

Cecilia Brioni
Rita e «La Zanzara».
La costruzione dell'identità giovanile italiana
nei film Musicarelli (1958-1968)

Il Musicarello è un genere di film musicale che si sviluppa dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta circa in Italia ed è caratterizzato dalla presenza di star della «musica nostra»¹, come Jacopo Tomatis ha definito la musica giovanile di quegli anni. Questo genere si rivolge a un pubblico che si compone principalmente (anche se non solo) di giovani consumatori: va infatti ricordato come

il termine [Musicarello] richiam[i] immediatamente i più celebri “caroselli”, gli sketch comico-pubblicitari che rappresentano l'unico spazio per la promozione di prodotti sul piccolo schermo TV dal 1957 al 1977. [...] I film in questione sono di fatto una forma di promozione del cantante protagonista [...] e di propagazione del successo di una canzone².

L'aspetto commerciale è anche quello maggiormente enfatizzato dai critici che hanno scritto sul genere in passato. Il Musicarello viene spesso descritto come un mero contenitore di canzoni, e poca importanza viene data alle trame, che sono definite «roba sdolcinata e ipercolorata, a base di canzoncine e amorazzi»³. Tuttavia, l'influenza di questo genere popolare nella costruzione dell'identità giovanile italiana non può essere limitata al mero aspetto commerciale. I Musicarelli, infatti, rappresentano testimonianze significative di come negli anni Sessanta la comunità giovanile

¹ J. TOMATIS, «*This is our music*»: *Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s*, in «IASPM@journal», n. 4(2), 2014, pp. 24-42.

² S. DELLA CASA, P. MANERA, *Il professor Matusa e i suoi hippies. Cinema e musica in Italia negli anni Settanta*, Bonanno, Acireale 2011, p. 11.

³ D. MAGNI, *Cuori Matti: dizionario dei Musicarelli italiani anni '60*, Bloodbuster, Milano 2012, p. 21.

sia stata costruita dai media attraverso pratiche, linguaggi, spazi e valori, e di come lo scontro generazionale sia stato veicolato su terreni 'sicuri', meno spinosi, dello scontro diretto sociale e politico; scontro che, sebbene diventi più visibile a seguito del movimento globale del '68, già da un decennio si stava sviluppando in Italia. Questo intervento si propone di dimostrare come i film Musicarelli possano essere uno strumento utile ad analizzare la costruzione mediatica dell'identità giovanile negli anni Sessanta, attraverso un percorso che analizza la storia del genere e la lingua, i temi e i luoghi utilizzati in questi film. In particolare, si utilizzerà come *case study* il film di Lina Wertmüller *Rita la Zanzara* (1966), uno dei film Musicarelli di maggior successo⁴, per mostrare alcune strategie attraverso cui il conflitto generazionale e l'identità giovanile siano stati rappresentati in questo genere.

I critici individuano tre fasi nell'evoluzione del Musicarello, che mostrano come le trame riflettano la macrostoria dei giovani in Italia. La prima fase è quella definita «degli urlatori»⁵, i cui esempi più rappresentativi sono i film di Lucio Fulci *I ragazzi del juke box* (1959) e *Urlatori alla sbarra* (1960). Questi film vengono definiti «corali»⁶, in quanto l'identità giovanile è rappresentata dal gruppo: infatti, nonostante la presenza di star quali Adriano Celentano e Mina, le trame sono di solito incentrate sulle dinamiche di un intero gruppo di giovani che cerca di difendere la «musica nostra» da quelle istituzioni economiche, come l'industria discografica o la televisione, che tentano di ostacolarne la diffusione, preferendo produrre generi tradizionali come la canzone melodica o difendendo la moralità degli spettacoli televisivi. In entrambi i casi, i giovani hanno la meglio, in quanto sia i dischi che le trasmissioni televisive da loro proposti si rivelano commercialmente più efficaci. Al termine del film gli antagonisti, riconoscendo il potere commerciale dei giovani, fanno pace con il gruppo. Le trame di questi film mostrano come, già dalla fine degli anni Cinquanta, i giovani fossero considerati un soggetto potenzialmente pericoloso, ma dotato di una forza commerciale che non poteva essere ignorata dalla società italiana.

