



El Delta del Po en la cinematografía italiana de los años 40 y 50: Visconti, Rossellini, De Santis, Antonioni y Casadio¹

Ivan Moure-Pazos²

Recibido: 10 de noviembre de 2021 / Aceptado: 11 de marzo de 2022

Resumen. El presente artículo estudia las relaciones entre paisaje y cine. Trata de cinco autores confrontados a un mismo lugar. Patrimonio mundial de la humanidad (UNESCO), el Delta del Po se ha erigido como el *Genius Loci* ideal para la cinematografía italiana de los años 40 y 50. Los más afamados directores del momento sucumbieron a la belleza paisajística y natural de su entorno a la hora de enmarcar y recrear sus primeros filmes. Todos ellos interpretaron el paisaje palustre de manera particularizada. Desde la visión del mejor cine de autor, Visconti, Rossellini, De Santis, Antonioni y Casadio inmortalizarán la palude padana en cinco obras de inmejorable factura artística. Se trataba de aquel Delta del Po agreste, sencillo y arcádico, precedente a la ecocida conversión industrial llevada a cabo en la Italia de los años 60. **Palabras clave:** Paisaje del Delta del Po, Cine italiano de los años 40 y 50, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Aglaucio Casadio, Neorealismo.

[en] The Delta del Po in the italian cinematography of the 40's and 50's: Visconti, Rossellini, De Santis, Antonioni and Casadio

Abstract: This paper analyzes the relationships between landscape and cinema. It is about five authors confronted with the same place. World Heritage of Humanity (UNESCO), the Po Delta has emerged as the ideal *Genius Loci* for Italian cinematography during 1940s and 1950s. Most famous directors of the moment succumbed to the natural beauty and scenery of its surroundings when they chose location for their first films. All of them interpreted the marsh landscape in a particular and different way. From the gaze of the best author cinema, Visconti, Rossellini, De Santis, Antonioni and Casadio will immortalize the palude padana in five works of unbeatable artistic execution. It was all about that rough, simple and idyllic Po Delta, preceding the environmentally hazardous industrial conversion carried out in Italy in the 1960s.

Key Words: *Landscape of the Po Delta, Italian cinema of the 40's and 50's, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Aglaucio Casadio, Neorealism.*

Sumario: 1. Italia, la Emilia-Romagna y el cine, 2. *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti: el Delta del Po como semiótica (erótica) del paisaje, 3. *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini: el Delta del Po como

¹ Fuente de financiación: Este artículo forma parte del proyecto de investigación internacional Adriatic Coast to Coast (AC2C) [S/R]. Su desarrollo ha tenido lugar también en el marco del proyecto de investigación nacional titulado, Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX [PID2019-105009GB-I00]. Más recientemente, se ha integrado en el marco del proyecto de investigación nacional, Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina (1945-2020) [PID2020-112921GB-I00].

² Universidad de Santiago de Compostela (España)
E-mail: ivan.moure@usc.es
<https://orcid.org/0000-0003-0893-3588>

paisaje belicoso, 4. *Caccia tragica* (1947) de Giuseppe De Santis: el Delta del Po como ecología del paisaje, 5. *Il Grido* (1957) de Michelangelo Antonioni: el Delta del Po como *artialisisation* del paisaje, 6. *Un ettaro di cielo* (1958) de Aglauro Casadio: el Delta del Po como paisaje patrimonial, 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Moire-Pazos, I. 2022. El Delta del Po en la cinematografía italiana de los años 40 y 50: Visconti, Rossellini, De Santis, Antonioni y Casadio. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1373-1387, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78730>

