



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Rosalia Polizzi 'tra' e 'in' due mondi: lo spazio diasporico in Anni ribelli

Jansen, M.; Urban, M.B.

DOI

[10.1080/02639904.2020.1834983](https://doi.org/10.1080/02639904.2020.1834983)

Publication date

2020

Document Version

Final published version

Published in

Romance Studies

License

CC BY-NC-ND

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Jansen, M., & Urban, M. B. (2020). Rosalia Polizzi 'tra' e 'in' due mondi: lo spazio diasporico in *Anni ribelli*. *Romance Studies*, 38(3), 118-133.
<https://doi.org/10.1080/02639904.2020.1834983>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



Rosalia Polizzi ‘tra’ e ‘in’ due mondi: lo spazio diasporico in *Anni ribelli*

Monica Jansen ^a and Maria Bonaria Urban ^b

^aDepartment of Languages, Literature and Communication, Italian, Utrecht University, Utrecht, The Netherlands; ^bDepartment of Italian Studies, University of Amsterdam, Amsterdam, The Netherlands

Sommario



Il presente contributo analizza la scelta della regista italo-argentina Rosalia Polizzi di mettere in scena in *Anni ribelli* (1994), la formazione intellettuale di una adolescente sul finire del peronismo nella Buenos Aires cosmopolita del 1955. Dato che la coproduzione italo-argentina in due lingue si dirige a un pubblico transnazionale, ci si chiede in primo luogo in quali chiavi è stata interpretata questa pellicola storica di sfondo autobiografico nei due paesi; si discute inoltre in quale contesto cinematografico collocare il film presentato nel ‘Panorama italiano’ del Festival di Venezia nel 1994, e uscito in concomitanza dei primi film sulle recenti migrazioni. Il saggio suggerisce che in *Anni ribelli* il transnazionalismo è inteso come uno ‘spazio diasporico’ connotato dal punto di vista del genere; in esso la storia di formazione di una adolescente espressione della seconda generazione di migranti siciliani a Buenos Aires interroga i miti del cosmopolitismo e del peronismo. Tale posizione ‘ibrida’ della pellicola pone delle domande anche sullo sguardo di Polizzi, emigrante di seconda generazione che si considera come un ‘emigrante di ritorno’.

ABSTRACT

This essay analyses the film *Anni Ribelli* (1994) by Rosalia Polizzi, which focuses on the story of a female migrant coming of age in the cosmopolitan Buenos Aires of 1955, at the end of the Perón regime. The bilingual Italian-Argentine co-production raises questions on the transnational reception of the historical and partially autobiographical narrative by local audiences in both countries. Moreover, when placed within the boundaries of national cinematic production of the 1990s, the film can also be compared with the ‘new migrant’ cinema in Italy. This essay suggests that in *Anni Ribelli*, transnationalism is conceived of as a gendered ‘diaspora space’ in which the transcultural coming of age of a Sicilian second generation migrant in Buenos Aires questions both the myths of cosmopolitanism and Peronism. It analyses director Polizzi’s gaze in the light of the fact that she is a second generation migrant who defines herself as a ‘return migrant’.

KEYWORDS

Rosalia Polizzi; Italian diaspora; migration; *Anni ribelli*; cosmopolitanism; Argentina

CONTACT Monica Jansen  m.m.jansen@uu.nl  Department of Languages, Literature and Communication, Italian, Utrecht University, Utrecht, The Netherlands

Gli autori desiderano ringraziare la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale di Roma per aver messo a disposizione i film di Rosalia Polizzi conservati nel loro Archivio. Si ringrazia inoltre l’Università di Utrecht per il sussidio Aspasia messo a disposizione per finanziare la ricerca per questo contributo.

© 2020 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Introduzione

L'opera della regista Rosalia Polizzi è finora poco conosciuta al grande pubblico, anche se la sua produzione è di notevole interesse per il modo in cui affronta il tema dell'identità in relazione all'emigrazione italiana in Argentina. La tematica è al centro anche del film *Anni ribelli* (1994) nel quale Polizzi, prendendo spunto dalla propria biografia di esponente della seconda generazione di italiani emigrati in Argentina, poi trasferitasi in Italia per inseguire il sogno del cinema, racconta una storia di formazione al femminile avente per protagonista Laura Loiacono, una adolescente, figlia di emigranti, nella Buenos Aires degli anni del peronismo fino al colpo di stato del 1955.

Il film, che è una coproduzione italo-argentina in due lingue, è stato accolto in modo diverso da un pubblico transnazionale. Attraverso un'analisi della ricezione ci si può chiedere in primo luogo in quali chiavi è stata interpretata questa pellicola storica di sfondo autobiografico nei due paesi accomunati dalla storia dell'emigrazione. Inoltre, la sua appartenenza al cinema di emigrazione pone anche domande sull'identità nazionale del film che è stato presentato nel 'Panorama italiano' del Festival di Venezia nel 1994, e che è uscito nel momento in cui venivano prodotti i primi film italiani sui recenti flussi migratori.

La dimensione transnazionale dell'identità culturale proposta nella pellicola si realizza nel film con la creazione di uno 'spazio diasporico' connotato dalle differenze generazionali e di genere, e contrassegnato dal conflitto fra la protagonista e il geloso padre siciliano. Il film segue infatti l'educazione culturale, sentimentale e politica di Laura che cerca di autorealizzarsi, nonostante le aspettative e i vincoli imposti dall'autorità paterna, coltivando la passione della recitazione. Il teatro, come vedremo, diventa allora nella trama lo spazio fisico e simbolico in cui la ragazza può mettere in scena e prefigurare il proprio desiderio di libertà. La posizione 'marginale' e 'transmigrante' della protagonista di *Anni ribelli* si specchia nello sguardo di Polizzi, emigrante di seconda generazione, che si autodefinisce una 'migrante di ritorno'. Il saggio si interroga pertanto su come la condizione diasporica di sentirsi 'tra due mondi' si riflette sulla formazione femminile di Laura.

Vista dalla prospettiva italiana, inoltre, la storia narrata in *Anni ribelli* rappresenta una 'dislocazione' storica e geografica e si inserisce nel solco di quella produzione cinematografica che a partire dalla fine degli anni Ottanta, come osserva Paolo Russo (2002, 258), trova nel *displacement* uno degli elementi narrativi più interessanti per riflettere sul disorientamento politico e il 'senso di vuoto' (258) culturale e identitario del Paese. Spesso il dislocamento si riscontra in pellicole che affrontano il tema della migrazione come nel caso emblematico de *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio (258–260) in cui il viaggio dei migranti in fuga dalle rovine dell'Albania comunista fa riaffiorare la memoria del fascismo e dell'emigrazione italiana in America. Se si tiene presente l'interesse della regista per il rapporto fra ideologie, impegno politico, vecchie e nuove generazioni, la lente del *displacement* permette forse però di intravedere fra le righe del crollo del peronismo, anche un'allusione alla crisi politica della 'prima Repubblica' risoltasi con l'avvento del berlusconismo. L'Argentina del colpo di stato potrebbe dunque alludere all'Italia così come, secondo Millicent Marcus (2002, 94–112), il Portogallo della dittatura salazarista raccontato da Roberto Faenza nel film *Sostiene Pereira* (1995), ispirato all'omonimo romanzo di Antonio Tabucchi (1994).

