

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE RURAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO *QUESTA NOSTRA ITALIA* (1968)*

DEBORAH TOSCHI

LINDA GAROSI

I. LA RADIO Y LA TELEVISIÓN AL SERVICIO DE UN PAÍS EN TRANSFORMACIÓN

En el marco del programa televisivo *Sapere. Orientamenti culturali e di costume* coordinado por Silvano Giannelli, se emite entre noviembre y diciembre de 1968 el ciclo documental titulado *Questa Nostra Italia* con textos de Guido Piovene¹ y la dirección de Virgilio Sabel. El reportaje producido por la RAI se inscribe en el propósito de divulgación y educación asumido por el servicio público de la radio y la televisión italianas. El programa, una de las novedades de ese año, se lanza aprovechando la popularidad de la que había gozado diez años antes *Viaggio in Italia*. Se trata del programa radiofónico firmado por Piovene y emitido en el *Programma nazionale* entre 1953 y 1957, al que también siguió un volumen a «petición de los oyentes» (Piovene, 1957: 7). Después de la Segunda Guerra Mundial, *Viaggio in Italia* fue una de las operaciones culturales que suscitaron un renova-

do interés por una Italia auténtica, ya no disfrazada como durante el fascismo, de cuna del Imperio romano y de la cultura clásica, sino objeto de investigaciones serias que dieran de ella una imagen límpida, directa, detallada, no condicionada por el prisma de la retórica autocelebrativa del régimen que pretendía eclipsar el atraso y los problemas del país. El programa, así como el libro homónimo, se inscribían en un «ferviente clima de curiosidad y ganas de contar [...] que caracterizó los años de reconstrucción, recuperación y bonanza económica del país» (Tamiozzo Goldmann, 2009: 103-104) y en el que los nuevos productos mediáticos habían encontrado un terreno fértil como resultado de la convergencia de los distintos medios de comunicación². Además de su gran aceptación entre el público, el ciclo consolidó una tipología de documental radiofónico que alcanzó su apogeo en aquellos años. Los primeros reportajes televisivos de finales de los cincuenta, como *Viaggio nel Sud* (V. Sabel, 1958) o *Viaggio nella valle del Po alla ricer-*

ca dei cibi genuini (M. Soldati, 1959), tomaron como referencia el programa para la radio de Piovene (Bertozi, 2008: 183).

Se trata, pues, de un caso bastante significativo a partir del cual abordar el estudio de modelos representativos del paisaje agrícola que, en la Italia de la década de los cincuenta y sesenta, un país en plena transformación, se vinculan a importantes transiciones. La primera de ellas es el paso del mito rural de la propaganda fascista a los entusiasmos que suscita la reforma agraria junto con la necesaria modernización del sur, y la toma de conciencia de su fracaso. Asimismo, fundamental para el tema que nos ocupa recordar que el reportaje televisivo sustituye a los documentales cinematográficos por su capacidad divulgadora en un contexto productivo y de exhibición controlado por unas instituciones que apuestan por una televisión entendida como servicio público y a través de la cual activar formas de hegemonía cultural. En esta encrucijada se sitúa *Questa Nostra Italia*, ya que, a finales de los años sesenta, permite profundizar en las diferentes instancias discursivas que, si bien se conectan sin solución de continuidad con el origen de la creación del paisaje rural italiano, acaban configurando un imaginario, una vez más, funcional al nuevo curso político e histórico-social del país.

El anhelo por descubrir y documentar la realidad social, territorial y humana es programático y está firmemente motivado por la necesidad de crear cohesión nacional e involucrar a todos los ciudadanos en la fuerte aceleración que sigue a la reconstrucción. Aunque alejados de la retórica del régimen dictatorial, estos programas de radio y televisión se han de enmarcar en unas coordenadas político-institucionales que, si por un lado delimitan la renovada acción del servicio público, por otro, parece legítimo suponer que responden a «intentos de dirigir la vida cultural» (Forgacs, Gundle, 2014: 21).

En la fase de mayor popularidad de la radio y del despegue de la televisión, la RAI era una em-

THE NEW AGRARIAN LANDSCAPE WAS PORTRAYED BY THE FASCIST REGIME

presa de monopolio estatal que, sometida cada vez más por la convención de 1952 al control del ejecutivo, pasó de ser considerada como un *organismo técnico* de comunicación al servicio de la acción institucional, a desempeñar un papel decisivo en manos de la *Democrazia Cristiana* y de las jerarquías católicas, que consiguieron reinventar, «a través del control político del aparato, un modelo de formación de la opinión pública y de difusión cultural de masas que ha sido considerado de forma demasiado reductiva como meramente instrumental, pero que obedecía en cambio a un diseño de hegemonía cultural efectiva» (Monteleone, 2005: 287). Si el inicio de la teledifusión oficial, el 3 de enero de 1953, había representado no solo un logro tecnológico, sino también «la puesta en marcha de la acción aglutinadora y de construcción de una identidad nacional que la RAI, bajo los auspicios de la clase política de la época, estaba dispuesta a llevar a cabo» (Piazzoni, 2004: 24), en el escenario político seguido a la caída de De Gasperi y dominado por la figura de Fanfani, la empresa fue investida de un papel fundamental: «a los medios de comunicación de masas, de la radio al cine, de la prensa infantil a la televisión, se les reconocía una indiscutible función educativa y de orientación» (Monteleone, 2005: 288). Pocos meses después del inicio de las emisiones, la cúpula directiva fue renovada en sintonía con el nuevo equilibrio político y con una visión muy clara del potencial que ofrecían los medios de comunicación (Grasso, 2004). No solo había que potenciar las infraestructuras técnicas y de producción, sino también sus contenidos, para que la RAI, a través de sus programaciones, se convirtiera realmente en un instrumento de educación y conocimiento, haciendo realidad la orientación educativa asignada

a este medio. De ahí la implicación de los intelectuales en el desarrollo de formatos y mecanismos de difusión de masas a disposición de un servicio televisivo capaz de influir en el avance cultural y social, así como de guiar al ciudadano/espectador en un renovado proceso de unificación nacional paralelo a la profunda transformación del país (Piazzoni, 2004: 28).