Diverso il discorso dominante dei Musicarelli nel periodo che va dal 1964 al 1967, che è anche il più prolifico del genere. La gioventù non

⁴ Il sito ufficiale di Rita Pavone riporta una classifica degli incassi di film italiani nel 1966, dalla quale risulta che il film incassò 980.940.000 lire. ANON., *1966-Rita la Zanzara*, www.ritapavone.it, <<http://www.ritapavone.it/it/carriera/cinema/1960/1966/rita-la-zanzara.html>> (ultimo accesso: 4.11.2018).

⁵ MAGNI, *Cuori Matti*, cit., p. 32.

⁶ *Ibid.*

viene più, infatti, rappresentata solo in gruppo, ma fanno la loro apparizione le star giovani, tra cui Rita Pavone, Caterina Caselli e Gianni Morandi. Questa differenza si può notare già dalle locandine, che mostrano il passaggio da una dimensione di gruppo durante la prima fase – rappresentata, per l'appunto, dalla presenza di tutti gli attori nell'immagine promozionale – alla nascita di un vero e proprio *star system* giovane fatto di cantanti di successo, che nei poster sono in primo piano rispetto al resto del cast. La presenza di star giovani in questa seconda fase del Musicarello sposta l'attenzione dal gruppo all'individuo, e sviluppa temi, quali la famiglia, la scuola e l'amore, che permettono di analizzare più in profondità la costruzione di una soggettività 'giovane' in questi film. Diversamente da prodotti che potrebbero essere ritenuti simili, come i film musicali dei Beatles⁷, nei Musicarelli gli artisti giovani non rappresentano loro stessi: i loro personaggi non sono star, ma giovani cantanti in cerca di successo. Questa strategia punta chiaramente a cercare l'identificazione dello spettatore con la star protagonista del film, in questo modo affermando non solo la possibilità democratica di aspirare a realizzare il proprio sogno, ma anche quella di 'essere giovani'. Inoltre, sebbene uno dei temi principali sia la determinazione del giovane cantante di turno a sfondare nel mondo discografico, in questi film il discorso economico viene messo in secondo piano, mentre il tema principale è la storia d'amore, inizialmente ostacolata dallo scontro generazionale in famiglia o in altre istituzioni.

Dopo il 1967 il genere non scompare, ma la sua popolarità diminuisce, poiché non riesce ad adattarsi alle nuove narrative dominanti del discorso giovanile, in particolare quello della protesta. Rivelatore per questa terza fase è il film di Ferdinando Baldi *Io non protesto, io amo* (1967) in cui la protagonista Caterina (Caterina Caselli), dopo essere riuscita ad ottenere un contratto discografico, rinuncia al sogno di diventare cantante per poter stare col fidanzato che non approva questa scelta, dicendo: «Io non protesto più, io amo». Questa scena è sintomatica di come, dopo il 1967, «il Musicarello riman[ga] aggrappato alle sue storielline d'amore [...] segnando così lo scollamento dal mondo giovanile che lo porterà all'estinzione»⁸.

Questo intervento si concentrerà su alcune strategie usate per rappresentare i giovani nei film della seconda fase dei Musicarelli, in quanto risultano essere i più interessanti per quanto riguarda la costruzione mediatica della soggettività giovanile. Innanzitutto, come nella prima fase in questi

⁷ Ad esempio, i film diretti da Richard Lester *A Hard Day's Night* (1964) e *Help!* (1965).

⁸ MAGNI, *Cuori Matti*, cit., p. 42.

film i giovani sono rappresentati come una «comunità immaginata»⁹. Prendo in prestito questo termine da Benedict Anderson, il quale utilizza questa espressione per definire le comunità nazionali: secondo Anderson, l'appartenenza nazionale è una costruzione sociale che si è naturalizzata nel tempo grazie a diversi fattori. Tra questi, un'importanza fondamentale hanno l'identificazione di pratiche e rituali comuni, come il linguaggio, e il ruolo dei media nel trasmettere queste pratiche, quindi legittimandole e rendendole imitabili. Nei film Musicarelli, l'appartenenza alla comunità dei giovani, più che anagraficamente, si definisce attraverso rituali comuni spesso correlati alla musica, quali i movimenti (i balli come lo shake), l'adozione di uno stile (i capelli lunghi, le minigonne), l'ascolto di specifici generi musicali, e il linguaggio. Ad esempio, se gli attori adulti in questi film hanno spesso un accento deliberatamente regionale, gli attori giovani sono senza accento. Nel film *Una lacrima sul viso* (1964) di Ettore Maria Fizzarotti, il padre (Nino Taranto) ha un forte accento napoletano, mentre la figlia Lucia (Laura Efrikian) ed il suo gruppo di amici non hanno alcuna cadenza. In alternativa, come nel caso della trilogia di film ambientata in caserma con protagonista Gianni Morandi¹⁰, i giovani hanno accenti provenienti da diverse parti d'Italia: il bolognese della star si mescola al veneto, al romano, al siciliano dei suoi commilitoni. In questo modo si crea l'effetto di una gioventù globale, o perlomeno italiana; di una comunità, dunque, che trascende i confini regionali.

