

ESSAYS, 30 gennaio 2016

Love the Way You Lie: antidoto alla 'tinderizzazione' dei sentimenti

Come superare la tinderizzazione della critica d'arte attraverso metodi ricorrenti di rappresentazione della soggettività: dal teatro della Post-avanguardia a Omer Fast, dalla Disney Pixar a Ed Atkins e Xavier Dolan.

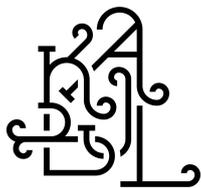
AUTORE: Carolina Gestri

Tinder come template applicato alla produzione di testi critici

«Tinder è più di un'applicazione d'incontri – è una metafora della velocizzazione e dell'automatizzazione dei processi decisionali e ci trasforma in creature binarie che possono ignorare domande ed emozioni fondamentali preferendo lasciarsi trasportare da qualunque cosa renda felici sul momento. I suoi meccanismi rendono perfette le opzioni già messe a disposizione da altri social network: sì/no, mi piace/ignora, retweet/passa. Dicotomie che non lasciano spazio al 'forse'. Con Tinder, ci classifichiamo l'un l'altro come uni e zeri, appiattendoci qualunque complessità umana per diventare robot efficienti. Il sistema binario di Tinder può essere il *template* di un vero e proprio stile di vita, in cui tutto è un'opzione e l'automatismo sovrasta le scelte».¹

L'articolo pubblicato nel 2016 su «The New Inquiry» illustra come la società possa facilmente entrare in crisi quando si possiede un numero quasi infinito di opzioni. La decisione banale su quale film vedere la sera in streaming ci porta a un'accurata ricerca, a un inutile dispendio di energie, per poi optare per la serie che già stavamo seguendo. Sia che la ricerca ci porti alla scoperta di un nuovo film da vedere, sia che si riveli una completa perdita di tempo, la colpa è data da

¹ [A. Eler, E. Peyser, *Tinderization of Feelings*, «The New Inquiry», 14 gennaio, 2016](#) (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).

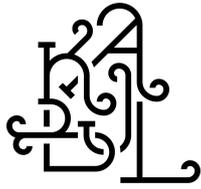


un'eccessiva iperconnessione. La velocizzazione e semplificazione delle pratiche quotidiane hanno il fine di darci quell'apparente sensazione di appagamento per aver raggiunto un'efficienza e un controllo quasi robotico. Si crea così quello che nell'articolo viene definito come il «template della tinderizzazione» che, così come viene applicato nella vita di tutti i giorni, può essere applicato anche a tutto ciò che produciamo e viene prodotto, compresi i testi critici. «Flattening away any human complexity» è infatti sicuramente uno dei problemi maggiori degli scritti di tipo 'esplicativo' che vengono divulgati. In *How To Write about Contemporary Art*, volume edito da Thames & Hudson e considerato 'illuminante' da personalità riconosciute come Hans Ulrich Obrist, l'autrice Gilda Williams ricorda che in scrittura pretendere di nascondere le proprie inclinazioni, il proprio reale giudizio, equivale a fingere «Tradizionalmente, i testi 'espositivi' non venivano firmati. Questa anonimata senza voce è una finzione; c'è sempre una persona (o una commissione) in carne e ossa con gusti e preferenze che ne compromettono l'oggettività'. [...] I testi espositivi hanno lo scopo di assistere chiunque si approcci a un lavoro, sia che si tratti della prima volta che della centesima. [...] I testi espositivi solitamente si considerano riusciti quando i fatti e le idee vengono comunicati chiaramente, e quando specialisti e non specialisti possono trovarli informativi – anziché incomprensibili o scritti con sufficienza».²

Al contrario di quanto viene spiegato lucidamente da Williams, chi si dedica a testi di approfondimento, al posto di proporre nuovi strumenti per la comprensione di un film o del lavoro di un artista, tende a riproporre teorie e tesi già confutate che confondono e paradossalmente ne limitano l'interpretazione, allargando la discussione fino ad astrarre il soggetto principale dalla realtà.

Siamo ormai abituati a leggere anche recensioni che non aggiungono niente a quanto già riportato nei fogli di sala, oppure scritte con eccessivo trasporto. In questo caso, spesso si rischia di falsare la realtà, tacendo l'opinione del lettore che non può né farsi una idea personale della mostra nel caso non abbia avuto la possibilità di vederla, né arricchire l'eventuale esperienza avuta. Ne è un esempio la negativa recensione scritta sulla Quadriennale di Roma e pubblicata su

² G. Williams, *How To Write about Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2014, p.21 (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).