1. Italia, la Emilia-Romagna y el cine

Debemos de considerar a la escena cinematográfica italiana como una de las más representativas del desaparecido siglo XX europeo. Actualmente, la relación del italiano común con el cine, trasciende el vago recuerdo de una industria cinematográfica en profundo declive y decadencia. El cine es el arte que mejor supo catalizar la expresividad y vitalidad del país transalpino en el sentido de una imaginería *visiva* longhiana. Se trata de algo consustancial e inherente a la cultura de la imagen italiana. La regencia de la *imago* es, pues, la base social y vital del país. Por ello, en Italia el cine siempre es folclore, es decir, trasciende lo meramente artístico para situarse en una dimensión cultural tan vulgarizada como ampliamente socializada. Podríamos incluso apostillar que esta cultura visual es una “religión” y, el cine, un pretexto intermedial que documenta gran parte de ese potencial expresivo que, a diario, podemos observar en las calles de cualquier ciudad italiana. Se trata del *punctum crucis* fundamental donde convergen todas y cada una de las experiencias vitales. Sin embargo, aunque este gran sentimiento teatral y escenográfico puede apreciarse en gran parte del país, existen regiones especialmente ricas en patrimonio fílmico que destacan por su fuerte producción cinematográfica. Quizás, la más señera, conjuntamente a la romana, sea la desarrollada en la región Emilia-Romagna. Situada en el sudeste de la padania italiana, ha sido, de siempre, una de las regiones más prósperas desde el punto de vista artístico e industrial de Italia.

Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Aglauro Casadio, Florestano Vancini, Vittorio Cottafavi, Valerio Zurlini, Bernardo y Giuseppe Bertolucci, Marco Bellocchio, Giorgio Diritti, Liliana Cavani, Pupi Avati, Gian Vittorio Baldi, entre muchos otros, sustentan una tradición fílmica difícilmente paragonable. Pero la Emilia-Romagna no solo fue una gran fábrica de cineastas autóctonos, sino que, también, atrajo a otros directores foráneos de enorme talento artístico. Se trata de cineastas que sucumbieron al paisaje litoral de la Emilia-Romagna, con especial énfasis en su Delta del Po -compartido con el Véneto- como escenario principal de algunos de los filmes realizados entre los años cuarenta y cincuenta. Tal es el caso de Luchino Visconti, Giuseppe de Santis o el mismísimo Roberto Rossellini. Todos ellos se sintieron atraídos por un paisaje -hoy patrimonio mundial de la UNESCO- altamente inspirador. La enorme y melancólica llanura metafísica del Delta del Po, ofrecía al artista un paisaje virgen invitando a la creación y recreación de narraciones; un *genius loci*³ preciso para el desarrollo de ficciones cinematográfi-

³ Término utilizado por Raffaele Milani para confrontar las teorías berqueianas de “Cosmofanía”. La “Cosmofanía” de Berque propone a la China del siglo IV y la Italia de los siglos XIV-XVI como sociedades dotadas de

cas. Se trataba de un auténtico lienzo en blanco sobre el cual trabajar sin los condicionantes de la sobrecarga escénica, creando un vínculo indisoluble entre cine y paisaje perdurable hasta nuestros días. Dentro de esta rica tradición artística analizaremos la importancia que el Delta del Po tuvo en los filmes rodados entre 1943 y 1958⁴, esta última, fecha clave de la reconversión industrial italiana y del subsecuente ecocidio natural y paisajístico llevado a cabo en la llamada padania del Po.

2. *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti: el Delta del Po como semiótica (erótica) del paisaje

Suele existir unanimidad en considerar a *Ossessione* (Visconti, 1943) -conjuntamente a *I bambini ci guardano* (De Sica, 1943) y *4 passi fra le nuvole* (Blasetti, 1942)- como uno de los filmes pioneros del llamado neorrealismo italiano (Shiel, 2013, p. 31). La trama argumental de este gran clásico contiene los ingredientes fundamentales de un “cine pasional” al uso: una mujer casada con el propietario de un gran restaurante se enamora de un vagabundo desatándose un romance prohibido tan tormentoso como lujurioso. Se trata de una de las películas más transgresoras de la cinematografía italiana. Visconti, en plena dictadura fascista, se arriesga poniendo encima de la mesa, y de manera muy premeditada, tabúes penados por el régimen como la homosexualidad masculina o la emancipación femenina (Giori, 2018, pp. 43-71; Bressanelli, 2013, p. 87; Bacon, 1998, p. 21). El escándalo provocado por *Ossessione* sacudió a la sociedad italiana de los años 40, enfrentándose a censuras muy inquisitoriales por parte de las altas jerarquías gubernamentales y eclesiásticas del país transalpino (Bressanelli, 2013, p. 82).