Negli anni Sessanta, quindi, i *popular media* contribuiscono a costruire i giovani quali identità collettive, attraverso rappresentazioni che tendono ad enfatizzare l'uniformità del gruppo giovanile. Questa uniformità viene resa anche attraverso l'opposizione diretta ad un mondo adulto che a sua volta, più che un'età anagrafica, costituisce un insieme di pratiche, valori e linguaggi. Lo scontro generazionale è alla base delle trame dei film Musicarelli: in ogni film, per motivi diversi, i giovani si ribellano ai divieti e alle imposizioni degli adulti, che possono essere genitori, insegnanti o superiori in caserma. Tuttavia, Della Casa e Manera notano come nei Musicarelli «il concetto dell'«essere giovani» come elemento di rivolta rimanga sostanzialmente sottotraccia», e come questi film mostrino «una sorta di «normalizzazione» e «conciliazione» dello scontro generazionale»¹¹.

⁹ B. ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 2006.

¹⁰ Si tratta dei film *Non son degno di te* (1965), *In ginocchio da te* (1964), e *Se non avessi più te* (1965), tutti diretti da Fizzarotti.

¹¹ DELLA CASA, MANERA, *Il professor Matusa e i suoi hippies*, cit., p. 15.

In altre parole, i Musicarelli offrirebbero una rappresentazione attenuata del conflitto generazionale, che specialmente dal 1964 in poi tenderebbe a favorire una riappacificazione tra giovani e adulti sul grande schermo. Ma si può dire che la normalizzazione dello scontro generazionale offra esclusivamente la rappresentazione di un'identità giovane docile? Per rispondere a questa domanda, si analizzeranno le strategie attraverso cui lo scontro generazionale viene rappresentato nel film *Rita la Zanzara* (1966), diretto da G. Brown, pseudonimo della regista Lina Wertmüller. Il film, brevemente, racconta la storia di Rita (Rita Pavone), giovane educanda in un collegio molto rigido che, oltre ad essere una studentessa dispettosa – restando fedele al personaggio di Gian Burrasca interpretato da Pavone nello sceneggiato televisivo diretto sempre da Wertmüller nel 1965 – ha una grande passione per la musica beat ed è la redattrice della rivista segreta del collegio, chiamata «La Zanzara». Rita è anche celatamente innamorata di Paolo (Giancarlo Giannini), suo professore di musica, il quale altrettanto segretamente fa parte di un gruppo beat, e tutte le notti si reca in un club per cantare la sua musica. Rita comincerà a pedinare il giovane nel club e riuscirà a farlo innamorare senza che lui si renda conto che lei è proprio l'alunna che tanto lo fa disperare. Il finale vede la coppia riconoscersi e innamorarsi, e Rita essere assolta per le sue pubblicazioni scandalose.

Una delle strategie utilizzate nei film Musicarelli per attenuare lo scontro generazionale è la sua traduzione in scontro musicale. Lo scontro con il mondo adulto viene veicolato attraverso una critica radicale alla melodia tradizionale e alle pratiche corporee, come le danze, associate a questa¹². La canzone tradizionale è spesso parodiata, come nel caso de *I ragazzi del juke box*, dove viene messa in scena una feroce caricatura di Claudio Villa: nel film il cantante Appio Claudio canta canzoni che come prerogativa principale devono fare piangere; a questo scopo, esse includono «stereotipi [...] con continui ritorni alle medesime fonti di tristezza: la lontananza dalla madre, il lavoro in miniera, la frontiera, il treno dell'emigrante»¹³. A questo genere musicale si contrappone la musica degli urlatori, e lo scontro tra questi due generi è presentato come una vera e propria guerra.

