manifestano una "pulsazione" generazionale e comunicano la *forma mentis* di un corpo collettivo che riflette costantemente (sul)la (propria) identità, accettandone (insieme) la mutevolezza.

Tavola delle sigle

C.P.I.: Consorzio Produttori Indipendenti

C.S.I.: Consorzio Suonatori Indipendenti

EDM: Electronic Dance Music

LGBTQI: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer (or: Questioning), Intersex

MCA: Music Corporation of America

MTV: Music Television

PGR: Per Grazia Ricevuta

RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Argentieri, Mino

2000, *Scenari italiani. Il cinema e la società*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000.

Bellisario, Laura

2000, *Cinematografia e adolescenza: immagini della sofferenza*, in Flavio Vergerio, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Cinema e adolescenza. Saggi e strumenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 2000.

Boschi, Elena

2014, *Radiofreccia: A Rocker from Emilia behind the Film Camera*, in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, New York/London 2014.

Brizzi, Enrico

1994, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una storia maestosa di «rock parrocchiale»*, Transeuropa, Ancona.

Culicchia, Giuseppe

1994, *Tutti giù per terra*, Garzanti, Milano.

Coupland, Douglas

1991, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's Press, New York; trad. it. *Generazione X: storie per una cultura accelerata*, Mondadori, Milano 1992.

De Simone, Valerio

2016, *Confessioni di un'adolescenza: dinamiche resistenziali*, in *Sposerò Simon Le Bon*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 585, maggio-agosto.

Di Marino, Bruno

2018, *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Milano.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte

2007, *Filmtheorie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg; trad. it. *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009.

Eugeni, Ruggero

2008, *Introduzione. Soggetto, senso, emozioni: lavorare sul film*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Kaplan, Torino 2008.

Frith, Simon

1996, *Music and Identity*, in Stuart Hall, Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London/Thousand Oaks (California) 1996.

Gurrado, Clizia

1985, *Sposerò Simon Le Bon. Confessioni di una sedicenne innamorata persa dei Duran Duran*, Piccoli, Milano.

Hanson, Peter

2002, *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*, McFarland & Co., Jefferson.

Kruse, Holly

2003, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, Peter Lang, New York.

La Polla, Franco

1996, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino.

Laine, Tarja

2006, *Cinema as second skin. Under the membrane of horror film*, «New Review of Film and Television Studies», vol. 4, n. 2, August.

Levy, Emanuel

1999, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York.

Mannheim, Karl

1928, *Das Problem der Generationen*, «Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie», vol. 7, n. 2; trad. it. *Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974.

Markert, John

2004, *Demographics of Age: Generational and Cohort Confusion*, «Journal of Current Issues and Research in Advertising», vol. 26, n. 2.

Mera, Miguel

2005, *"Reap Just What You Sow": Trainspotting's Perfect Day*, in Steve Lannin, Matthew Caley (eds.), *Pop Fiction: The Song in Cinema*, Intellect, Bristol/Portland (Oregon) 2005.

Savage, Jon

2007, *Teenage: The Creation of Youth Culture*, Chatto & Windus, London.

Soldani, Maria Teresa

2016, *The Performance of the Austin Indie Scene in "Slacker": From the Body of a Scene to the Body of a Generation*, «Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies / Revue d'études interculturelles de l'image», vol. 7, n. 2.

2017, *"Cosa conta". Le attrici della Generazione X nei film di formazione italiani degli anni Novanta*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre.

2018, *Within the Ruins of New York City: No Wave as a Paradigm of American Independent Cinema*, «Cinergie», n. 13.

Straw, Will

1991, *Systems of Articulation, Logics of Change. Scenes and Communities in Popular Music*, «Cultural Studies», vol. 5, n. 3, October.

Strong, Catherine

2011, *Grunge: Music and Memory*, Ashgate, Farnham/Burlington (Vermont).

Zagarrio, Vito (a cura di)

2000, *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia.

2001, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia.