Para un mayor efecto en su trama argumental, Visconti selecciona cuidadosamente los exteriores e interiores de su opera prima: Ferrara, Codigoro, Comacchio y Boretto. Localizaciones, como veremos, deliberadas y meditadas al detalle. Y es que el *genius loci* cinematográfico de *Ossessione*, enmarcado en la palude padana y cercanías, no es baladí. Menos aún, cuando de manera intencionada, Visconti decide rodar en pleno verano bajo un sol abrasador (Bressanelli, 2013, p. 83). En estas fechas, las altas temperaturas de la región del Po, combinadas con una altísima humedad, generan un clima verdaderamente asfixiante que, en los meses estivales, supera los 45°C; escenario ideal para el desarrollo de una historia sicalíptica de sexo, calor, infidelidad e insomnio como la que nos ocupa (Moire, 2016a, p. 127). Se trata de un paisaje bien definido, el humedal entendido como escenario de perdición amorosa, de laberinto borgiano⁵.

una cultura paisajística realmente significativa. Asimismo, Berque clasifica otras culturas, como por ejemplo la Grecia antigua, de protopaisajísticas (Berque, 2007, p. 43). En contraposición, Milani defiende la cultura íntegramente paisajística de la Grecia antigua a través, entre otras cosas, del concepto de *Genius Loci* (2007, pp. 150-153). Incluso va más allá, afirmando la existencia de un paisaje preapreciativo, anterior a un discurso cultural paisajístico (2015, p. 27). Actualmente, el término se utiliza indistintamente para designar la potencialidad e idoneidad de un lugar determinado, aplicado generalmente a las artes con vínculo a la espacialidad.

⁴ Ciñendonos al rigor del catálogo, hemos de destacar la premeditada omisión de tres filmes realizados en esta región durante el periodo que nos ocupa. Las razones de exclusión obedecen a la cuestionable calidad de las mismas a la hora de crear un discurso intelectual y artístico. Estas películas son *Il mulino del Po* (Lattuada, 1949); *Camicie Rosse* (Rossi y Alessandrini, 1952) y *La donna del fiume* (Soldati, 1955).

⁵ Nos referimos a la acepción de “laberinto borgiano” en el sentido ricciano, paisajístico y no literario.

No hay escapatoria, de fondo se oye el sonido de las cigarras como una marabunta, al horizonte la llanura infinita de la planicie padana. Visconti se recrea en el brillo del sudor de esos amantes enloquecidos vencidos por el bochorno. Esos cuerpos derretidos y aceitosos -especialmente en los fotogramas iniciales- que preambulan la tragedia de una relación desbordada e incandescente. A todas luces, debemos entender el contexto paisajero⁶ en el que se desarrolla la narración como un elemento de libidinosidad añadido preclaro, semiótico y erótico. Ciénagas, palustres y la llanura metafísica como escenario letal de un amor pasional (Figs. 1-3). Andando el tiempo, varios cineastas utilizarán este mismo recurso paisajístico del humedal como analogía de la pasión desatada y la llama encendida de un amor fatal⁷. Véase, a modo de ejemplo español, la fallida *Bámbola* (Luna, 1996), rodada en el mismo escenario de Comacchio que *Ossessione*, con la cual también comparte un hilo argumental próximo, libidinoso, y trágico (Micalizzi, 2004, p. 149) o, sin salir de la baja padania y bajo un mismo sol abrasador, el filme *Miranda* (Brass, 1985).