Artribune. Un'invettiva poco chiara e dettagliata per chi non ha potuto visitarla ed esageratamente denigratoria per chi ha trascorso del tempo nelle sale espositive della manifestazione. Ne consegue che l'appiattimento delle proprie idee porterà sempre più alla perdita di uno scambio critico produttivo e al decentramento dell'attenzione dalla produzione artistica. Queste 'soluzioni' adottate da giornalisti, curatori e critici negli ultimi anni sembrano essere ulteriormente sterili, ora che i sentimenti sono stati definiti come uno dei nuovi medium artistici. Com'è possibile analizzare queste opere senza dire cosa si prova nel momento in cui le fruiamo? Potrebbero essere queste a riportare la critica su una strada più fertile? E quali sono i meccanismi utilizzati per permettere una nostra partecipazione emotiva?

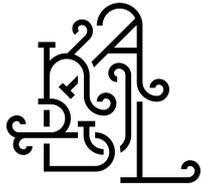
Alle prime due domande Jennifer Doyle ha provato a dare una risposta pubblicando *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, dove nelle prime pagine si legge:

«La critica può essere sorda; possiamo non provare dei piaceri che gli altri sentono, possiamo ignorare l'irritazione che gli altri percepiscono. Possiamo essere ostinati e testardi, ciechi davanti al calo di interesse verso artisti che amiamo e indifferenti alla comparsa di nuove pratiche che non comprendiamo. Tutti noi abbiamo dei limiti che vengono visti come acritici da molti punti di vista, e raramente li riconosciamo prima di incontrarli».³

Come scrive Kellie Lanham su «Haunt Journal of Art », quella di Doyle non è una presa di posizione contro il fare critica, ma un invito a rivelare l'umanità che si nasconde in essa:

«Le analisi oggettive e le inclinazioni personali non si devono escludere a vicenda, entrambe sono necessarie per la critica d'arte. Ciò che *Hold it Against Me* sta chiedendo è un punto di vista più ponderato, nel quale si tenta di riconciliare il formale con l'informale, il critico con il viscerale, il didascalico con l'astratto.

³ J. Doyle, *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham & London: Duke University Press, 2013, p. 1 (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).



Quando questo accadrà, saremo capaci di lasciarci alle spalle il problema dell'emotività nel campo artistico». ⁴

Della stessa opinione è Williams, secondo la quale:

«Molti testi d'arte contemporanea sono ibridi: [...] un magazine come *e-flux journal* sta a cavallo tra la critica d'arte e lo stile accademico, inserendo informazioni storiche e statistiche a supporto di opinioni altamente soggettive». ⁵

La produzione di testi 'ibridi' comporta la pubblicazione di articoli che, se scritti secondo le dovute regole, risultano maggiormente accessibili. Sarebbe infatti possibile raggiungere un pubblico più ampio presentando nel corso delle trattazioni dati oggettivi, strumenti che aiutino la comprensione (es. collegamenti con fatti di attualità) e giudizi opinabili dell'autore che possano aprire uno spazio di discussione.

Alla terza domanda, quella riguardante i sistemi utilizzati nella produzione artistica per aumentare il coinvolgimento dello spettatore, è possibile rispondere guardando prima a teorie e modelli ormai già storicizzati perché nati negli anni '70, per poi riflettere sui lavori di alcuni tra gli artisti oggi più riconosciuti, registi e case di produzione cinematografiche.

La frammentazione come mezzo di comunicazione: Lucy Lippard, il teatro della postavanguardia e Omer Fast

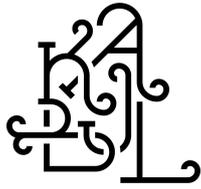
«Fragmentation is more like direct communication than the traditionally unified approach in which superfluous literary transitions are introduced». ⁶

(L. Lippard, *Six Years*, 1973)

⁴ K. Lanham, *Studied Sentiments: A Look at Jennifer Doyle's Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, «Haunt Journal of Art », vol. 1, 2014, p. 12 (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).

⁵ G. Williams, cit., p. 23.