Il racconto di formazione femminile di *Anni ribelli* sembra in definitiva evocare luoghi e temporalità diverse: da un lato, restituisce la memoria della migrazione italiana in Argentina articolando il concetto di identità in chiave transnazionale, dall'altro assegna, per allusione attraverso il *displacement*, alle giovani generazioni il compito di traghettare l'Italia, scossa dal tracollo del sistema politico e impreparata dinnanzi al fenomeno delle nuove migrazioni, oltre la crisi del presente.

Rosalia Polizzi, regista italo-argentina

Quando nell'ottobre 2011 muore improvvisamente la regista Rosalia Polizzi a Buenos Aires, la città dove nacque nel 1934 da padre siciliano e madre spagnola, viene ricordata su *Cinecittà News* come l'"autrice di *Riconciliati* e *Anni ribelli*", ma anche come la regista che 'ha dedicato la sua vita a documentare il movimento femminista partecipando alle lotte di emancipazione in Italia' (2011). Nel 2012, all'interno della rassegna *La sottile linea rosa 3* dedicata alla produzione cinematografica italiana realizzata dalle donne, viene allestito da Maria Coletti e Annamaria Licciardello un omaggio a Rosalia Polizzi. Sul sito dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) in cui vengono custoditi undici dei suoi documentari,¹ la regista viene rubricata tra le 'pochissime donne del cinema documentario italiano del Novecento, ma fondamentali per costruire attraverso il loro sguardo una storia delle narrazioni cinematografiche femminili dal secondo dopoguerra in poi in Italia — Cecilia Mangini, *l'italo-argentina Rosalia Polizzi*, Annabella Miscuglio, Alina Marazzi, Silvia Savorelli, Costanza Quatriglio' (corsivo nostro).²

Mentre la regista lavora principalmente come documentarista all'interno delle istituzioni italiane³ del cinema e della televisione — affermandosi specialmente nel 'controcanone' del cinema femminile e femminista (Silvestri 2011)⁴ — è con il suo esordio da cineasta che diventa anche una regista transnazionale. La coproduzione italo-argentina, finanziata con il contributo dell'Instituto Nacional de Cinematografía argentino, è stata inserita nella versione spagnola *Años rebeldes* nell'archivio digitale del cinema argentino *Cine nacional*.⁵ *Anni ribelli/Años rebeldes* trova inoltre una doppia schedatura sia in *Un diccionario de films argentinos II 1996–2002* (Manrupe y Portela 2003, 14) che nel *Dizionario del cinema italiano* (Lancia 2001, 61), il che potrebbe indicare la sua doppia appartenenza a due culture cinematografiche partendo da quella definizione del cinema transnazionale che si focalizza innanzitutto sugli aspetti di produzione, distribuzione, esibizione e ricezione (Higbee and Lim 2010, 9).

Se invece per transnazionalismo si intende anche uno sguardo trasversale su problematiche nazionali, acquista rilievo il fatto che si trova traccia del secondo film, *Riconciliati*, nell'archivio digitale de *La dictadura en el cine, Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*.⁶ Mentre la ricezione di Polizzi in Italia è collegata agli Anni di Piombo grazie al successo del documentario televisivo su *Il caso Baraldini* (1991), la critica accademica l'ha ricordata soprattutto come regista di *Riconciliati*, un film che tratta il terrorismo da una prospettiva generazionale e transnazionale (Uva 2007; O'Leary 2012; Caoduro 2014).

Intervistata nel 2002 da *Cinecittà News* su *Riconciliati*, Polizzi afferma che il legame tra *Riconciliati* e *Anni ribelli* è costituito dal 'filo rosso che unisce l'Italia e l'Argentina che solo chi ha vissuto in entrambi i paesi conosce bene' (Tola 2002). La regista aveva in mente anche un terzo film, ambientato 'in una Budapest tecnologica', che doveva allontanarsi

dalla dialettica Italia-Argentina, ma la sua morte ha stroncato il progetto sul nascere. Emergono dall'intervista due tematiche che in questo contributo acquistano particolare rilievo per quanto riguarda l'analisi del film *Anni ribelli* da un'ottica diasporica: i temi della sconfitta e del futuro identificati rispettivamente con le vecchie e nuove generazioni ed elaborati a partire da uno sguardo transculturale. *Anni ribelli* infatti si focalizza sull'adolescenza, colta nel suo sbocciare nel momento storico che precede la caduta del peronismo, e si chiude con la violenza del colpo di stato che per la protagonista coincide con la decisione di partire per l'Europa, la meta sognata tramite le sue conoscenze letterarie e cinematografiche.

La tensione ideologica e generazionale da una prospettiva transnazionale interessa in particolar modo a questa regista in bilico tra due paesi e due appartenenze, condizione che per affinità sente di condividere con gli ebrei italiani emigrati in Argentina a cui ha dedicato *Fra due mondi* (2009),⁷ uno dei suoi tanti documentari per la televisione sull'emigrazione italiana in Argentina. Il conflitto tra la 'prima' e la 'seconda' generazione di immigrati rappresentato in *Anni ribelli* è stata indicata inoltre come 'un'ottica inusuale' sulla collettività italiana in Argentina (Bernasconi and Bertagna 2008, 126) che mette in luce il processo di 'argentinitizzazione'.⁸

La delusione negli ideali politici non sembra però estranea a Polizzi quando in *Anni ribelli* fa dire a un personaggio 'sei comunista, diventerai peronista'. In *Riconciliati* compare la battuta 'Ero comunista e ora ballo!', una citazione provocatoria ripresa da *Odissea nuda*, un film del 1961 di Franco Rossi, con il quale Polizzi ha lavorato da autoregista tra il 1963 e il 1964 e a cui ha dedicato la pellicola. Più che dal relativismo storico la regista dimostra così di sentirsi attratta dai paradossi, dal cambiamento nel tempo del significato degli ideali e movimenti politici, di cui la cosiddetta 'trappola del peronismo' che 'scattò quando si rivalutò Perón come un uomo di sinistra' commentata da Polizzi in un'intervista (Giardinelli 1995), è un esempio paradigmatico. Tale prospettiva metastorica non le evita però di indicare nelle nuove generazioni una forza rigenerativa identificata con il momento dell'adolescenza. Nell'incontro ANAC su *Anni ribelli* la regista dice di essere stata nel 1955 una 'ragazza peronista', e che peronista allora voleva dire 'popolare, proletario', e quindi anche rivendicazione sociale per chi come lei apparteneva a quella classe dei migranti italiani che aspirava a identificarsi con la nuova classe media urbana.⁹ La scelta della regista italo-argentina Rosalia Polizzi di mettere in scena in *Anni ribelli* la formazione intellettuale di una adolescente, la morte del padre siciliano e la fine del peronismo nella Buenos Aires cosmopolita del 1955, non è quindi casuale.

Anni ribelli/ Años rebeldes: crescere in due culture nella Buenos Aires del peronismo

Il film, come anticipato, è transnazionale in quanto coproduzione italo-argentina e, dopo esser stato messo in circolazione in Italia nel 1995, esce nelle sale in Argentina nel dicembre del 1996. *Anni ribelli* riceve diversi premi, tra cui il premio 'Sergio Amidei' alla migliore sceneggiatura opera prima italiana (1995), e viene presentato a vari festival del cinema nazionali e internazionali, tra cui due in America Latina nel 1996: a Cuba durante il festival internazionale del cinema latino-americano dell'Avana e, fuori concorso, al festival di Mar del Plata (Argentina). Gli attori, presentati con una biografia nel pressbook del film, sono la diciottenne Leticia Brèdice (Laura Loiacono), figlia di 'un italiano di Foggia e di madre argentina', 'scoperta' da Rosalia Polizzi dopo 'decine di provini fatti in Italia e in

Argentina', e gli attori italiani Alessandra Acciai (la professoressa Dora Belmonte) e Massimo Dapporto (il padre Francesco Loiacono).