Figuras 1-3. Luchino Visconti, *Ossessione*, 1943. (08:27); (1:20:36); (1:57:25)

⁶ Término elitista ampliamente divulgado, acuñado por primera vez por Agustín Berque. Se trata de un sinónimo de “protopaisajismo”; es decir, el paisaje antes de ser intelectualizado por la mirada del artista depurándolo en “paisaje” y “paisajismo”. (Berque, 2009, pp. 41-56; Berque, 1995, pp. 38-40).

⁷ Se hace aquí referencia al código cifrado, a la semiosis signica que caracterizará el territorio del Delta padano en clave erótica y libidinosa. Para una mayor aproximación a la semiótica del paisaje se recomienda la asistencia de: (Pickenhayn, 2007, pp. 229-243, también de, Sotelo Navalpotro, 1992, pp. 1-23).

3. *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini: el Delta del Po como paisaje belicoso

Paisà (Rossellini, 1946) constituye un referente fundamental en cualquier catálogo razonado de cine italiano. Se trata de la segunda entrega de la aclamada trilogía neorrealista del autor romano completada con *Roma città aperta* (Rossellini, 1945), y *Germania anno zero* (Rossellini, 1947); ambas, al igual que el filme que nos ocupa, de una calidad filmica excepcional (Guarner, 2006, pp. 28-36). *Paisà* cuenta con los alicientes típicos de un neorrealismo canónico: el desempeño actoral *amateur* de sus protagonistas -al más puro estilo bressoniano- la supeditación de la trama a localizaciones reales, o el uso de la luz natural en particular y de la economía de medios en general. Todo ello en pos de una mayor ganancia en la veracidad cinematográfica. *Paisà* se estructura en 6 capítulos homologados bajo un mismo hilo conductor: los desastres provocados por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. El último de ellos se filmó en Porto Tolle, región véneta del Delta del Po.

En el sexto capítulo de esta gran obra maestra, Rossellini relata el enfrentamiento bélico entre partisanos italianos y soldados estadounidenses confrontados al enemigo alemán (Liehm, 1984, pp. 68-69). El Delta del Po actúa aquí como telón de fondo de una trama apocalíptica y belicosa; temática recuperada décadas después en *Novecento* (Bertolucci, 1976). Rossellini, gracias a la magistral fotografía de Otello Martelli, hace “estallar” las imágenes transformando el paisaje del delta padano en un lienzo de grises penumbroso, dotado de una belleza plástica sobrecogedora, anticipando así los logros estéticos desarrollados posteriormente por fotógrafos como Mario Giacomelli y el cercano grupo *Bussola*. Con atino, el propio Micalizzi incide en la fuerza creadora y paisajística que Rossellini imprime a este capítulo de cierre: “[...] el gran canal del río, los números canales que se entrelazan en la vasta palude [...] Rossellini ha sabido captar este paisaje en una relación de perfecta adherencia con la inminente tragedia” (2004, p. 68) o, en palabras de José Luis Guarner: “En *Paisà* hay, pues, una integración total entre personajes y decorados, que se justifican y se prolongan mutuamente, al objeto de expresar las resonancias más ocultas de una realidad” (2006, p. 36).