¹² Una delle scene che meglio riassume questo incontro/scontro è la performance della canzone *Non è difficile fare lo Shake* nel film *Non stuzzicate la Zanzara* (Wertmüller 1967), sequel di *Rita la Zanzara*. In questa performance Pavone cerca di insegnare a sua madre (Giulietta Masina) come ballare lo shake, ma inizialmente quest'ultima prova a ballarlo con i passi di danze 'adulte' che conosce – tra cui il tango e il cha cha cha. Alla fine della performance, le due riusciranno a ballare insieme la musica 'giovane'.

¹³ M. BUZZI, *La canzone pop e il cinema italiano: gli anni del Boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino 2013, p. 93.

L'incipit del film, infatti, recita: «In ogni paese ci sono dei movimenti rivoluzionari che tendono a scalzare dal piedistallo i potenti. Questo serafico giovane, Adriano [Celentano], detto il Molleggiato, è la truppa di sbarco dell'esercito dei nemici di Appio Claudio». Analogamente, in *Rita la Zanzara* lo scontro generazionale diventa un conflitto tra la musica classica insegnata nel collegio e la musica beat suonata nel club. A Paolo, il professore di musica odiato dalle ragazze, viene scherzosamente dato l'appellativo di «Beethoven»: le giovani allieve sono estremamente annoiate dal balletto classico e dal coro, e appena sono fuori dalla vista dei professori si mettono a cantare e ballare la musica beat e le canzoni di Rita. Sorprende come, tuttavia, il sentimentalismo della storia d'amore fornisca il pretesto per inserire nel film canzoni melodiche, probabilmente una concessione verso il pubblico 'non-giovane' che assiste alle proiezioni: la ragazza beat Rita, dopo aver dichiarato e rivendicato il suo odio per la musica tradizionale, nel film canta *Passione* (1934), un pezzo in dialetto della tradizione napoletana, eliminando così, per un attimo, lo scontro musicale su cui tutto il film è basato.

Lo scontro musicale tra generazioni si basa anche sull'identificazione di spazi identitari riservati ai giovani, i quali sono a loro volta legati alla musica. Gran parte dei Musicarelli, incluso *Rita la Zanzara*, sono ambientati a Napoli, luogo-simbolo della canzone melodica e ambientazione ricorrente dei film musicali italiani precedenti a questo genere, quindi tradizionalmente un luogo degli adulti. Lo spazio riservato ai giovani in questi film è invece il club, dove si suona e si balla la «musica nostra». Il club rappresenta un luogo di libertà per i giovani, che qui si trovano, si identificano quali membri della stessa «comunità immaginata» e, come nel caso di Rita e del suo professore di musica, si innamorano. In *Rita la Zanzara*, il club è il luogo dove Rita e Paolo si riconoscono quali giovani, entrambi attirati dallo stesso tipo di musica, sebbene paradossalmente per farlo usino parrucche e travestimenti¹⁴. La risoluzione della trama nei Musicarelli avviene nel momento in cui i giovani e gli adulti riescono a trovare una mediazione, anche spaziale: questa conciliazione si vede, per esempio, nell'incontro tra giovani e adulti nei club dei primi Musicarelli, oppure, come in *Una lacrima sul viso*, nella festa in casa, dove la band di

¹⁴ Sull'uso dei travestimenti nei film Musicarelli con Rita Pavone, specialmente in relazione alla costruzione della sua identità di genere, cfr. S. HOTZ, *Rita Pavone's Musicarelli: Rethinking Genre and (Young) Women's Representation* in «gender/sexuality/italy», n. 4, 2017, pp. 64-80; D. TOSCHI, *Maschere e vocalità di una ragazza yé-yé: il caso Rita Pavone*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2011, pp. 74-43.

giovani si sostituisce all'orchestrina di musica classica e gli adulti accettano di buon grado questo cambiamento. Nel caso di *Rita la Zanzara*, il luogo di mediazione è il festival. Al termine del film, Rita riesce a vincere il Festival della Notte Napoletana con una canzone scritta nel film da Paolo, *Il geghegè* (1965), che nulla ha a che vedere con i generi che ci aspetteremmo di sentire ad un concorso di musica napoletana. Così come i generi musicali, anche la rappresentazione dei luoghi come spazi identitari suggerisce l'idea di un'identità giovanile che ricerca la mediazione con il mondo adulto.