En un momento crucial para la reconfiguración del relato de la identidad nacional-popular italiana, se vuelven a activar estrategias de comunicación pública para estimular la evolución de la conciencia colectiva. Es preciso recordar, que incluso antes de la Segunda Guerra Mundial, los productos mediáticos habían contribuido a «que la sociedad italiana podía ser vista y oída por sus propios miembros» (Forgacs, Gundle, 2007: 22). La necesidad de dar a conocer el país a los italianos, que había dado gran popularidad a los documentales radiofónicos, no había desaparecido en el corto espacio de tiempo de la rápida difusión de la televisión:

Fueron años en los que el documental social y la investigación televisiva, realizados a menudo por jóvenes directores formados en los años del neorealismo, fueron capaces de dar cuenta en profundidad y con detalle de un país, unido desde hacía solamente un siglo y casi desconocido en su totalidad para la mayoría de los italianos, que no solo presentaba profundas diferencias entre el Norte y el Sur, sino que también albergaba una heterogénea riqueza de tradiciones que, a través del medio audiovisual, se quería dar a conocer al público más amplio posible (Di Marco, 2014: 142).

En este contexto el presente estudio propone ahondar en cómo el reportaje televisivo, que aborda un tema de actualidad, resultaría especialmente adecuado para narrar la realidad del país y sus cambios. Asimismo, juega un papel fundamental para innovar el género documental. En concreto, resulta muy relevante el estudio de la configuración del paisaje rural como se demostrará a continuación.

La metodología utilizada es, principalmente, cualitativa por cuanto se busca describir procesos de creación de sentido en la sociedad a través de medios de comunicación de masas considerando, como técnica principal, el análisis de estos reportajes en torno al imaginario rural, y ahondando en la relación entre texto y contexto, a partir del concepto de paisaje como construcción audiovisual y su alcance cultural e histórico. Esta investigación parte de un acercamiento multidisciplinar al objeto de estudio, en cuanto a la representación del mundo rural que se lleva a cabo tanto en el programa radiofónico de los años cincuenta como en el reportaje televisivo de finales de los sesenta.

2. EL PAISAJE ENTRE VIEJOS Y NUEVOS MODELOS

Por lo que respecta a la idea de paisaje rural, fue entre 1925 y 1930 cuando comenzó a percibirse como un espacio geográficamente definido y a desarrollar su propia visibilidad, gracias también a la fuerte inversión del régimen sobre el mismo, lo que propició la proyección de una nueva identidad y un nuevo imaginario. No es casualidad que en estos años se produzca tanto un importante relevo de dos instituciones como el de la *Opera Proiezioni Luminose* y del *Istituto Italiano Proiezioni Luminose* al Istituto Luce, así como un proceso de transición hacia nuevas modalidades de representación (Toschi, 2009: 156).

La narración del paisaje rural comenzó a codificarse en el marco de la imponente maquinaria del Istituto Luce que deja constancia, a través de fotografías y documentales, parte de las transformaciones del campo con una mirada, a decir verdad, oblicua, estrechamente ligada a la ideología del régimen. De hecho, como señala Italo Insolera (2009), el documento visual rara vez estaba vinculado a la dimensión cotidiana, se privilegiaba el acontecimiento, la inauguración, la presencia de las autoridades. Resulta crucial subrayar el papel impulsor del régimen, su empeño en la mejora de

la situación del país, su capacidad para mediar entre el mundo industrial y la economía agraria, con el efecto de situar el paisaje y la población local en un segundo plano.

Sin embargo, Piero Bevilacqua subraya que, en realidad, el nuevo paisaje agrario solo fue esbozado por el régimen fascista, pues, no fue hasta la posguerra, bajo las administraciones de la Italia republicana, cuando se perfilaron con firmeza los cambios tan aclamados (2002: 19). Por otra parte, el repertorio de imágenes institucionales del Istituto Luce había captado parcialmente la modernización iniciada, centrándose en la transformación de los paisajes conocidos, sobre todo

THE PROGRAM DOCUMENTED A COUNTRY UNDERGOING A RAPID TRANSFORMATION IN WHICH RURAL HERITAGES AND NEW INDUSTRIAL REALITIES COEXISTED

las marismas y la epopeya de la recuperación de tierras, y no había hecho suficiente hincapié en la importante modernización de las infraestructuras con su consiguiente metamorfosis (Bevilacqua, 2002: 188). Estos elementos se reflejarán mejor en los cortometrajes en blanco y negro y en color realizados por el Centro di documentazione de la Presidencia del Consejo de ministros entre 1952 y principios de los años sesenta (Frabotta, 2002). Asimismo, algunos elementos descuidados o solo en parte incorporados por el régimen en la actividad cinematográfica del Istituto Luce, parecen reaparecer después de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, la consolidada fórmula del documental didáctico-científico se presta bien a relatar el cambio en las infraestructuras y en la economía italianas, concretamente en el sector industrial, se desarrolla de forma notable, gracias también a una relación sinérgica entre empresarios y cine (Pierotti Pitassio, 2019). Serán algunas

empresas importantes como Montecatini (Petrini, 1999), Edison (Bruni, 2008; Mazzei, 2004) y Eni (Latini, 2011) las que desempeñan un papel complementario al de las instituciones estatales en el relato a través de las imágenes de Italia y su transformación, mientras que quizá los *tecno-films* de Olivetti (Pierotti, 2019: 129-153) merezcan un discurso aparte.

La metamorfosis del género se aprecia, en términos estéticos, tanto en la diversificación de los temas, como en la contratación de directores prestigiosos y, desde luego, también en la gran inversión para la producción, que da lugar a películas de gran valor artístico. De estos departamentos de rodaje corporativo, firmemente arraigados por tanto en la comunicación de una empresa concreta, nació una escuela de producción de documentales en la estela del neorrealismo y a la altura de las mejores experiencias internacionales (Toffetti: 2005). Un elemento de discontinuidad con respecto al periodo de preguerra, que también destaca en la producción de documentales industriales, es la nueva atención otorgada a la condición humana y social. La documentación del territorio italiano es un viaje no solo a través del tapiz de un paisaje cambiante, captado en su transformación de lo rural a lo industrial, sino, más en general, a la identidad socio-antropológica de la población italiana. Muchas trayectorias de la representación del paisaje italiano se entrecruzan en su génesis, aunque es importante subrayar que tanto los cortometrajes institucionales como los documentales industriales tienen una circulación más limitada, mientras que es sin duda el medio televisivo el que toma el relevo y lo traslada, en gran medida, a la sociedad. Antes de ahondar en este aspecto, es necesario recordar con Bertozzi que «la televisión italiana juega un papel importante a la hora de renovar las formas del documental. Se trata de un proceso que se lleva a cabo sobre todo gracias a los denominados “reportajes filmados”» (2008: 183). Es preciso recordar a este respecto *Viaggio nella valle del Po alla ricerca di cibi genuini* de Mario Solda-