Nel Pressbook di *Anni ribelli*, il cui titolo provvisorio era *Ritratto di Laura adolescente*,¹⁰ si legge nelle 'Note di regia' che 'Laura vivrà non fra due culture ma in due culture: quella delle origini europee e l'altra del Paese giovane in cui è nata. Una duplicità assunta in questo caso non come perdita ma come ricchezza. Una vicenda realistica che aspira ad avere forti connotazioni emblematiche'. Nelle 'Note di regia' Polizzi specifica anche che il film era nato dalla 'voglia di raccontare una vita lontana, fra gli italiani — nello specifico siciliani — dell'altro emisfero: coloro che sono partiti dal Sud dell'Europa per approdare al Sud dell'America. L'altra America'. Un film sugli 'emigrati che l'Italia (e il cinema) raramente hanno ricordato. Siciliani senza mafia e autori di musica di tango'. Com'è stata recepita questa duplicità di appartenenza 'emblematica' dalla critica italiana e argentina?

Per Rosalia Polizzi il film è prima di tutto una rappresentazione dell'emigrazione italiana, quella siciliana, alla quale aveva dedicato nel 1990 un documentario televisivo per la Rai, *Nostalgia siciliana*, in cui lei stessa si presentava come una 'emigrante di ritorno'.¹¹ Interrogata dopo l'uscita del film sul suo rapporto personale con la Sicilia e l'Argentina, la regista sottolinea di essere cresciuta in una 'famiglia matriarcale' con all'origine la nonna, che 'nel 1911 era emigrata in Argentina con tutta la famiglia', quattro figlie e l'unico maschio, il padre di Rosalia, nato a Piazza Armerina (*Serio*).¹² Il conflitto da adolescente con il padre repressivo le avrebbe dato poi 'il coraggio morale per affrontare le cose della vita', e Polizzi dichiara di averlo quindi vissuto come un 'conflitto costruttivo' (Mori 1995).

Anche se molti dei dati personali corrispondono con la storia di formazione di Laura narrata nel film — su *L'Unità* Polizzi caratterizza Francesco Loiacono come 'un padre padrone comunista' (Paternò 1995) — la regista resiste a un'interpretazione autobiografica di *Anni ribelli*.¹³ Secondo Roberto Alemanno su *Liberazione*, l'ambientazione nel passato serve 'per chiarire non solo un conflitto ideologico sofferto in prima persona. Ma anche per presentare una maturazione intellettuale che interessa il mondo di oggi, con tutte le sue ambiguità e tutti i suoi tradimenti' (Alemanno 1995). Oltre a una storia di emigrazione il film intende quindi 'raccontare la formazione intellettuale e politica di una donna' (*Serio*), che la regista descrive altrove come 'il prototipo della donna emancipata, colta e indipendente, un vero modello femminile' (Paternò 1995). Come dichiara a un giornale argentino, Polizzi crede 'en un cine con una mirada distinta' (Belaunzarán 1996). Ciò comporta una maggiore identificazione femminile con il film, sia in Argentina che in Italia, visto che, secondo la regista, la storia parla di due paesi in cui l'adolescenza è stata molto repressa (Belaunzarán 1996). Con una protagonista femminile di discendenza migrante si accentua inoltre la ribellione, visto che con i rapporti di famiglia più stretti, 'ribellarsi era una grande trasgressione' (Giardinelli 1995). Lo spazio di manovra fuori dalle mura domestiche — che è tradizionalmente il dominio del padre — rispecchia anche la maggiore libertà della donna nella società argentina rispetto a quella italiana, come Polizzi osserva al suo arrivo in Italia nel 1961 (incontro ANAC). Si tratta quindi in fondo di un 'rapporto dialettico' tra due culture che la regista dice di aver vissuto 'positivamente' (Giardinelli 1995).¹⁴ Nei termini di una genealogia dell'emigrato, si potrebbe suggerire che Laura, tra l'essere italiano e l'essere argentino, sceglie di essere 'italo-argentina'.

Tramite la scuola Laura incontra diverse persone che diventeranno delle guide determinanti per la sua formazione sessuale, intellettuale, politica e cosmopolita.¹⁵ Il cosmopolitismo europeo fa parte dell'educazione di Laura come spiega Polizzi a *Liberazione*: Laura ama 'la cultura europea, quella francese soprattutto. La cultura italiana emergerà nel dopoguerra, con il neorealismo e con il cinema' (Giardinelli 1995). Per quanto riguarda la formazione politica, questa si colloca soprattutto all'interno dell'opposizione al peronismo da parte di gruppi clandestini legati al comunismo, ambiente in cui Laura viene introdotta dalla sua professoressa, Dora Belmonte.

Le principali differenze tra la critica italiana e argentina riguardano prima di tutto la credibilità dell'ambientazione storica e sociale di *Anni ribelli*. Ritenuta non problematica da parte di quella italiana, il film viene considerato 'sconclusionato' dai critici argentini, il che traspare già dai titoli delle recensioni ('Un film ambizioso pero indefinido'; 'Entre la rebeldia y la desorientación'). Si scontra con dure critiche anche il doppiaggio delle voci degli attori italiani nella versione spagnola, 'un doblaje más que defectuoso' secondo Fernando López, e su *L'Unità* Michele Anselmi si chiede perché non sia stata usata la presa diretta 'vista la comunanza delle due lingue' (1995), osservazioni che aprono la discussione anche sul multilinguismo in combinazione al transnazionalismo.

L'ambientazione del film nel 1955, l'anno del golpe militare contro Perón, ha destato delle perplessità da parte della critica argentina, il critico della *Nación* parla perfino di 'forzadas peroratas en torno del Peronismo y la revolución' (López). La regista precisa in un'intervista che il suo film 'no debe verse como un ataque al sistema educativo del primer peronismo' ('Experiencias de vida'), e anche altrove elogia il programma di riforme, in fondo 'copiate dal programma del Partito Socialista e di quello comunista', portato avanti dal demagogo di destra Perón (Giardinelli 1995). Le interessa in particolare il golpe del 1955 perché segna una prima tappa nella decadenza dell'Argentina,¹⁶ a cui sarebbero susseguite dittature sempre più dure. La regista dice di aver voluto mostrare il collasso politico e culturale con il 'resquebrajamiento' (Belaunzarán 1996) della famiglia Loiacono. In ugual modo le interessano le sorti del comunismo in Argentina, che negli anni Cinquanta con la Federación Juvenil Comunista formava 'una escuela ideológica y de formación ética' (Belaunzarán 1996), e che veniva represso, anche con la tortura (Giardinelli 1995). Lo sguardo sulla politica nazionale argentina dal punto di vista 'extraterritoriale'¹⁷ dell'"emigrante di ritorno", sembra indicare che il transnazionalismo di una regista 'in esilio'¹⁸ è affine al cosmopolitismo degli ebrei italiani protagonisti di uno dei suoi documentari.

Il cinema come "spazio diasporico": il caso di *Anni ribelli*

Interrogarsi sulla bidirezionalità dello sguardo di Polizzi in *Anni ribelli* implica esplorare la pluralità di mondi e temporalità che coesistono in una storia di migrazione. Nonostante il film racconti una storia ambientata a Buenos Aires negli anni del peronismo modellata sull'esperienza biografica di Polizzi — e quindi offre un punto di vista 'altro' della storia italiana novecentesca — è tuttavia anche un prodotto culturale che riverbera la sensibilità dell'epoca in cui è stato realizzato, pertanto è utile contestualizzare la pellicola nell'ambito della cinematografia degli anni Novanta.