⁶ L. Lippard, *Six Years* (1973), University of California Press, p. 6, 2001.

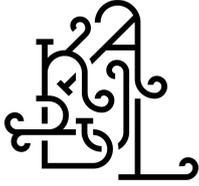


Negli anni '70 sia nel campo delle arti visive, sia in quello teatrale, vengono 'superate' due correnti, la Minimal Art e il teatro esistenzialista, grazie a quella che potremmo definire come una comune tendenza alla frammentazione.

Nel 1973 Lucy Lippard parla dell'efemeralizzazione dell'oggetto sottolineando quanto la frammentazione possa rendere più diretta la comunicazione di un'esperienza. Fornire solo degli indizi, delle frasi che una volta uniti danno solo un'idea di quale sia il messaggio trasmesso, spinge lo spettatore a compiere uno sforzo logico, cercare un significato, a provare a comporre una storia lineare utilizzando solo gli elementi di cui dispone. Questo procedimento di composizione intellettuale porta al conseguente coinvolgimento del fruitore. Negli anni '70 questa sorta di 'meccanismo' inizia a essere utilizzato anche in ambito teatrale. Se l'arte concettuale trattata da Lucy Lippard è la risposta alla Minimal Art, quello che poi sarà definito come 'teatro dell'immagine' è la risposta al teatro esistenzialista. In Italia compagnie della post-avanguardia come Beat '72, la Gaia Scienza e Il Carrozzone (chiamati poi Magazzini Criminali) deviano la loro produzione su questa strada.⁷ In *Frequenze barbare*, la critica teatrale Rossella Bonfiglioli descrive attentamente questo passaggio analizzando due pièce de Il Carrozzone, ideate a pochi anni di distanza l'una dall'altra: *La donna stanca incontra il sole* e *Rapporto Confidenziale*. Nel 1973, Il Carrozzone partecipa alla prima edizione del festival *Rassegna* con lo spettacolo *La Donna Stanca incontra il sole*, dove la narrazione è guidata dalle immagini e non dalle parole, annullandone la sceneggiatura. I frammenti senza logica sono disposti sulla scena dando vita a situazioni in cui lo spettatore non è chiamato a immedesimarsi con ciò che vede, ma a tentare di costituire una trama che apparentemente non esiste.⁸ Nel 1978, in occasione della Il Settimana della Performance di Bologna, la compagnia presenta lo spettacolo *Rapporto Confidenziale* all'interno della palazzina ex Sidercomit. Qui, oltre alla sceneggiatura, si perde anche la connotazione spaziale. Il pubblico visita i diversi

⁷ Cf. G. Bartolucci, *Il teatro della post-avanguardia in Italia*, «Flash Art», n. 96-97, aprile- maggio 1980, pp. 18-21.

⁸ R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare: Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod.*, La Casa Usher, Firenze 1981, p. 23.



ambienti dell'edificio in stato di abbandono: ogni stanza rappresenta un possibile palcoscenico e in ognuna di esse è presente un attore circondato da alcuni oggetti carichi di messaggi da codificare.⁹ Perdendo anche l'ultimo punto di riferimento, l'idea di progressione lineare che comunica la presenza fisica di un unico palco, la mente dello spettatore diventa l'unico spazio utilizzabile per il compimento della pièce.

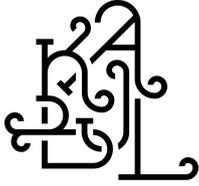
<https://www.youtube.com/watch?v=OksqdsZGkcg&t=47s>

«Quei momenti sono magici nel film, quando abbiamo una specie di puro movimento lineare che si avvicina a qualcosa e lo rivela. Ma a me interessa ciò che sta nel mezzo. Con sempre più domande, si crea, in un certo senso, una sorta di confusione produttiva. [...] Non si raggiunge un climax particolare e una conclusione. C'è una ripetizione di scene e ambienti che prende sempre più forma» (Omer Fast).