Tuttavia, lo scontro tra giovani e adulti non è mantenuto su un piano esclusivamente musicale. In questi film infatti emergono, sebbene attenuate, tematiche sociali e politiche su cui il dibattito generazionale si basava all'epoca, e non è raro incontrare riferimenti ad eventi di attualità, come, in *Rita la Zanzara*, allo scandalo legato al giornalino «La Zanzara» del Liceo Parini di Milano. Da notare come il riferimento sia molto vicino temporalmente: il caso, infatti, avviene nello stesso 1966 in cui il film esce nelle sale. In breve, nel febbraio 1966, il giornale studentesco «La Zanzara» del liceo Parini di Milano pubblica un'inchiesta intitolata *Cosa pensano le ragazze d'oggi?* il cui contenuto riguarda la «posizione della donna nella società»¹⁵. Le ragazze intervistate parlano liberamente di amore prematrimoniale e di controllo delle nascite, argomenti che per alcune associazioni cattoliche ledono la morale, e per questo viene aperta un'inchiesta. I redattori sono infine assolti, ma il caso viene estremamente dibattuto nelle riviste giovanili dell'epoca che, prendendo spunto dalla vicenda, iniziano a criticare la difficoltà che ancora lega il discutere tra le diverse generazioni un argomento tabù come il sesso. Nel film, «La Zanzara» è il giornalino segreto che alcune alunne, tra cui Rita, scrivono e diffondono nel collegio. Tuttavia, come il preside riassume durante il consiglio di classe, i temi trattati dal giornale sono: «come depilarsi le gambe, come imbellirsi l'epidermide con le patate, e come fare [karate]. Questo è il prodromo dell'apocalisse!». L'inchiesta che riguarda la morale sessuale e sociale delle giovani italiane viene tramutata in una più rassicurante rubrica di consigli di bellezza che, per quanto possa essere considerata pericolosa dall'anziano preside, poco ha a che vedere con la vicenda reale del giornale «La Zanzara». Da una parte, questa strategia sembra diminuire il potenziale sovversivo dell'avvenimento; dall'altra, il film presenta comunque il giornalino come strumento di autodeterminazione

¹⁵ G. CRAINZ, *Il Paese Mancato: dal Miracolo Economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003, pp. 205-206.

e di espressione di critica per le studentesse, e lascia quindi uno spazio di libertà e ribellione alle giovani protagoniste.

Un altro aspetto che richiama l'attualità dei giovani degli anni Sessanta è il rapporto tra i giovani protagonisti e i loro antagonisti nei film Musicarelli. Nella seconda fase del Musicarello, le istituzioni che fanno da ambientazione alle storie giovanili potrebbero essere definite, utilizzando la terminologia di Althusser, come «apparati ideologici di Stato»¹⁶. L'esercito, la famiglia o la scuola sono infatti istituzioni atte a funzionare a ideologia, ovvero a riaffermare il potere dell'egemonia attraverso la trasmissione di discorsi, immagini e idee che ne naturalizzano il potere stesso. Queste istituzioni sono le stesse che, nelle riviste dell'epoca come «Big», «Ciao Amici» e «Giovani», venivano maggiormente criticate dai giovani: già dal 1965 si vede come la critica nei confronti dell'istruzione pubblica si radicalizzi tramite la richiesta di insegnamenti alternativi quale l'educazione sessuale e le battaglie per la settimana corta nelle scuole. Anche il servizio militare obbligatorio è messo in discussione attraverso le prime esperienze di obiezione di coscienza; testimonianze di un'avversione alla leva si trovano anche nelle numerose lettere di giovani militari disperati perché costretti a tagliarsi i capelli per compiere il servizio. Inoltre, la critica alla famiglia come istituzione costituisce forse il più grande terreno di scontro nei giornali giovanili dell'epoca, come dimostrano le molteplici testimonianze di giovani uomini e donne scappati da casa in questi anni. Nei film Musicarelli, le istituzioni ideologiche diventano luoghi «goliardici e divertenti»¹⁷, in questo modo perdendo il loro potenziale autoritario e reazionario. Anzi, le istituzioni repressive sembrano aiutare i giovani a realizzare i loro sogni di gloria: ad esempio, la caserma non ostacola in alcun modo la carriera del giovane cantante Gianni Traimonti (Gianni Morandi) in *Non son degno di te / In ginocchio da te / Se non avessi più te*. Allo stesso modo, nelle famiglie rappresentate nei Musicarelli, sebbene il padre sia in genere l'antagonista del/della giovane star, la funzione della madre è di solito quella di aiutare la coppia di giovani a stare insieme, nella migliore visione stereotipata dei ruoli di genere.