ti (1957, 12 episodios), *Viaggio nel Sud* de Virgilio Sabel (1958, 10 episodios), *Chi legge? Viaggio lungo le rive del Tirreno* (M. Soldati, C. Zavattini, 1960, 8 episodios), *Viaggio nell'Italia che cambia* (U. Zatterin, 1963, 5 episodios), sin olvidar el programa *I viaggi del telegiornale* que arranca en 1957 (Simionelli, 2009). Además, a diferencia de otros géneros televisivos, el reportaje mantiene un componente de documentación de la realidad, como afirma Edoardo Bruno en su intervención en la mesa redonda sobre la *Inchiesta Filmata* (Centro Culturale Estense, 1964):

fue la primera grieta en ese diafragma de conformismo que la televisión alimentó y alimenta con su producción rutinaria. *La donna che lavora*, de Zatterin, y *L'Italia non è un paese povero*, de Joris Ivens, siguieron insistiendo en una exigencia de búsqueda, en una serie de objetivaciones de una realidad ignorada y distorsionada por muchos. De todas estas imágenes es posible captar aspectos de la realidad de una sociedad que lucha por definirse, así como la confirmación de la validez de la denuncia hecha por el neorrealismo (citado en Di Marco, 2014: 143).

Por tanto, se puede observar que numerosos reportajes se realizaron en forma de viaje, en una especie de turismo virtual, anclando la narración a etapas geográficas y a sus paisajes con el fin de volver a leer y enlazar las múltiples facetas de un país en rápida transformación. Lo que surge en este viaje reiterativo a lo largo de la península es el intento de mostrar al público esa profunda y lenta transformación del paisaje italiano. Este nuevo género resultó especialmente adecuado para narrar el país, su paisaje y sus cambios. Es preciso recordar que se planteó a partir del documental radiofónico. De hecho, el caso de estudio escogido para el presente trabajo es especialmente revelador. Por ello, antes de abordar el análisis de los textos fílmicos que nos permitirá corroborar nuestra hipótesis, es necesario detenernos en *Viaggio in Italia* y su relación con el programa transmitido, una década más tarde, por la televisión.

3. DEL DOCUMENTAL RADIOFÓNICO (Y DE LA CRÓNICA DE VIAJE) AL REPORTAJE TELEVISIVO

Questa Nostra Italia representa un caso digno de interés en la medida en que constituye la culminación de operaciones culturales que, en torno al fichaje de Piovene por la RAI en 1953, habían supuesto el cruce de varios medios de comunicación (radio, libro de viaje) y, simultáneamente, las diferentes modalidades y formas en que el paisaje italiano es contado y mostrado cada vez a los italianos.

Tras su viaje a Estados Unidos, como corresponsal del *Corriere della sera* (1950-1951), y su exitoso volumen *De America* (1953), el director del *Giornale Radio* de RAI, Antonio Picone Stella, y Saverio Sarnesi encargan a Piovene la tarea de narrar el país en la radio coincidiendo con el nacimiento de la televisión italiana. El primer episodio de *Viaggio in Italia* se emitió en el *Programma Nazionale* el 6 de diciembre de 1954 y concluyó el 17 de diciembre de 1956. En total fueron noventa y cuatro episodios, emitidos los lunes y sábados por la noche de 21.00 a 21.30 horas. El objetivo del programa, finalmente libre de la verborrea autocomplaciente del régimen, era explorar la heterogénea realidad regional italiana, así como dar a conocer la situación de un país que intentaba resurgir tras la destrucción de la guerra. La transmisión, que fue muy amada por el público³, contribuyó en parte al lanzamiento del libro homónimo publicado por Mondadori. A partir de las notas tomadas durante el viaje, que, entre mayo de 1953 y octubre de 1956, le llevó de Bolzano a Roma, pasando también por las dos islas principales⁴, Piovene trabajó tanto para la versión radiofónica como para la impresa (primero para las crónicas breves anticipadas en parte en el semanal *Epoca* y luego para el libro). Es interesante, como se verá a continuación, aludir a la dimensión “híbrida” de la escritura, pues, aunque la crónica del viaje reelaborada en los 18 capítulos del volumen responde a las convenciones de

la tradición literaria, sin embargo: «se percibe un nuevo enfoque de la narrativa de viajes» (Valese, 2020: 120-121). De hecho, la obra no es un diario de viaje, como parece sugerir el título, que trae a la mente los productos del *Grand Tour*, sino que

representa el ejemplo perfecto de la combinación activa de la exploración del periodista, que [...] produce reportajes radiofónicos semanales en los que lleva a cabo una investigación social y económica de la situación italiana de principios de los años cincuenta, con el propósito artístico-literario (Zava, 2020: 9).

Las descripciones de los paisajes —naturales y urbanos—, así como las referencias al vasto patrimonio cultural, las tradiciones y las costumbres populares, se intercalan por un lado con entrevistas a personalidades de la época y, por otro, con análisis socioeconómicos de los sectores industrial y primario, apoyados en datos, estadísticas y cifras precisas. Todo ello enmarcado en reflexiones acerca de la identidad específica de una región —o de una ciudad concreta—, que no pocas veces se funde con los rasgos distintivos de sus habitantes. El relato del viaje se elabora a partir de focalizaciones y panorámicas que hallan, en la yuxtaposición propia de la *accumulatio* (Crotti, 1996: 278), el instrumento formal más adherente a lo que el propio autor define como «inventario de las cosas italianas» (Piovene, 1957: 7). Se aleja, de este modo, de una visión monolítica del país, la que había sido impuesta por el régimen, al contraponer la variedad y especificidad de una Italia recorrida región por región. Otra coordenada fundamental que guía la exploración del enviado/viajero es la insistente referencia a estadísticas y cifras, así como el atento sondeo del sector industrial y primario, y la exploración de la sociedad italiana. Ello, por otro lado, responde claramente al intento de ensalzar las actuaciones del nuevo Gobierno⁵. En el largo periplo italiano, la mirada del observador se rige por los principales problemas a los que se enfrentaban las administraciones republicanas de la época: las autonomías regionales, el despe-