Questa 'tecnica' è stata poi più volte ripresa e raffinata nel campo della letteratura e della cinematografia. Probabilmente il fatto che la fruizione di film e libri¹⁰ non precluda un confronto fisico diretto nel medesimo spazio, come invece accade davanti a degli oggetti in mostra o durante la visione di una performance, garantisce una più facile riuscita di queste composizioni frammentarie; inoltre le azioni di montaggio ed editing che caratterizzano questi ambiti ne garantiscono spesso una chiave di lettura più chiara e oggettiva. Ne sono un esempio i due lungometraggi di Omer Fast, *Continuity* e *Remainder*, che la critica ha spesso definito come «refined puzzle movies». In *Continuity*, la storia si ripete ma in realtà non è mai la stessa: uno schema apparentemente ciclico e un'ambientazione domestica – familiare al pubblico perché ripresa dai set dei telefilm più seguiti –

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Limitando il discorso ai film e agli autori che hanno ispirato Omer Fast o gli sono stati paragonati, tra i film: *Memento*, *Last Year at Marienbad*, *Mulholland Drive*, *La Jetée*, *Upstream Colour*, *Synecdoche, New York*; tra gli autori: George Perec, Vladimir Nabokov, Tom McCarthy. Cf. M. McCahill, [Remainder review – clever, chilly amnesia](#), «The Guardian», 23 giugno 2016; A. Skaug Olsen, [Ten Questions: Omer Fast](#), «kunstkritikk», 29 nov. 2011.



sembrano rassicurare lo spettatore sull'andamento della storia. Questo fino a quando l'illusione della struttura in loop scompare e iniziano a essere evidenti le differenze tra le varie ricostruzioni della storia principale. Le 'finte ripetizioni' acquisiscono senso e significato nella mente dello spettatore grazie alla loro successione: in maniera molto naturale gli 'indizi' sono metabolizzati ciclo dopo ciclo. Ed è grazie a questi che si arriva alla fine del film con una lineare ricostruzione della trama in mente, avendo la sensazione di aver compiuto il medesimo sforzo intellettuale e compositivo del regista. Il fatto che avvenga un'immedesimazione maggiore con il regista piuttosto che con il protagonista del film rende lo spettatore maggiormente responsabile di quanto visto e di conseguenza più vulnerabile. Spesso, infatti, la visione di questi film, che adottano una «confusione produttiva» come struttura portante della sceneggiatura, fa sì che la maggior parte del pubblico in sala esca irritato da quanto appena visto.

«Shitty covers»¹¹ e la musica pop come parte della nostra 'memoria digitale': Disney Pixar, Charles Kaufman, Xavier Dolan, Ed Atkins

Negli ultimi mesi è diventato virale un video di YouTube in cui, a mo' di tutorial, viene spiegato il 'trucco' che gli sceneggiatori della Pixar adottano per coinvolgere il pubblico e portarlo alla commozione in maniera quasi scientifica. Tutto si basa sull'utilizzo della musica, sulla capacità di renderla familiare nel corso del lungometraggio legandola prima a un momento felice e poi a un momento triste, cambiandone soltanto l'andamento dell'esecuzione.

<https://www.youtube.com/watch?v=i8HePfa7WYs>

Se è vero che una musica divertente può rendere ancora più triste una scena drammatica, ugualmente una rappresentazione virtuale o posticcia può comunicare più di una realistica. Ciò che guardiamo da più lontano riesce a toccarci più da vicino. La mancanza di una narrazione lineare, un'orchestrazione fredda e analitica, più simile a un approccio scientifico che a uno partecipato, risulta sempre

¹¹ Cf. L. Jamison, *I am not too sad to tell you*, «Parkett», n. 98, 2016, p. 38.

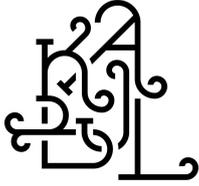


avere l'effetto più disturbante e immediato. Non sembra dunque essere un caso se i film che negli ultimi anni, secondo la critica, hanno meglio raccontato le emozioni umane abbiano almeno una di queste caratteristiche: sono ambientati in un futuro distopico; il protagonista riesce a capire veramente che cos'è l'amore e come amare la vita quando la condivide con un software o con un robot; denunciano l'omologazione della società attraverso macchine artificiali o dei pupazzi. In quest'ultimo caso, il film di riferimento è *Anomalisa* di Charlie Kaufman, in cui è presente un elemento di particolare interesse e che costituisce un ulteriore fattore di coinvolgimento: la persona di cui il protagonista si innamora, l'unica nel film ad avere una voce diversa dalla sua, canta. Lisa canta *Girls Just Wanna Have Fun*, canzone scritta da Robert Hazard nel 1979 e divenuta celebre grazie alla versione di Cindy Lauper. Non si tratta dunque di una parte della colonna sonora, ma di una cover interpretata da un pupazzo che sicuramente costituisce il momento più umano e intenso di tutto il lungometraggio.