Anni ribelli è il frutto di una decade che è ossessionata dal concetto di identità nazionale (Sarup 1996) e vede il proliferare di ricerche su questa tematica anche

nell'ambito dei *Film Studies* (sul contesto europeo cfr. Everett [1996] 2005; Bussi and Leech 2003) come, più recentemente, negli studi sul *Transnational Cinema* (Rawle 2018). Una simile tendenza si intreccia con un altro fenomeno: l'affermarsi di autori che raccontano la propria esperienza migratoria o diasporica al cinema, un fatto che ha influenzato in modo decisivo la produzione cinematografica europea (Berghahn and Sternberg 2014a, 2).

La tematica dell'identità riaffiora anche nelle pellicole italiane della stessa epoca (Bolton and Siggers Manson 2010) quando, dopo una stagione di crisi, a partire dagli anni Novanta, il cinema attraversa una fase di rinnovata vitalità grazie alla capacità degli autori di cogliere e problematizzare le trasformazioni che sta vivendo il Paese (Sesti 1996; Zagario [1998] 2001; Russo 2002).¹⁹ Una delle varianti più interessanti dell'articolazione del concetto di identità nazionale nel cinema italiano dell'epoca è quella che racconta le nuove migrazioni. Si tratta per la maggior parte di storie che raccontano 'in presa diretta' i flussi migratori in atto verso l'Italia: da paese di emigranti (Tintori e Colucci 2015) la penisola si ritrova infatti ad essere la destinazione di nuove masse in cerca di una terra promessa (Levy 2015, 49). Nel cinema della migrazione lo straniero e l'alterità culturale vengono solitamente esplorati secondo due modelli di rappresentazione: il primo, in cui il migrante è oggetto di narrazioni spesso stereotipate, il secondo, meno praticato, in cui è soggetto che si autoracconta (Schraeder and Winkler 2013, 2). In questo secondo gruppo si potrebbero classificare anche i film e documentari della Polizzi con oggetto l'emigrazione tra due mondi, dato che la filmmaker incarna la migrazione di ritorno dall'Argentina.

I film italiani che raccontano le recenti migrazioni nel Mediterraneo, come rileva Áine O'Healy, si focalizzano sulla prima generazione di migranti e sull'esperienza traumatica del viaggio senza abbandonare gli stereotipi; in essi riaffiora anzi l'ansia collettiva nei confronti del diverso, nonostante il cinema riservi alle migrazioni uno sguardo più solidale e umano rispetto agli altri mezzi di comunicazione, pur senza proporre visioni politiche o soluzioni concrete (2010, 8, 17). Anche quando non giunge con un barcone ma viene dall'est europeo, come nel caso di *Vesna va veloce* (di Carlo Mazzacurati 1995), o è italiano ma comunque considerato 'l'Altro' – si pensi alla protagonista rom di Silvio Soldini (1993) — il diverso è raccontato dalla prospettiva di un conflitto di civiltà insuperabile, e non è un caso quindi che queste pellicole si concludano con un finale aperto a testimoniare l'incertezza del futuro.

Un simile sguardo sulla migrazione non si discosta tanto dalle finzioni precedenti il 1990 dedicate all'emigrazione italiana del passato: si tratta di rappresentazioni 'realiste', anche se con il ricorso ad aspetti simbolici che si concentrano sulle difficoltà del viaggio, sul trauma e le difficoltà dell'impresa, sull'etica del sacrificio, per cui è lecito dire che il cinema italiano della migrazione ha raccontato e continua a raccontare le varie fasi storiche del fenomeno (Coviello 2014). Il primo film sull'emigrazione in sud America, *L'emigrante* di Febo Mari (1915), parla non a caso dell'Argentina e di un'esperienza di emigrazione di ritorno forzato dovuto alla mancanza di fortuna (Coviello 2014, 318–319). In parte diversa invece è la parabola migratoria raccontata in *Emigrantes* (di Aldo Fabrizi 1949), la prima coproduzione italo-argentina sonora incentrata su una coppia romana che, dopo varie peripezie, decide di restare in Argentina grazie al matrimonio della figlia con un giovane del posto prefigurando un futuro di 'assimilazione'. Questa pellicola, da un lato, sembra lasciar intravedere il radicamento degli emigrati italiani in Argentina e precorre così per certi versi la trama di *Anni ribelli*. Dall'altro lato però il film non fu molto gradito al governo peronista 'perché la sottolineatura era tutta sulla soluzione fai da te adottata dagli immigrati' mentre il governo in quella fase puntava proprio

‘sull’immigrazione di operai e tecnici dall’Italia per la realizzazione del primo piano quinquennale’ (Bernasconi and Bertagna 2008, 122).

Mettendo a confronto l’opera di Polizzi con il cinema italiano della migrazione nel suo complesso si coglie tuttavia soprattutto la distanza che li separa. Nell’ambito del ‘New Migrant Cinema’ (Schrader and Winkler 2013, 3, 8), *Anni ribelli* propone attraverso lo sguardo della seconda generazione migrante il conflitto con la prima, una storia con un finale positivo, nonostante le difficoltà di percorso, in cui l’affermazione individuale e di genere della protagonista si fonde con la trasmissione di una memoria familiare e collettiva transgenerazionale dell’emigrazione italiana in Argentina. Lo spostamento di focus dalla prima alla seconda generazione determina anche uno slittamento nell’approccio al tema della migrazione in quanto al centro del film si colloca una comunità le cui radici sono in più paesi. Infatti se ‘diasporas are also potentially the sites of home and new beginning’ (Brah 1996, 193, cit. in Berghahn and Sternberg 2014b, 13), allora il cinema che le racconta può essere considerato uno spazio di ‘(self)-articulation of the collective histories of Europe’s respective communities’ (Berghahn and Sternberg 2014b, 16). La pellicola di Polizzi, regista erede dell’esperienza della migrazione italiana in Argentina, mettendo al centro della storia il conflitto fra esponenti di diverse generazioni migranti, sembra allora identificarsi con un ‘diaspora space’ (Brah 1996, 209) nel senso in cui questo termine, elaborato da Avtar Brah, viene ripreso da Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2014b, 17) per inquadrare la recente produzione cinematografica sulla migrazione. Secondo Brah (1996, 209; cit. in Berghahn and Sternberg 2014b, 17) infatti,

the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement, the intertwining of genealogies of dispersion with those of ‘staying put’. The diaspora space is the site where the native is as much a diasporian as the diasporian is a native.