gue industrial, la edificación pública, el problema de la degradación del paisaje natural, el deterioro del patrimonio artístico, la emigración en masa, el paro, la brecha entre el norte y el sur y, en particular, el proceso de aplicación de la Reforma Agraria, del que Piovene destaca luces y sombras. Además, al mismo tiempo que describe el declive progresivo de la civilización campesina y la persistencia de zonas de pobreza y atraso en todas las regiones, pero sobre todo en el sur, constata el fuerte impulso hacia la mecanización y la modernización de la producción agrícola⁶. No es aventurado sugerir que se debe al mensaje contundente e indirecto que se desprende de las intervenciones previstas en los programas gubernamentales de reconstrucción. Es preciso recordar que, en aquellos años, gracias también a las asignaciones del Plan Marshall (1948-1952), se estaban consiguiendo los resultados más prometedores.

Una década más tarde, en un contexto histórico bastante cambiado, pero dentro de la hegemonía cultural ejercida por los medios públicos, en 1968, Piovene recibió un nuevo encargo por parte de la RAI para el que se le unió un documentalista consagrado, el turinés Sabel, que a su vez volvía a documentar la situación italiana. El 5 de noviembre de 1968 se emite en el *Canale Nazionale* el primero de los 16 episodios, que se emitirán todos los martes y jueves a las 19.15 horas durante media hora, hasta el 26 de diciembre. Al igual que la serie radiofónica y el libro, el programa televisivo gozó de gran aceptación entre el público, como señala Giannelli (1968). En el formato televisivo, sin embargo, se modifican de manera significativa las operaciones anteriores —(documental radiofónico y libro): se cambia el título, se reduce la extensión de 94 episodios para la radio a 16 episodios para la televisión y se rompe el criterio geográfico con el que se habían ordenado anteriormente⁷. Además, los comentarios en el estudio de Piovene, que, a diferencia del programa de radio, habla en primera persona, se alternan con imágenes de las localizaciones con voz en *off* (Alberto Lupò) o entrevistas

tas en directo. Las correspondencias con el relato impreso en 1957 se mantienen en parte, como por ejemplo en el hecho de que la exploración del territorio y de sus habitantes se lleva a cabo con la misma *curiositas* sin mediar del autor, mientras que algunos de los lugares visitados coinciden. Además, los comentarios y la narración en *off* de Piovene retoman fragmentos del libro, aunque reordenados de otra manera. Sin embargo, quince años después, el autor es consciente de los profundos cambios que se han producido en el país y propone una nueva investigación sabiendo, además, que el contexto político-social y, por tanto, la finalidad del programa también ha cambiado. Se atenúa el análisis minucioso de las estratificaciones culturales y socioeconómicas de un territorio en rápida transformación, en el que convivían herencias rurales y nuevas realidades industriales, al tiempo que se intenta condensar con fines didácticos la variedad geográfica, humana, económica y cultural del patrimonio del país. No pretende devolver una visión unitaria de la nación, en última instancia consumidora de su complejidad, sino ofrecer una imagen de conjunto realizada a partir de muestras representativas impulsada por

el potencial del nuevo medio televisivo. En consonancia con el enfoque didáctico de la sección en la que se inserta el documental, *Sapere. Orientamenti culturali e di costume*, la narración del viaje por el país se convierte en un compendio de la geografía italiana en el que la prosa evocadora de Piovene es reducida a su mínima expresión y sustituida, en el nuevo medio, por el discurrir de las imágenes.

4. EL IMAGINARIO VISUAL DE QUESTA NOSTRA ITALIA: EL PAISAJE RURAL ENTRE LA NOSTALGIA Y EL FOLCLORE

Guido Piovene, como autor del proyecto radiofónico, pero sobre todo como escritor, es decir, como exponente de la cultura literaria que los medios populares italianos como la radio, el cine y la televisión, siempre han tratado de integrar (Sacchetti, 2018; Colombo, 1998), es el nombre de mayor relevancia del ciclo documental televisivo *Questa Nostra Italia*. Igualmente significativa, sobre todo para el imaginario visual del programa, es la contribución del director: Virgilio Sabel (Turín, 1920-Roma, 1989). Se trata de una figura polifacética, con una capacidad narrativa destacada que emplea en la producción de obras literarias, temas y guiones, así como documentales y obras musicales. Sabel había debutado con una insólita colaboración con el poeta Leonardo Sinigaglia para el cortometraje *Una lezione di geometria* (1948) y el posterior *Un millesimo di millimetro* (1950), ganador en el Festival Internacional de Cine de Venecia, que formaba parte de su experiencia en Olivetti. Tras otra breve incursión en el documental industrial con *Le ricerche del metano e del petrolio* (1951), producido por el Istituto Luce para Agip/Eni, se le recuerda por películas

Imagen 1. Guido Piovene y el ciclo de documentales televisivos de *Questa Nostra Italia* (1968)



emplea en la producción de obras literarias, temas y guiones, así como documentales y obras musicales. Sabel había debutado con una insólita colaboración con el poeta Leonardo Sinigaglia para el cortometraje *Una lezione di geometria* (1948) y el posterior *Un millesimo di millimetro* (1950), ganador en el Festival Internacional de Cine de Venecia, que formaba parte de su experiencia en Olivetti. Tras otra breve incursión en el documental industrial con *Le ricerche del metano e del petrolio* (1951), producido por el Istituto Luce para Agip/Eni, se le recuerda por películas

sociales, como *In Italia si chiama amore* (1963). Sin duda fue el reportaje *Viaggio nel Sud* (1958), con argumento y guion de los escritores Giuseppe Berto y Giose Rimaneli (Del Gaudio, 2017), la razón por la que se le involucra en el proyecto de *Questa Nostra Italia*. No obstante, la aportación visual de Sabel muestra un alcance diferente a *Viaggio nel Sud*, en el que destaca la variedad de planos y la rapidez de montaje (Valentini, 2019: 92).