<https://www.youtube.com/watch?v=W6kWrDSqwJI>

L'utilizzo della musica pop che viene poi cantata, ballata e reinterpretata dai protagonisti stessi è considerato dalla critica cinematografica come la firma di Xavier Dolan nelle sue opere cinematografiche, il suo elemento autoriale.¹² Elogiato per questo aspetto, è però spesso criticato per i suoi virtuosismi con la camera, che varia di film in film. In *Mommy* utilizza il formato 1:1 per essere sostituito dal più comunemente utilizzato 16:9 soltanto nei momenti di distensione vissuti dai protagonisti; oppure in *È solo la fine del mondo* (tratto da una pièce teatrale), Dolan sceglie di trasporre alcune tecniche teatrali nel campo cinematografico. Qui infatti il regista, durante i monologhi e i dialoghi più intensi del film, sostituisce le riprese a fuoco che passano continuamente dal primo al secondo piano all'alternarsi sul palco tra il buio e la luce dell'occhio di bue, utilizzato normalmente per illuminare l'attore parlante. E sono proprio questi tecnicismi, che facilmente possono essere interpretati come meri vezzi estetici, a

¹² C. Levack, [Xavier Dolan's '90s-Nostalgic Soundtrack](#), «tiff.net», 20 gennaio 2017.



farci porre delle domande, a stabilire una distanza tra il pubblico e i personaggi della storia. Quello spazio che ci consente di evitare una totale immedesimazione a favore di uno scambio produttivo che, unito alla presenza di elementi più umanizzati – l’ambientazione domestica, come in *Continuity* di Omer Fast, l’adozione di un linguaggio informale e diretto, e l’utilizzo della musica come strumento narrativo più che come semplice colonna sonora – costituisce una dicotomia di metodo di racconto, simile a quello adottato dalla Pixar.

https://www.youtube.com/watch?v=z3BMzq_Y-4EI&list=RDz3BMzq_Y-4EI

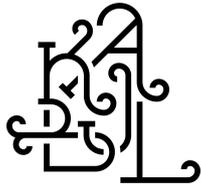
<https://www.youtube.com/watch?v=zEkqVWXBVOQ&t=60s>

«Atkins, tuttavia, utilizza anche la musica nelle sue colonne sonore, talvolta in abbondanza. La colonna sonora di *A Prime for Cadavers* (2011) contiene più musica al minuto di un comune blockbuster di Hollywood. [...] Il modo in cui usa la musica è simile a quello dell’*‘hauntology’*, un termine che Jacques Derrida ha preso dai critici musicali per descrivere come alcuni generi, come la musica post-internet e la hypnagogic pop, alternino nostalgiche reinterpretazioni di canzoni pop a texture create artificialmente e volutamente composte da errori ed echi».¹³ (F. Spampinato, *Ed Atkins: Malancholic Avatar in HD*).

Nella ricerca di Ed Atkins si ritrovano tutti gli aspetti trattati finora. Nei suoi lavori sono infatti presenti: l’applicazione del meccanismo binario tipico di tinder, l’utilizzo della frammentazione del messaggio, l’inserimento di cover cantate dall’artista stesso, e un’attenzione particolare per il formato del video.¹⁴ L’avatar

¹³ F. Spampinato, *Ed Atkins: Malancholic Avatar in HD*, «AVANCA», CINEMA 2014, p. 192 (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).

¹⁴ «The screens are in an aspect ratio of 4:3, which is a defunct aspect ratio – it’s like TV. The cameras you buy new now are 16:9, and all the projectors you get now – none of them are native 4:3. But 4:3 encloses more – it has less of a relationship to an expansive landscape and more to a close portrait. High definition will always be 16:9, but making the projected image 4:3 meant that there would be this overspill which would serve as a little potted history of that technological narrative, somehow, and also serve as a way of underscoring the fact that a decision has been made here». K. Guggenheim, [Interview with Ed Atkins: Ed Atkins ‘Us Dead Talk Love’ at Chisenhale Gallery, London](#), 11 novembre 2012, «MOUSSE».