Polizzi, l’italo-argentina che si è trasferita in Italia, compiendo a ritroso il percorso migratorio della sua famiglia, ricostruisce nel film l’ambiente transnazionale e diasporico in cui è cresciuta, ma attiva anche la memoria dell’emigrazione in Argentina nel suo pubblico in Italia. *Anni ribelli* si configura allora come lo spazio immaginario in cui prende forma la ‘postmemoria’ (Hirsch 1997, citato in Berghahn and Sternberg 2014b, 16) della migrazione e si incontrano idealmente la comunità italiana in patria e quella espatriata. La pellicola rappresenta perciò un esempio di ‘accented cinema’ (Naficy 2001), cioè un’‘aesthetic response to the experience of displacement through exile, migration, diaspora’ (Berghahn and Sternberg 2014b, 24). Inoltre, dal momento che Polizzi racconta la diaspora dalla prospettiva eccentrica della destinazione migratoria, la sua pellicola rovescia o comunque altera l’immaginario nazionale elaborato dal cinema italiano facendo emergere una narrazione ‘marginale’, che si configura come un esempio di ‘cinema of transvergence’ (Higbee 2007), decostruisce cioè la relazione fra centro e periferia rinegoziando il concetto di marginalità ‘by challenging hegemonic modes of thought and binary oppositions such as “inside/outside, centre/margin and self/other”’ (Higbee 2007, 86, cit. in Berghahn and Sternberg 2014b, 23). L’opera di Polizzi dunque non solo conferma, come osservato da Nancy Wood and Russell King (2001, 2), il ruolo decisivo del cinema e della televisione per la costruzione di una identità culturale e politica delle comunità diasporiche, ma contribuisce anche a ripensare l’identità italiana in chiave transnazionale e transculturale.

La narrazione del soggetto diasporico incarnato da Laura attraverso il suo rapporto conflittuale con il padre ma amorevole con la nonna che le parla in dialetto, sembra porre

l'enfasi sia sugli elementi comuni fra l'Italia e l'Argentina sia sulle rispettive differenze culturali, confermando quella traiettoria di 'circular accents' descritta da Francesca Minonne (2016, 10) nella sua ricerca sulla letteratura della migrazione italo-argentina. A questo proposito è utile ricordare che il processo di integrazione della storia migratoria nell'immaginario letterario inizia, come ricorda Emilia Perassi (2012, 100) negli anni Ottanta, di fronte alla debolezza delle strutture dello stato, per cui la letteratura sembra 'assumersi il compito di ripristinare una costruzione dell'immaginario nazionale che ritrovi fra le sue strutture portanti il racconto diasporico' (100).

Nella decade successiva si assisterà invece al dilagare del dibattito sulla crisi dell'identità nazionale (cfr. Rusconi 1993; Della Loggia 1996) e il cinema italiano rifletterà su questa 'crisi identitaria' e la complessa situazione politica del momento facendo ricorso, come si è detto, alla tecnica del *displacement* narrativo. Nel caso di *Anni ribelli*, il *displacement* argentino potrebbe alludere, oltre all'esperienza della migrazione, anche alla crisi italiana che si consuma fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio della decade successiva, con un procedimento simile a quello individuato da Millicent Marcus (2002, 94–112) nel film *Sostiene Pereira* di Roberto Faenza (1995), in cui la storia ambientata nella Lisbona della dittatura di Salazar rievoca l'Italia fascista e invita, per estensione, all'impegno civile nel presente laddove la democrazia è a rischio (94–96); non bisogna dimenticare che il film è stato interpretato dalla critica, sulla scia del libro di Tabucchi a cui è ispirato, come un accorato appello ad opporsi al potere berlusconiano.

Una simile convergenza di molteplici contesti, situazioni e temporalità sembra riaffiorare anche in *Anni ribelli*: ambientato nella Argentina di Perón, il film è stato girato durante gli anni della presidenza di Carlos Menem, mentre in Italia si consumava la fine della 'prima Repubblica' e si assisteva alla cosiddetta discesa in campo di Silvio Berlusconi. Inoltre, i piani storici si incrociano ulteriormente, basta pensare che dal punto di vista cronologico la ribellione di Laura in Argentina precede quella del movimento femminista in Italia: quindi il film sembra proporre, anche se per poco a causa delle dittature che seguiranno, l'immagine di un'Argentina come possibile spazio di libertà e modernità per il soggetto femminile rispetto alla madrepatria.

Dal punto di vista della trama, *Anni ribelli* e *Sostiene Pereira* hanno anche finali simili che alludono all'uso del *displacement* in chiave critica sull'Italia dei primi anni Novanta. Nel film di Polizzi c'è una scena in cui Laura vede alla televisione un reportage che celebra il colpo di stato del 1955 in termini di una vittoria della giustizia e di un ritorno all'ordine. La risposta della protagonista alla nuova Argentina postperonista, in cui il potere è in mano alla dittatura militare, sarà però quella di abbandonare il paese per andare in Europa inseguendo i propri sogni di libertà. In *Sostiene Pereira*, come ricostruisce Millicent Marcus, Faenza ha inserito nel film una scena assente nel romanzo di Tabucchi in cui il protagonista assiste alla proiezione di una pellicola della propaganda salazarista (2002, 96). La visione del film sarà un momento importante nella presa di coscienza del protagonista che alla fine sceglierà di non soggiacere alla dittatura e lascerà il paese per iniziare una nuova vita da uomo libero. Si potrebbe dunque ipotizzare che attraverso la ribellione della sua protagonista sia contro il padre sia contro la situazione politica, si intraveda in *Anni ribelli* un tema caro alla Polizzi, cioè la sua fiducia nell'adolescenza intesa come forza rigeneratrice della nazione dopo il fallimento dei padri.

Aspetti metanarrativi in *Anni ribelli*: recitare lo spazio diasporico

Nella trama di *Anni ribelli* l'elemento della recitazione – uno spunto autobiografico, in quanto Polizzi aveva frequentato il Conservatorio nazionale di musica e arte drammatica a Buenos Aires — funziona da allegoria sia dell'affermazione di gender della protagonista sia dell'identità diasporica. La passione di Laura per la recitazione simbolizza infatti il desiderio di sfuggire a un destino prestabilito per aprirsi invece alle infinite possibilità dell'essere offerte dal teatro. Attraverso questo amore si esprime dunque l'idea di uno spirito ribelle alla visione ristretta, limitante e soffocante del padre-padrone, che vuole imporre il suo modello di femminilità e identità culturale alla figlia. Alla fine della storia ritroviamo Laura esprimere con gioia e convinzione il suo desiderio di lavorare per una compagnia teatrale che fa tournée in tutto il mondo confermando così la sua aspirazione di abitare più luoghi e identità.

La metafora di un'identità fluida si declina nel film attraverso i travestimenti e le recite che Laura improvvisa spesso — non casualmente — nell'atelier del padre: questo spazio 'conteso' diventa il palcoscenico simbolico in cui la ragazza 'mette in scena' la sua ribellione contro l'autorità paterna, fino a quando eviterà di portare soccorso al genitore morente indossandone gli abiti. Questa scena viene preceduta dall'annuncio della fine del peronismo: pertanto il montaggio suggerisce il parallelismo fra la parabola del regime autoritario di Perón e la sconfitta (simbolica) insieme alla morte (vera) di Francesco Loiacono. Accanto al conflitto generazionale e di genere, tuttavia, la recitazione e il teatro si impongono anche come allegoria dello spazio immaginario della cultura e della memoria individuale e collettiva, e quindi anche delle esperienze familiari della migrazione che il padre e la nonna in particolare trasmettono a Laura. *Anni ribelli* si impone dunque come 'spazio diasporico' (Brah 1996) sin dalla prima scena, in cui la famiglia Loiacono partecipa a una festa di Carnevale e Laura indossa il costume tradizionale regionale siciliano cucito apposta per lei dalla nonna italiana, mentre il suo 'fidanzatino' di quel momento è travestito da *gaucho*.²⁰

L'impressione che *Anni ribelli* si connota metacinematograficamente come spazio della memoria viene rafforzato anche dal ruolo che il cinema e la letteratura occupano nella narrazione. Nelle sue recite Laura si identifica con le star europee e hollywoodiane, quando cammina per strada si comporta come Greta Garbo e si dichiara fan di Marlon Brando mentre in una delle sue interpretazioni nell'atelier paterno recita dinnanzi alla foto di James Dean. Il potenziale sovversivo del cinema è colto prontamente dal padre che in una delle sue sfuriate scaraventa per terra la collezione di foto di star e i libri gelosamente custoditi dalla figlia minacciando di farne un falò. È illuminante poi che, a questa ennesima violenza del padre, Laura reagisce 'recitando', facendo il gesto di pugnalare il padre.