En *Viaggio nel Sud*, la cuestión meridional y el problema de la profunda fractura económica y social que divide el norte de Italia del centro-sur se plantean con fuerza en un periodo histórico concreto. Con la creación de la *Cassa del Mezzogiorno* y del Instituto SVIMEZ, entre 1950 y 1962 se destinó una dotación especial para la recuperación de tierras y la creación de infraestructuras y, más en general, para la modernización de un paisaje meridional todavía muy rural (Taviani, 1972). El documental televisivo intenta captar los fermentos de este cambio, entrelazando historias de una temprana industrialización del Sur con relatos de un retorno a la tierra.

Por ejemplo, en el episodio dedicado al territorio Metapontino (Basilicata), se entrevista a jornaleros a los que se han asignado tierras para poner en marcha un huerto y cultivos de rotación (29') con la ayuda de asesores técnicos especializados en agricultura. Destacan, de nuevo, algunas transiciones: la fórmula de las cátedras agrícolas itinerantes, así como la idea de una educación que debe compartirse con unos trabajadores a menudo poco cualificados, ya presentes en la cinematografía educativa y propagandística del periodo fascista, se tratan con un enfoque diferente. En el ciclo televisivo se presta atención no tanto a técnicas y cultivos concretos, es decir, a enseñar técnicas y métodos de agricultura y ganadería modernas, sino a la transformación social que se pretende impulsar. Además, el paisaje rural deja de ser el



Imagen 2. Episodio Metaponto (Basilicata) de *Viaggio nel Sud* (Sabel, 1958)

protagonista de la narración, no llena el espacio visual, se convierte en el telón de fondo de una transformación en curso, resumida en unos pocos planos emblemáticos en los que desempeña un papel secundario frente a la actividad humana y a los nuevos asentamientos. Esto se ve claramente en las panorámicas que comienzan con planos generales de los cultivos para detenerse finalmente en un personaje al que entrevistar. Las entrevistas son tomadas de forma directa y ocupan un tiempo relevante del minutaje otorgando a los habitantes de estas tierras un papel relevante en el avance social y económico del momento. En este episodio, como en el rodado en la localidad de Manfredonia (Apulia), la cámara se adentra en ambientes domésticos, en este caso en un cortijo al amanecer, cuando los campesinos se despiertan. Es evidente el corte más exquisitamente etnográfico en lo que concierne la atención a las condiciones de trabajo y de vida, antes casi ignoradas. Se desprende una profunda preocupación por el paisaje meridional, arcaico y al mismo tiempo en busca de una nueva identidad. La cámara se mueve con rapidez, como si sintiera curiosidad por sondear las posibilidades de una modernización suave que pueda preservar la belleza del paisaje rural sin desnaturalizarlo.

Questa Nostra Italia se lleva a cabo más de diez años después de *Viaggio nel Sud*, en 1968, en un contexto completamente distinto, en el que las grandes inversiones y el sueño de modernización del Sur habían decaído y nuevas tensiones se vislumbraban en el horizonte. En el primer episodio, la presentación en estudio de Piovene, que recuerda y modifica la del conocido *Viaggio in Italia* de Soldati, da contenido y continuidad visual al reportaje por el país. Sin embargo, en lugar del mapa y del fondo pintado detrás del presentador, hay una serie de planos horizontales amplios en el estudio, que modernizan el enfoque y contrarrestan la rigidez de Piovene, muy diferente del estilo coloquial y directo de Soldati. También se aprecia un montaje más apremiante, que une los planos del presentador, tomados desde distintos ángulos animados por zooms continuos, con las imágenes en el estudio y las imágenes del reportaje. Guido Piovene no parece sentirse del todo a gusto en el estudio de televisión, donde se ve obligado a leer a distancia y a respetar unos tiempos estrictos. A

Imagen 4. Episodio 12, Abruzzo y Molise, paisaje rural



Imagen 3. Apulia, primer episodio de *Questa Nostra Italia*

este respecto, cabe destacar la modesta presencia del presentador, que aparece para una breve presentación del programa y/o del episodio en concreto, además únicamente en los episodios dedicados a *Apulia*, *Piamonte* y *Liguria*. En el programa queda la huella visible del escritor, que incide además en el estilo de Sabel, el cual en *Questa Nostra Italia* tiene una mirada menos móvil y más concentrada, utiliza con más frecuencia el zoom y congela los planos en imágenes fijas, reproduciendo una de las características literarias de la prosa de Piovene definida como una instantánea, una fotografía del momento que «salvar de la destrucción, fotografiar antes de la catástrofe, dar cuenta de un paisaje, sobre todo interior, que vive en la precaria conciencia de una disolución que parece precipitarse casi en el mismo momento en que se narra» (Crotti, 1996: 279). El contenido de los episodios es bastante variado y parece configurarse según el proceso de *accumulatio*, ya recordado con Ilaria Crotti,

pues, las entrevistas a los lugareños se intercalan con tomas en *off* de paisajes rurales y urbanos, y no faltan las tomas descriptivas de monumentos y patrimonio artístico. Se trata de un elemento distintivo del *Bel Paese* y, tras la Segunda Guerra Mundial, factor crucial para la reactivación del turismo cultural. Naturaleza y arte coexisten en la prosa de Piovene y se encuentran en la perspectiva de Sabel, que trata los monumentos como un paisaje que hay que recorrer visualmente, que hay que descomponer en diferentes ángulos. El mundo rural, incluido en el imaginario meridional, deja paso al espacio urbano que en aquellos años es el núcleo palpitante en el que ha encontrado residencia y trabajo la mayor parte de la población italiana. Esto lleva a preguntarse sobre el papel y la representación del paisaje rural en la encrucijada de 1968, un año cargado de nuevas y profundas transformaciones socioculturales.