rappresenta la generazione *millennial*, e lo fa mostrando dei tatuaggi con tutte le «either-or options» dei social media; la frammentazione del messaggio viene messa in pratica dimostrando la fallacia della comunicazione nell'era digitale. Molti sono i fattori che rendono difficile la comprensione dei messaggi che l'avatar tende a ogni costo a trasmetterci:

- i suoni diffusi con sistema surround che si accavallano l'uno con l'altro;
- l'allestimento a più canali che potenzialmente potrebbero aumentare all'infinito, a seconda dello spazio espositivo;
- la strumentalizzazione di quelli che sono i problemi tecnici più frequenti nelle mostre di video e che qui diventano parte integrante dei lavori.

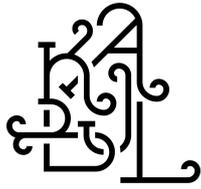
Anche nel caso di Atkins sono proprio questi stessi elementi di disturbo, di allontanamento, a garantire la riuscita delle opere. Le sensazioni di attrazione e compatimento nascono quando lo sentiamo cantare le canzoni di Randy Newman, o quando lo ascoltiamo realizzare una delle numerose cover di *Always on My Mind*. Questo perché l'utilizzo della musica popolare comporta l'azione di attingere dal nostro 'archivio della nostalgia'.¹⁵ Il movimento emotivo che compiamo, unito all'irritazione che proviamo quando non riusciamo a capire ciò che ci vuole dire l'avatar, garantisce la riuscita dell'opera, il disvelamento dell'intimità dello spettatore (come già aveva scritto Lanham in relazione al libro di Doyle) e la conseguente rottura della tinderizzazione dei sentimenti.

«Questa non è arte riguardante l'intimità nell'era digitale; è usare la forma digitale per illuminare qualcosa di più vicino all'essenza dell'intimità stessa – quanto lo cerchiamo l'uno dall'altro e dall'arte; quanta attrazione e repulsione possiamo esperire davanti alla rappresentazione dei sentimenti».¹⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=vMohHSKfZw8>

¹⁵ F. Spampinato, *Ibid.*

¹⁶ L. Jamison, cit., p. 40 (trad. italiana della sottoscritta della versione originale in inglese).



Interessante notare come sia nel campo della critica d'arte sia in quello della produzione artistica si stia delineando una nuova strada, un ritorno alla soggettività, dove si accetta che l'occultamento delle proprie opinioni e delle proprie sensazioni abbia portato a una profusione di testi e opere mute. Tale omissione è frutto di un eccesso di controllo, frutto di quella «filosofia della solitudine» tipica del XX secolo, di cui Tino Sehgal ha accennato alla consegna del Leone d'oro alla carriera.

<https://www.youtube.com/watch?v=EUReasWFXmg>

Gli uomini, ormai da tempo, preferiscono restare chiusi in se stessi, apparendo artificialmente efficienti, piuttosto che umani esponendosi liberamente. Potranno riprendere a dimostrare la propria individualità solo un passo alla volta. Questi film e queste opere, grazie a una comunicazione non diretta ma relazionale, comunicano all'uomo di oggi. E se sarà possibile attuare alcuni dei metodi affrontati anche nel campo della scrittura, probabilmente assisteremo a un ritorno della critica d'arte.

BIBLIOGRAFIA

R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare: Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod.*, La Casa Usher, Firenze 1981.

J. Doyle, *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham & London: Duke University Press, 2013.

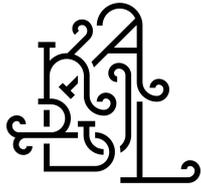
L. Jamison, *I am not too sad to tell you*, «Parkett», n. 98, 2016.

K. Lanham, *Studied Sentiments: A Look at Jennifer Doyle's Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, «Haunt Journal of Art », vol. 1, 2014.

L. Lippard, *Six Years (1973)*, University of California Press, 2001.

F. Spampinato, *Ed Atkins: Malancholic Avatar in HD*, «AVANCA», CINEMA 2014.

G. Williams, *How To Write about Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2014.



kabulmagazine.com

SITOGRAFIA

- A. Eler, E. Peyser, *Tinderization of Feelings*, «The New Inquiry», 14 gennaio, 2016.
- C. Levack, [Xavier Dolan's '90s-Nostalgic Soundtrack](#), «tiff.net», 20 gennaio 2017.