È proprio grazie alla ridicolizzazione degli antagonisti, tuttavia, che si nota come la definizione dell'identità giovanile nei Musicarelli non sia necessariamente docile. In *Rita la Zanzara*, la parodia della scuola porta ad un sovvertimento delle dinamiche di potere in questa istituzione, che

¹⁶ L. ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review, New York-London 1971, pp. 127-186.

¹⁷ DELLA CASA, MANERA, *Il professor Matusa e i suoi hippies*, cit., p. 16.

si nota particolarmente nella rappresentazione del rapporto tra Rita e la direttrice del collegio. La direttrice (Bice Valori) viene presentata da subito come una donna estremamente severa, ma la sua autorità non ha effetto su Rita, la quale attraverso il suo atteggiamento da Gian Burrasca riesce ad avere potere sia sulle sue compagne (ad esempio, la ragazza colpevole di aver denunciato Rita quale redattrice de «La Zanzara» verrà non solo umiliata, ma anche fisicamente punita dalla protagonista) che sull'intero corpo docente. In altre parole, viene ribaltato e confuso il rapporto di forza esistente nella scuola tra docente e studente, molto spesso a favore di quest'ultimo. Il ribaltamento dell'autorità porta anche all'eliminazione delle differenze identitarie tra adulti e giovani. Per esempio Rita, venuta a conoscenza dell'esistenza di un ex fidanzato della direttrice, inizierà a mandarle lettere spacciandosi per lui. A seguito di questo evento, la direttrice ricomincerà a prendersi cura del proprio aspetto e a sognare il ritorno del fidanzato, rivelandosi così simile alle educande del suo collegio. Non solo la direttrice e le sue colleghe verranno scoperte a seguire i consigli di bellezza de «La Zanzara», ma le redattrici saranno facilmente assolte. Da notare come sia la civetteria sia la perenne attesa e ricerca dell'amore che nel film accomunano le studentesse e le insegnanti contribuiscano ad alimentare uno stereotipo di genere che, nonostante un notevole cambiamento della rappresentazione femminile in questi film, ancora non viene superato e di certo influenza la costruzione di genere dei giovani italiani nella *popular culture*.

Concludendo, si può sostenere che i film Musicarelli abbiano contribuito non solo ad offrire un'immagine rassicurante dei giovani italiani, ma anche a creare un senso di comunità e a proporre elementi di identificazione generazionale e soggettiva per il pubblico giovane in sala. Le strategie attraverso cui in questi film i giovani vengono costruiti come «comunità immaginata» utilizzando come elementi identitari dei beni commerciali – la musica, lo stile – e con cui lo scontro generazionale è limitato a scontro musicale offrono l'immagine di un giovane 'normalizzato', che ricerca la mediazione con gli adulti. La facile risoluzione del conflitto musicale e generazionale rappresenta anche la fine dell'opposizione tra identità giovane e adulta, i cui confini diventano sempre più precari. È tuttavia importante sottolineare il ruolo di questi film nel permettere la circolazione nazionale di un'immagine «sovversiva»¹⁸ dell'identità dei giovani italiani. I Musicarelli rappresentano sullo schermo un cambiamento nei

¹⁸ L'uso del termine 'sovversivo' qui si richiama alla definizione di J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1999.

rapporti tra le generazioni che, sebbene sia spesso solo accennato o educato, ammette la possibilità dei giovani di affermarsi come soggetti e di introdurre nuovi temi nel dibattito pubblico. Ad esempio, il riferimento a fatti di attualità nei Musicarelli può aver permesso la diffusione di tematiche quali i ruoli di genere e la sessualità in aree periferiche della penisola. Inoltre, in questi film i giovani cominciano a ritagliarsi dell'autorità nelle istituzioni che più controllano le loro vite, quali la scuola, la famiglia e la caserma; e l'ironia diventa un mezzo attraverso cui esprimere una critica agli apparati ideologici di Stato e al mondo adulto in generale.