Molteplici sono poi i rimandi intertestuali nella pellicola. Nella trama vediamo in più occasioni un 'film nel film': un frammento di *Umberto D* di Vittorio De Sica (1952), capolavoro del Neorealismo, e un altro dal film francese *Les Grandes Manœuvres* di René Clair (1955). Nel dibattito ANAC sul film, Polizzi ha dichiarato che queste pellicole riflettono i suoi interessi personali: i suoi modelli sono stati i quattro grandi del cinema italiano (Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni) ma anche il cinema francese, Truffaut, e, come modello 'al di sopra di tutti', Bergman. Varie scene di *Anni ribelli* sono inoltre rimediazioni di immagini tratte da altre pellicole, come nel caso in cui Laura non aiuta il padre morente: un riferimento al personaggio interpretato da Bette Davis in *The Little Foxes* di William

Wyler (1941). Il film rivela il peso della formazione di regista italiana ed europea per l'artista Polizzi: fare cinema coincide dunque con la scelta di un percorso umano e creativo che inevitabilmente travalica i confini nazionali e si definisce in senso plurale e sincretico.

Per quanto riguarda il carattere corale del film, Polizzi ha dichiarato di essersi ispirata al Neorealismo, una corrente cinematografica italiana che ha saputo raccontare la società italiana del secondo dopoguerra ma ha però anche raggiunto una fama universale, influenzando autori di altre culture. I riferimenti al Neorealismo in *Anni ribelli* possono allora essere letti come un esempio delle reti di contatto e relazioni culturali che legano l'Italia e l'Argentina. Un discorso simile può essere fatto per la letteratura: i riferimenti ai classici sono molteplici: da Cechov a Lorca, delineando una genealogia culturale che non conosce le frontiere nazionali o continentali. I legami culturali fra l'Argentina e l'Europa sono dunque attivati a più livelli nella trama e confermano l'immaginario di un'Argentina che si sente unita al Vecchio continente e viceversa.

L'idea che il film allude anche a una mappa dello spazio diasporico viene confermata dal modo in cui i concetti geografici di Italia, Sicilia, Argentina, Europa e Sud America vengono articolati nei dialoghi fra i personaggi. Per il padre di Laura, l'Argentina rappresenta, come la Sicilia, il Sud del mondo: lui è meridionale e anche Laura lo è proprio perché nata a Buenos Aires. Nel suo discorso si perpetua dunque la dicotomia Nord-Sud e l'Argentina viene inglobata nel Meridione. Laura invece rivendica di essere diversa dal padre, perché argentina e non siciliana/italiana, sottraendo quello che considera il suo paese dalla condizione di marginalità e inferiorità alla quale appartiene la Sicilia.

Uno degli esempi più evidenti di come lo spazio cinematografico veicola sia il concetto di un'identità transnazionale sia le diverse memorie nazionali è costituito dalla rappresentazione di Buenos Aires, in particolare quando Laura attraversa un quartiere che evoca certe strade parigine: la capitale argentina sembra dunque contenere e rimandare ad altri mondi. La scelta di Parigi non è casuale visto che agli inizi del XX secolo incarnava il mito di un'Europa democratica e cosmopolita e infatti Laura e le sue amiche, dialogando sul futuro, si danno appuntamento a Parigi a distanza di 20 anni.

Conclusioni

Recepito in modo differente dalla critica nei due paesi, *Anni ribelli* ricostruisce l'esperienza della migrazione italiana degli anni Cinquanta prospettando lo spazio fisico argentino come luogo cosmopolita, di negoziazione di aspirazioni e modelli culturali diversi, specchio della cultura europea, e celebra, attraverso una storia di formazione al femminile, il potenziale delle nuove generazioni di saper immaginare una società più aperta e inclusiva.

Durante gli anni del peronismo, il cosmopolitismo in realtà veniva anche celebrato per attirare più migranti. Come illustra Arnd Schneider, la città cosmopolita era indicata nella propaganda nazionalista come la metafora del 'melting pot' in cui le persone e le loro opere (anche architettoniche) erano europee in origine, ma già si erano trasformate in qualcosa di nuovo. L'egalità in questa prospettiva del 'melting pot' deriva dalla discendenza immigrante comune a tutti i cittadini argentini (Schneider 1996, 175). Il film, proponendo il valore positivo di vivere 'in' due culture piuttosto che 'tra' due mondi, traspone il cosmopolitismo da un contesto nazionalista a quello europeo associandolo con l'idea di un pluralismo culturale (Schneider 1996, 187–188). Possiamo leggere in

questa chiave transculturale il desiderio della protagonista di partire per l'Europa, e l'emigrazione di ritorno della stessa Polizzi.

Anni ribelli è un racconto di formazione femminile che narra anche la memoria familiare e collettiva della diaspora italiana in Argentina. Più in generale il film veicolando l'idea di un'identità in divenire, dal carattere transnazionale e aperta agli influssi esterni, delinea la possibilità di uno 'spazio diasporico' per il futuro che si identifica con la passione di Laura per il teatro e viene mediato dall'immaginario artistico e culturale europeo nella trama. Inoltre, la strategia narrativa del *displacement* aggiunge al film anche la dimensione ideologica di un 'transnazionalismo critico' (Higbee and Lim 2010) creando così un parallelo tra la minaccia di un imperante nazionalismo nell'Argentina del 1955 e quella di un'Italia sempre più xenofoba nel 1994.