Un ejemplo interesante se encuentra en el episodio dedicado a las regiones de *Abruzzo* y *Molise*. El inicio culto se detiene en las pinturas, el hierro forjado y los edificios históricos del pueblo de Pescocostanzo, pero con un cambio de perspectiva y de música. De la ópera se pasa a la canción folclórica, mientras que el ojo de la cámara sube una cuesta empedrada para acercarse a las mujeres, en las calles, que se dedican al antiguo arte del encaje. Siguiendo de L'Aquila a Pescara, recorriendo de nuevo castillos y museos, se muestra la incipiente modernización y, en un diálogo con jóvenes estudiantes de Pescara, se aborda el tema de la pérdida de las tradiciones locales. Al pasar a la región de Molise, se halla la misma división interna de la narración. De la historia del arte de la catedral el hilo argumental pasa a la tradición del trabajo de punto. Luego sigue una marcada pausa, bien señalada en lo sonoro por el rebuzno de

Imagen 5. Sepino, zona arqueológica habitada por pastores



los burros y el canto de los gallos, para presentar Sepino, un pueblo de la provincia de Campobasso que alberga una extensa zona arqueológica de origen romano. El rodaje de Sabel revive en una larga panorámica que acerca al espectador a los restos romanos. Sin embargo, a diferencia de los yacimientos arqueológicos anteriores, el ambiente de Sepino es propiamente rural, la ciudad romana se levanta en el campo y está *habitada* por pastores que vienen aquí a apacentar sus rebaños. No muy lejos se divisan viviendas de piedra. Las entrevistas relatan una realidad aislada, pero aún marcada por las rutas cambiantes de la trashumancia y la llegada de turistas extranjeros. Aquí se produce una transición importante: el paisaje rural, antes interpretado como natural y bien integrado en el imaginario italiano, se disuelve en un paisaje nostálgico, folclórico, elegíaco, que adquiere una cualidad evanescente en los tonos luminosos. El paisaje rural, al igual que el yacimiento romano, se convierte en el recuerdo de un pasado desaparecido. Una vez más, Sabel y Piovene parecen encontrarse en perfecta sintonía. La desvanecida dimensión mágico-popular del sur, y en particular del sur todavía rural, se hace palpable. Altamura sugiere: «a medida que Piovene se adentra en el Sur, de hecho, se va introduciendo un acento melancólico que, como señalaba Pasolini, hace que el *Viaggio* se parezca poco a poco a un “poema” o a una “obra de imaginación”» (2004: 19; Pasolini, 1979: 161). Con esta mirada melancólica, el paisaje rural se despide del espectador italiano, convirtiéndose en un paisaje de la memoria, el recuerdo de una realidad casi extinguida.

CONCLUSIONES

Tras la Segunda Guerra Mundial, se producen cambios significativos en los medios de comunicación y las instituciones. Esta transición es especialmente relevante para el documental, ya que la producción cinematográfica, y en particular la transmitida durante los años del régimen por el

Istituto Luce, deja paso a otros medios, como la televisión, y a otros géneros, entre ellos el reportaje televisivo. Mientras tanto, los gobiernos de la *Democrazia Cristiana*, protagonista del renacimiento democrático de Italia, asumen el control de la RAI a la que consideran una herramienta esencial para promover el progreso cultural y social del país. Para ello se vuelven a activar estrategias de comunicación de masas que incluyen, como ocurría con la radiodifusión, la participación de personalidades destacadas de la escena cultural. Se siguen creando programas de cariz multidisciplinar cuyo impacto se amplifica aún más gracias al potencial expresivo del nuevo medio televisivo y redundando en la construcción de la identidad nacional-popular del país en un momento crucial.

En este contexto hay que situar también un proceso de importante innovación del documental en lo que se refiere a los cambios que, dentro de las nuevas coordenadas históricas y políticas, presenta el imaginario rural codificado por el Istituto Luce. El estudio del programa radiofónico *Viaggio in Italia* y del reportaje televisivo *Questa Nostra Italia* ha permitido destacar innovaciones significativas introducidas en los modelos de representación del paisaje a través de la fórmula del reportaje de viaje.

El análisis de los textos revela líneas de continuidad y puntos de inflexión: frente a las codificaciones de una propaganda orientada a la construcción de imágenes autocelebrativas, el «inventario de las cosas italianas» (Piovene) filmado para la RAI, por Sabel, a finales de los años sesenta se convierte en una narración visual en la que el paisaje adquiere un carácter cada vez más mítico y un sesgo predominantemente folclórico. Precisamente en un momento en que el mundo rural va desapareciendo y se convierte en algo que recordar, su representación está cada vez más vinculada a la presencia humana y al relato de una nueva identidad nacional. ■

NOTAS

- * Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D *Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979)*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ref. PID2019-105462GB-I00). Las autoras han colaborado en la investigación y los contenidos del ensayo; en particular, Linda Garosi se ha ocupado de los párrafos 1 y 3, y Deborah Toschi de los párrafos 2 y 4.
- 1 Escritor y periodista italiano (Vicenza 1907-Londres 1974). En 1935 se unió al *Corriere della Sera* y luego pasó a *La Stampa*, donde colaboró hasta la fundación, junto con Indro Montanelli y otros, del diario milanés *Il Giornale* (1974). Su obra, que abarca desde la correspondencia y los reportajes de periodismo de alto nivel hasta las páginas de viaje y reflexión, así como el cuento y la novela, es la de un ensayista formado en la intersección de un catolicismo sensual con un iluminismo inspirado principalmente en los moralistas y novelistas franceses de los siglos XVII y XVIII; pero abierto a las sugerencias del freudismo y del existencialismo. Entre sus novelas más conocidas se encuentran *Cartas de una novicia* (1941), *Las furias* (1963) y *Las estrellas frías* (1970).
 - 2 De 1952 data la presentación del proyecto editorial *Italia mia* para Einaudi, que debía narrar la realidad del país en el diálogo entre fotos y palabras, un *film-libro*. De esta iniciativa, solo verá la luz *Un paese* (1955), que, en la modalidad fototextual, escritura de Cesare Zavattini e imágenes del francés Paul Strand, documenta los lugares de origen del artista. Es revelador, además, de un interés visual incipiente por el paisaje que se desplaza también hacia la página impresa (Pontillo, 2020).
 - 3 Gigi (Luigi) Michelotti señala este hecho haciendo un balance de la programación de la RAI para 1957 en las páginas del *Radiocorriere* (Gigi Michelotti, *Documento di un'annata*).
 - 4 Los textos de Piovene son leídos por Paolo Pacetti y se intercalan con grabaciones sonoras de testimonios directos recogidos por los enviados activos en las di-

ferentes regiones como Nanni Saba, y también Aldo Salvo, Nino Vascon y Sergio Zavoli.