Notes

1. <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/search/result.html?query=rosalia+polizzi>.
2. 'I racconti del lavoro invisibile — AAMOD — Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.' <http://www.iraccontidellavoroinvisibile.it/promotori/aamod-archivio-audiovisivo-del-movimento-operaio-e-democratico/>.
3. Si veda la sua appartenenza all'ANAC, Associazione Nazionale Autori Cinematografici.
4. Si veda anche l'inserimento di Polizzi nella filmografia in Bruno e Nadotti 1988, 185.
5. <https://cinenacional.com/persona/rosalia-polizzi>.
6. 'Riconciliati, Reconciliados', <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula-ce0c.html?id=526&eti=buscador>.
7. Sull'emigrazione degli ebrei italiani emigrati in Argentina dopo la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 si veda Cattarulla 2018.
8. Per la problematicità del concetto di seconda generazione nel caso degli immigrati italiani in Argentina Bernasconi e Bertagna fanno riferimento a Devoto 2005. Qui si legge che, contrariamente agli Stati Uniti, l'identificazione generazionale avviene dopo la migrazione ed è relativa all'essere argentino piuttosto che all'essere italiano (2005, 332).
9. 'Rosalia Polizzi racconta "Anni ribelli" — Percorsi di Cinema 2007', ANAC, <https://www.anac-autori.it/online/?s=rosalia+polizzi>. Il peronismo, nella sua ambizione di *peronizar* la società argentina, cercava di 'coinvolgere gli stranieri all'interno nelle sue strutture politiche di massa, abbozzando, tra gli altri strumenti, un "Partido Peronista de lo Extranjeros"' (Devoto 2005, 326).
10. Dattiloscritto, senza data, reperibile a <https://film.cinecitta.com/public/pressbook/PBAnniribelli.pdf>.
11. *Nostalgia siciliana* è andato in onda il 1 maggio 1990 in 'Occhio sulla regione'. <http://www.rai.tv/dl/sicilia/video/ContentItem-ac9bab16-fe4f-42e2-9bd8-56ac64466559.html>.
12. Tra il 1901 e il 1913 oltre un milione di italiani sbarcò in Argentina. La componente dei meridionali aumentò fino a raggiungere il 54% tra il 1910 e il 1914 (Devoto 2007, 241).
13. Rosalia Polizzi: 'Hay un punto de partida que tiene que ver con lo personal y después fui recreando' (Belaunzarán 1996).
14. Osserva giustamente Morando Morandini (1995) che 'quello col padre è anche un conflitto tra due culture: per crescere Laura ha bisogno di assumerle entrambe, di trasformare la sua duplicità in ricchezza'.
15. Il film ha ottenuto la valutazione 'Discutibile, Scabrosità' da parte della CEI: 'Alcune scene, tra cui il rapporto prematrimoniale, rendono discutibile pastoralmente il film. Stupisce anche la mancanza assoluta di qualsiasi forma di religiosità [. . .]'. 'Anni ribelli.' Commissione Nazionale Valutazione Film della Conferenza Episcopale Italiana, <http://www.cnvf.it/film/anni-ribelli/>.
16. Su *L'Unità* Polizzi parla di 'il crollo di un mito' (Paternò 1995).
17. Per la definizione di 'extraterritoriale' si rimanda a Steiner 1972.

18. Per il concetto di 'exilic filmmaker' si veda Hamid Naficy citato in Áine O'Healy: 'According to Naficy, exilic filmmakers tend to maintain an ambivalent relation with both homeland and adopted country, and their films share similar themes, narrative structures, and visual forms as well as distinctive patterns of production, distribution, and reception' (O'Healy 2019, 214).
19. Scrive Alemanno (1995) su *Liberazione* che 'l'Italia è ormai forse uno dei paesi più depressi per quanto riguarda la produzione cinematografica', mentre Giardinelli (1995) sullo stesso giornale afferma che 'finalmente, per il cinema italiano, sembra profilarsi una nuova fase', e aggiunge che Polizzi nel 1965 era allieva del Centro Sperimentale insieme a Emidio Greco e Roberto Faenza.
20. Devoto osserva che il recupero da parte degli intellettuali nazionalisti della tradizione del *gaucho* come personaggio letterario 'nel quale si concentrerebbero gli elementi essenziali dell'identità argentina', trova anche un riscontro 'nella singolare popolarità dei costumi di Juan Moreira [una leggendaria figura di *gaucho*], indossati da molti immigrati durante il Carnevale' (Devoto 2005, 322–323).

Disclosure Statement

No potential conflict of interest was reported by the authors.

Notes on contributors

Monica Jansen insegna Letteratura e Cultura Italiana presso l'Università di Utrecht. I suoi interessi di ricerca vertono su memoria culturale, modernismo, postmodernismo, e più in particolare su nuove forme di impegno. Si occupa di rappresentazioni culturali di temi socialmente rilevanti quali religione, precarietà, gioventù e migrazione, da una prospettiva interdisciplinare, transmediale e transnazionale. Le sue pubblicazioni includono: *Il dibattito sul postmoderno in Italia: In bilico tra dialettica e ambiguità* (2002); diverse curatele tra cui le più recenti *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (con Maria Bonaria Urban, 2015); *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio* (con Natalie Dupré, Srecko Jurisic e Inge Lanslots, 2016); *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea* (con Inge Lanslots e Marina Spunta, 2020). Codirige la collana Moving Texts/Testi Mobili (PIE Peter Lang), fa parte della redazione di *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (JICMS), ed è coordinatore dell'Italian Bookshelf di *Annali d'Italianistica*.

Monica Jansen is Assistant Professor in Italian Literature and Culture in the Department of Languages, Literature and Communication at Utrecht University. Her research interests include cultural memory, modernism and postmodernism and, more specifically new forms of engagement. She investigates cultural representations of socially relevant topics such as religion, precarity and labour, youth and migration, from an interdisciplinary, transmedial and transnational perspective. Publications include *Il dibattito sul postmoderno in Italia* (2002); co-edited volumes such as *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (with Maria Bonaria Urban, 2015); *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio* (with Natalie Dupré, Srecko Jurisic and Inge Lanslots, 2016); *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea* (with Inge Lanslots and Marina Spunta, 2020). She co-edits the book series 'Mobile Texts/Testi mobili' for PIE Peter Lang. She is co-ordinator of the 'Italian Bookshelf' for *Annali d'Italianistica* and a member of the editorial board of the *Journal of Italian Cinema & Media Studies*.

Maria Bonaria Urban insegna Letteratura e Cultura Italiana nel dipartimento di Studi Italiani dell'Università di Amsterdam. Si occupa in particolare di memoria culturale, cinema e televisione, letteratura della migrazione, imagologia, scrittura di genere e cultura sarda. Attualmente le sue ricerche si incentrano sulle narrazioni della violenza politica, della resistenza e del nazionalismo nella letteratura contemporanea e nei media da una prospettiva interdisciplinare e transnazionale. Tra le sue pubblicazioni si ricordano la monografia *Sardinia on Screen: The Construction of the*

Sardinian Character in Italian Cinema (Rodopi, 2013) e, con Monica Jansen, la curatela del volume *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (2015) e della sezione tematica 'Raccontare la giustizia' per la rivista *Forum Italicum* (2017). È membro dell'*Amsterdam Centre for European Studies* (ACES, UvA) e fa parte della redazione del *Journal of Italian Cinema & Media Studies*.

Maria Bonaria Urban is Assistant Professor in Italian Literature and Culture in the Department of Italian Studies, University of Amsterdam. Her main areas of interests are in memory studies, film and television studies, migration studies, imagology, women's writing, and Sardinian culture. Her current research focuses on narratives of political violence, resistance and nationalism in contemporary literature and media from an interdisciplinary and transnational perspective. Publications include *Sardinia on Screen: The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema* (Rodopi, 2013), co-edited volumes such as *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (2015), and the special issue 'Raccontare la giustizia' (*Forum Italicum*, 2017), both with Monica Jansen. She is a affiliated member of the Amsterdam Centre for European Studies (ACES, UvA) and a member of the editorial board of the *Journal of Italian Cinema & Media Studies*.