- 5 Esta hipótesis parece confirmarse en una carta inédita, conservada en el Fondo Piovene, que acompaña a la solicitud de documentación fechada el 5 de julio de 1954. Piovene escribe: «debido a los acuerdos entre esta Cámara y la RAI, tendré que editar algunas transmisiones radiofónicas semanales destinadas a ilustrar la vida económica de cada una de las provincias italianas» (el texto de la carta se cita en Arpioni, 2017: 141).
- 6 Estos temas coinciden exactamente con los tratados en el *Treno della Rinascita*, una gran exposición itinerante nacional que debía ilustrar los logros obtenidos por los primeros gobiernos de la República (Frabotta, 2002: 25-36).
- 7 El orden de los episodios es el siguiente: 1. Puglia, 2. Piemonte e Val d'Aosta, 3. Campania, 4. Friuli Venezia Giulia, 5. Lazio, 6. Basilicata e Calabria, 7. Emilia Romagna, 8. Trentino Alto Adige, 9. Umbria e Marche, 10. Lombardia, 11. Sicilia, 12. Abruzzo e Molise, 13. Liguria, 14. Toscana, 15. Sardegna, 16. Veneto.

REFERENCIAS

- Altamura, G. (2004). «Un paesaggio all'oscuro di se stesso»: Il Viaggio in Italia di Guido Piovene. En V.G. Martín, M.G. Rovira, M.M. Clavijo e I. Scampuddu (eds.), *Un recorrido por las letras italianas en busca de humanismo* (pp. 11-23). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Arpioni, M. P. (2017). «Si credeva ancora nei viaggi»: paesaggi in Guido Piovene e Gianni Celati. Tesis doctoral. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Bertozzi, M. (2008). *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.
- Bevilacqua, P. (2002). *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti.
- Bisogno, A. (2019). I viaggi in Italia di Mario Soldati tra cinema e televisione. En S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (eds.), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità* (pp. 455-461). Roma: RomaTrePress.

- Bruni, D. (2008). I cortometraggi industriali. In B. Tobagi (ed.), *I volti e le mani* (pp. 87-103). Milano: Feltrinelli.
- Colombo, F. (1998). *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Milano: Bompiani.
- Conti, A. (1931). Brevi note sulla cinematografia agricola. *Rivista Internazionale del Cinema Educatore*, III, agosto 1931, 779-799.
- Crainz, G. (2005). *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*. Roma: Donzelli.
- Crotti, I. (1996). Piovene viaggiatore della scrittura: Viaggio in Italia. En S. Strazzabosco (ed.), *Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi (Vicenza, 24-26 novembre 1994)* (pp. 269-87). Venezia: Marsilio.
- Di Marco, P. (2014). Il viaggio televisivo di Mario Soldati. En A. Gimbo, A. Ricci, M.C. Paolicelli (eds.), *Viaggi, itinerari, flussi umani. Il mondo attraverso narrazione, rappresentazioni e popoli*, (pp. 141-148). Roma: Nuova cultura.
- Forgacs, D., Gundle, S. (2007). *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*. Bologna: Il Mulino.
- Frabotta, M. A. (2002). *Il governo filma l'Italia*. Roma: Bulzoni.
- Giannelli, S. (1968). Torna con i «protagonisti» l'ormai popolare rubrica televisiva *Sapere* anno 3. *Radiocorriere*, 45 (45, 3-9 novembre), 56.
- Grasso, A. (2004). *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*. Milano: Garzanti.
- Insolera, I. (2009). *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti
- Latini, G. (2011). *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*. Roma: Donzelli.
- Martignoni, C. (2008). I cinquant'anni del *Viaggio in Italia* di Guido Piovene. *La modernità letteraria*, 1 (1), 57-73.
- Mazzei, L. (2004). I documentari industriali di Ermanno Olmi. En S. Bernardi (ed.), *Storia del cinema italiano. Vol. 9. 1954-1959* (pp. 282-288). Roma-Venezia: Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.
- Michelotti, G. (1957). Documento di un'annata, *Radiocorriere*, 34 (35, 1-7 settembre), 23.
- Montale, E. (1957). Viaggio in Italia. *Corriere della Sera*, 30 novembre. En Id. (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Milano: Mondadori.
- Monteleone, F. (2005). *Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica*. Venezia: Marsilio.
- Pasolini, P. P. (1979). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi.
- Petrini, R. (1990). L'azienda giudicata: la Montecatini tra mito, immagine e valore simbolico. En F. Amatori, B. Bezza (eds.), *Montecatini 1888-1966. Capitoli di storia di una grande impresa*, (pp. 273-308). Bologna: Il Mulino.
- Piazzoni, I. (2004). *Storia delle televisioni in Italia: dagli esordi alle web TV*. Roma: Carocci.
- Pierotti, F. (2019). Progettare il futuro. I tecno-film Olivetti: politica, tecnologia e media. *Immagine. Note di storia del cinema*, 19, 129-153.
- Pierotti, F., Pitassio, F. (2019). Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963). Número monográfico *Immagine. Note di storia del cinema*, 19.
- Piovene, G. (1957). *Viaggio in Italia*. Verona: Mondadori.
- Pontillo, C. (2020). *Un Paese* di Paul Strand e di Cesare Zavattini. *Genesis e lettura di un fototesto italiano, Sines-tesieonline*, 9 (29), 1-6.
- Sacchetti, R. (2018). *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*. Firenze: Firenze University Press.
- Simonelli, G. (2009). *Si salvi chi può. Cronache della Tv italiana dal 2000 a oggi*. Effatà Editrice.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2009). Appunti sul *Viaggio in Italia*. En E. Del Tedesco, A. Zava (eds.), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene* (pp. 103-122). Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Taviani, P. E. (1972). *Il problema dello sviluppo e l'esperienza della Cassa del Mezzogiorno*. Firenze: Le Monnier.
- Toffetti, S. (2005). Conversazione con Ermanno Olmi. En F. Magliulo (ed.) *Il mestiere dell'uomo. Ermanno Olmi regista per la Edison* (pp. 17-84). Milano: Motta-Edison.
- Toschi, D. (2009). *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*. Milano: Vita e Pensiero.
- Treves, A. (1976). *Le migrazioni interne in Italia*. Torino: Einaudi.