ORCID

Monica Jansen  <http://orcid.org/0000-0002-7649-5295>

Maria Bonaria Urban  <http://orcid.org/0000-0002-0690-0558>

References

- Alemanno, R. 1995. "Quando la ribellione sconvolge il cuore. Addio, padre padrone." *Liberazione*, 30 aprile.
- Belaunzarán, J. 1996. "Creo en el cine de las mujeres porque tiene una mirada distinta." *La Nación* [?], 11 dicembre.
- Berghahn, D., and C. Sternberg. 2014a. "Introduction." In *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, edited by D. Berghahn and C. Sternberg, 1–11. Basingstoke-New York: Palgrave MacMillan.
- Berghahn, D., and C. Sternberg. 2014b. "Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe." In *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, edited by D. Berghahn and C. Sternberg, 12–49. Basingstoke-New York: Palgrave MacMillan.
- Bernasconi, A., and F. Bertagna. 2008. "Gli italiani nel cinema argentino 1897-2007." *Studi emigrazione* 169: 105–122.
- Bolton, L., and C. Siggers Manson, eds. 2010. *Italy on Screen: National Identity and Italian Imaginary*. Bern: Peter Lang.
- Brah, A. 1996. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London-New York: Routledge.
- Bruno, G., and M. Nadotti. 1988. *Off Screen: Women and Film in Italy*. Abingdon: Routledge.
- Bussi, G. E., and P. Leech, eds. 2003. *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*. Torino: Lindau.
- Caoduro, E. 2014. "Interconnected Memories: Left-wing Terrorism in Postmillennial German and Italian Cinema (2000–2010)." PhD thesis, University of Southampton.
- Cattarulla, C. 2018. "Le Leggi Razziali (1938) e gli ebrei italiani emigrati in Argentina: discriminazioni e nuove opportunità." *Confluenze X* (2): 343–358.
- Coviello, M. 2014. "Emigrazione." In *Lessico del cinema italiano*, edited by R. De Gaetano, 330–347. Milano: Mimesis.
- Devoto, F. J. 2005. "Le migrazioni italiane in Argentina: Il problema dell'identità, delle generazioni e del contesto." In *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*, edited by M. Tirabassi, 309–339. Torino: Ed. Fondazione Giovanni Agnelli.
- Devoto, F. J. 2007. *Storia degli Italiani in Argentina*. Translated by Federica Bertagna. Roma: Donzelli.
- Everett, W., ed. [1996] 2005. *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect.

- Fusco, M. P. 1994. "La rivolta di Laura, siciliana in Argentina." *La Repubblica*, 22 agosto.
- Galli Della Loggia, E. 1996. *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*. Roma-Bari: Laterza.
- Giardinelli, C. 1995. "L'emancipazione di Laura nell'Argentina peronista." *Liberazione*, 26 aprile.
- Higbee, W. 2007. "Beyond the (Trans)national: Towards a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)." *Studies in French Cinema* 7 (2): 79–91. doi:10.1386/sfci.7.2.79_1.
- Higbee, W., and S. H. Lim. 2010. "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies." *Transnational Cinemas* 1 (1): 7–21. doi:10.1386/trac.1.1.7/1.
- Hirsch, M. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Massachusetts)-London: Harvard University Press.
- King, R., and N. Wood. 2001. *Media and Migration: Construction of Mobility and Difference*. Routledge: London-New York.
- "La sottile linea rosa 3: Appuntamenti con il cinema delle donne. Omaggio a Rosalia Polizzi." 2012. CSC Centro sperimentale del Cinema, 29 febbraio.
- Lancia, E., ed. 2001. *Dizionario del cinema italiano. I film dal 1990 al 2000, A-L*. Roma: Gremese.
- "Las razones de una patria nueva." 2001. *La Capital*, 4 settembre. http://archivo.lacapital.com.ar/2001/09/04/articulo_117.html
- Levy, C. 2015. "Racism, Immigration and New Identities in Italy." In *The Routledge Handbook of Contemporary Italy: History, Politics, Society*, edited by A. Mammone, E. G. Parini, and G. A. Veltri, 49–63. London-New York: Routledge.
- López, F. 1995. "Entre la rebeldía y la desorientación." *La Nación*, [?].
- Manrupe, R., and M. A. Portela. 2003. *Un diccionario de films argentinos II 1996-2002*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Marcus, M. 2002. "From Salazar's Lisbon to Mussolini's Rome by way of France in Roberto Faenza's *Pereira Declares*." Chap. 5 in Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*, 94–112. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Minonne, F. 2016. "Between Italy and Argentina: Circular Accents in Contemporary Migration Literature." PhD diss., University of Michigan.
- Morandini, M. 1995. "Gli 'Anni ribelli' al tempo di Perón." *Il Giorno*, 21 aprile.
- Mori, A. M. 1995. "Donne, la fatica di crescere. 'Anni ribelli', parla la regista Polizzi." *La Repubblica*, 4 maggio.
- "Morta la regista Rosalia Polizzi." 2011. *Cinecittà News*, 27 ottobre. <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/48367/morta-la-regista-rosalia-polizzi.aspx>
- Naficy, H. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton Oxford: Princeton University Press.
- O'Healy, A. 2010. "Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema." *California Italian Studies* 1 (1): 1–19.
- O'Healy, Á. 2019. *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*. Indiana: Indiana University Press.
- O'Leary, A. 2012. *Tragedia All'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorism 1970–2010*. Oxford: Peter Lang.
- Paternò, C. 1995. "Perón, Un Padre Padrone." *L'Unità*, 28 aprile.
- Perassi, E. 2012. "Scrittrici italiane ed emigrazione argentina." In *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni* 6: 97–107.
- Rawle, S. 2018. *Transnational Cinema. An Introduction*. London: Palgrave.
- "Rosalia Polizzi habla de *Años rebeldes*. Experiencias de vida." 1996. [?], 6 dicembre.
- "Rosalia Polizzi racconta 'Anni ribelli' - Percorsi di Cinema 2007." ANAC. 2007. <https://www.anac-autori.it/online/?s=rosalia+polizzi>
- "Rosalia Polizzi, entre dos generaciones." 2001. *La Nación*, 16 luglio.
- Rusconi, G. E. 1993. *Se cessiamo di essere una nazione*. Bologna: Il Mulino.
- Russo, P. 2002. *Storia del cinema italiano*. Torino: Lindau.
- Sarup, M. 1996. *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Schneider, A. 1996. "The Two Faces of Modernity. Concepts of the Melting Pot in Argentina." *Critique of Anthropology* 16 (2): 173–198. doi:10.1177/0308275X9601600204.
- Schrader, S., and D. Winkler. 2013. "Introduction. The Cinemas of Italian Migration: From *Il Cammino Della Speranza* (1950) to *Into Paradiso* (2010)." In *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, edited by S. Schrader and D. Winkler, 1–18. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Serio, M. L., [S.d.]. "Ho scelto di essere amata." *L'isola delle donne*. 42–43.
- Sesti, M. 1996. *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*. Roma-Napoli: Edizioni Theoria.
- Silvestri, S. 2011. "La 'tanghera' femminista del cinema italiano." *Il Manifesto*, 27 ottobre.
- Steiner, G. 1972. "Extraterritorial." In Steiner, G. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, 3–11. London: Faber and Faber.
- Tintori, G., and M. Colucci. 2015. "From Manpower to Brain Drain? Emigration and the Italian State, between Past and Present." In *The Routledge Handbook of Contemporary Italy: History, Politics, Society*, edited by A. Mammone, E. G. Parini, and G. A. Veltri, 37–48. London and New York: Routledge.
- Tola, M. 2002. "Rosalia Polizzi." *Cinecittà News*, 1 marzo.
- Uva, C., ed. 2007. *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino Editore.
- Zagarrio, V. [1998] 2001. *Cinema italiano anni Novanta*. Venezia: Marsilio.

Filmography

- Amelio, Gianni. 1994. *Lamerica*. Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori.
- Faenza, Roberto. 1995. *Sostiene Pereira*. Jean Vigo International.
- Polizzi, Rosalia. 1994. *Anni ribelli* [*Años rebeldes*. 1996]. Sintra S.r.l., División Producciones, Rai 2, Istituto Luce.
- Polizzi, Rosalia. 1996. *Riconciliati*. 2000. Tecnovisual.
- Rossi, Franco. 1961. *Odissea nuda*. Cineriz, Francinex.