- Valentini, P. (2019) Inventario delle cose italiane e scorribande. Il viaggio nella televisione degli esordi. *Imago. Studi di cinema e media*, 9 (2), 79-96.
- Valese, F. (2020). La Liguria di Guido Piovene tra *Viaggio in Italia* e *Questa nostra Italia*. En M. Bacigalupo, S. Verdino (eds.), *Viaggio in Liguria. Studi e testimonianze* (pp. 117-137). Genova: Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
- Zava, A. (2019) Dimensioni e prospettive urbane: campioni e modalità di indagine in *Viaggio in Italia* di Guido Piovene. *Quaderns d'Italia*, 24, 45-54.
- Zava, A. (2020). Le dinamiche dello sguardo nell'Unione Sovietica di Guido Piovene. En M.P. Arpioni, A. Zava (eds.), *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960)* (pp. 9-23). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE RURAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)

Resumen

El artículo propone un estudio sobre la representación del paisaje rural italiano en los años cincuenta y sesenta. La periodización, algo desatendida en relación con el imaginario rural, da cuenta de algunas transiciones importantes: del régimen fascista a la democracia, de la Italia campesina a la Italia de la aceleración económica y la industrialización, de los esfuerzos documentales y didácticos del Istituto Luce a los nuevos sujetos industriales y a la afirmación del medio televisivo. De hecho, fue la recién nacida RAI la que recogió el testigo de la educación y el redescubrimiento del paisaje mediante el reportaje de viaje por Italia y de corte social. El caso de estudio propuesto es el reportaje *Questa Nostra Italia*, evolución del histórico programa radiofónico y libro de Piovene, aquí con la dirección de Sabel. En el reportaje televisivo, el territorio rural, y en particular el meridional, es captado con una mirada dinámica, entre la modernización y el retorno a la tierra, siempre en relación con la presencia humana, que se convierte en protagonista y motor de la narración. El componente paisajístico sufre una profunda revisión, cristalizándose en un repertorio de imágenes con connotaciones folclóricas y evanescentes hasta convertirse en un paisaje de la memoria, bucólico e intemporal, fijado en la memoria de los italianos.

Palabras clave

Paisaje rural; RAI; Piovene; Sabel; documental radiofónico; reportaje televisivo documental; *Questa Nostra Italia*.

Autoras

Deborah Toschi, tras licenciarse en Literatura Moderna y conseguir su doctorado en Disciplinas Filosóficas, Artes y Entretenimiento por la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán, ha continuado su trayectoria académica en la Università degli Studi di Pavia y actualmente ocupa una plaza de profesora titular en la Università dell'Insubria (Como). Ha publicado en revistas nacionales e internacionales ocupándose del cine italiano, cine educativo y estudios de género. Es autora de la monografía *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista* (Vita e Pensiero, 2009). Contacto: deborah.toschi@uninsubria.it

MODELS OF REPRESENTATION OF THE RURAL LANDSCAPE IN THE TELEVISION DOCUMENTARY SERIES QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)

Abstract

This article presents a study of representations of Italy's rural landscapes in the 1950s and 1960s. This period, which has been somewhat neglected in studies of the country's rural imaginary, was a time of important transitions: from the Fascist regime to democracy, from rural predominance to economic acceleration and industrialisation, from the documentary production and didactic initiatives of *Istituto Luce* to the new industrial productions and the consolidation of the television medium. In fact, it was Italy's newly founded public broadcaster, RAI, that seized the baton of education and rediscovered the landscape through reports on travels around Italy with a focus on social issues. The case study chosen for this research is the documentary program *Questa Nostra Italia*, a follow-up to Guido Piovene's historic radio program and book, directed by Virgilio Sabel. These television reports capture rural Italy, particularly the rural south, with a dynamic perspective encompassing both modernisation and a return to the land, always with a view to the human presence, which becomes the protagonist and driving force of the narrative. The landscape is subjected to a profound reconsideration, crystallised in an array of images with folkloric and evanescent connotations to become a bucolic and timeless remembered space, fixed in the memory of every Italian.

Key words

Rural landscape; RAI; Piovene; Sabel; radio documentary; television documentary; *Questa Nostra Italia*.

Authors

Deborah Toschi holds a degree in Modern Literature and a PhD in Philosophical Disciplines, Arts and Entertainment from Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan. She continued her studies at Università degli Studi di Pavia and is currently an Associate Professor at the Università dell'Insubria in Como. She has published her research in Italian and international specialist journals on Italian cinema, educational cinema and gender studies, and she is the author of the monograph *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*. (Vita e Pensiero, 2009). Contact: deborah.toschi@uninsubria.it

Linda Garosi, tras licenciarse en *Lingue e Letterature Straniere* por la Università di Verona y conseguir el doctorado en la Universidad de Córdoba, es actualmente profesora titular del área de Filología Italiana en este centro. Ha publicado en revistas y monografías nacionales e internacionales, ocupándose, entre otros, de la representación de la emigración italiana en el cine y la literatura, así como de los cánones del ruralismo fascista en los noticiarios y documentales. Ha coeditado el volumen *Esodi e frontiere di celluloido. Il cinema italiano racconta le migrazioni* (Franco Cesati Editore, 2016). Contacto: linda.garosi@uco.es

Referencia de este artículo

Toschi, D., Garosi, L. (2024). Modelos de representación del paisaje rural en el documental televisivo *Questa Nostra Italia* (1968). *L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, 38, 49-64.

Linda Garosi holds a degree in Foreign Languages and Literatures from Università di Verona, and a PhD from the Universidad de Córdoba, where she is currently an Associate Professor in Italian Philology. Her research, which has been published in Italian and international journals and monographs, examines areas including representations of Italian emigration in cinema and literature and the canons of Fascist ruralism in newsreels and documentaries. She co-edited the volume *Esodi e frontiere di celluloido. Il cinema italiano racconta le migrazioni* (Franco Cesati Editore, 2016). Contact: linda.garosi@uco.es

Article reference

Toschi, D., Garosi, L. (2024). Models of Representation of the Rural Landscape in the Television Documentary Series *Questa Nostra Italia* (1968). *L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, 38, 49-64.

recibido/received: 27.11.2023 | aceptado/accepted: 10.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com