Allí, donde el gran río del Po se convierte en mar adriático, se suceden paisajes polarizados de gran emotividad. En base a movimientos pendulares de cámara, Rossellini alterna espacios agorafóbicos y claustrofóbicos, paisajes antrópicos y bióticos, retratados por una cámara que se desliza con una agilidad encerada y pasmosa. Tierra y agua, una tierra donde la gente muere, un río liminar -casi mar- donde los cadáveres desaparecen. El paisaje captado en la escena inicial con ese cuerpo flotante agitado por las corrientes del río, sigue siendo de una belleza infinita. Se trata de una escena icónica, elogiada hasta la saciedad por algunos de los cineastas más importantes de nuestro tiempo, como por ejemplo Martin Scorsese quien ha elogiado la fuerza emocional que transmite esta secuencia (Kolker, 2015, p. 82; Brunette, 1996, p. 65) (Fig. 4). El silencioso discurrir de las barcas, abriéndose camino entre los juncos y gramíneas de la palude, nos sumerge en un laberinto de anonimato bélico intrigante y, las escenas nocturnas de cielo estrellado, el fuego y el humo en contraste con los maravillosos juegos de luz diurna, anuncian algunos de los mejores fotogramas de la historia del cine universal (Figs. 5-6); a saber, los mismos juegos, veladuras y artificios, vistos en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) o *Aguirre der Zorn Gottes* (Herzog, 1972).



Figuras 4-6. Roberto Rossellini, *Paisà*, 1946. (1:38:22); (1:44:43); (1:51:02)

4. *Caccia tragica* (1947) de Giuseppe De Santis: el Delta del Po como ecología del paisaje

A tan solo dos años de convertirse en uno de los iconos fundamentales del neorrealismo italiano con su genial *Riso amaro* (De Santis, 1949) protagonizada por Silvana Mangano -nominada al mejor guion, en coautoría con Carlo Lizzani, a los premios Óscar- Giuseppe de Santis ensaya un filme preambular de impecable factura artística: *Caccia trágica* (1947), merecedora del *Nastro d'argento* ese mismo año a la mejor dirección. El argumento del filme obedece a los postulados típicos del neorrealismo social (Sánchez, 2018, p. 352; Morreale, 2011, p. 169): la supervivencia colectiva, capitalista y personal después del horror de la Segunda Guerra Mundial (Hurley, 2009, p. 77). Se trata de un tema recurrente en toda la filmografía del autor fondiano, erigido como el más combativo de toda la pléyade neorrealista, ahora trufado con elementos muy característicos del cine soviético, concretamente pudovkiano (Brunetta, 2003, p. 139).

De Santis había trabajado previamente con Rossellini en *Desideiro* (1946) y, previamente, con Visconti en *Ossessione*, encargándose del guion que, finalmente, firmará. Por lo tanto, De Santis conocía sobradamente las potencialidades que para

el cine ofrecía un lugar tan versátil y enigmático como el Delta del Po. Filmada entre los meses de febrero y mayo de 1947 en diversas localizaciones circundantes a Ravenna y Comacchio (Micalizzi, 2004, p. 129), el cineasta nos ofrece la visión de un rural desertizado devastado por el abandono de sus habitantes.

En contraposición a la ciudad en ruinas destruida por la guerra, exhibida en gran parte de la obra neorrealista, De Santis nos sumerge en la neorrealidad de una plude campestre (Shiel, 2013, pp. 63-80). Más allá de la lectura política, moral y “religiosa” -en el sentido redentor- del filme, se esboza un discurso interesantísimo de sustentabilidad agraria y recuperación paisajística. La cura de este paisaje lacerado, como medio agronómico de supervivencia tras las fatalidades de la guerra, inciden de lleno en problemáticas ecosistémicas de rabiosa actualidad⁸. De Santis, a través de un manejo magistral de los ritmos narrativos y, pese a lo deprimente de la historia, nos ofrece un mundo campestre esperanzador con visos y destellos de reactivación utilitaria. Al igual que las antiguas sociedades mancomunarias, la cooperativa aparece aquí como alternativa válida para el restablecimiento de un paisaje olvidado abandonado a su suerte; un Delta del Po fantasmagórico que debe de ser recompensado, después de tanta muerte, con vida (Fig. 7). Las imágenes paisajísticas son de una belleza escandalosa, cierto que bucólicas y deprimentes, pero en términos ruskinianos, tan hechizantes como evocadoras. Y es que como bien apunta Gubern, De Santis, al igual que Visconti fue un “cineasta coral, barroco y exuberante” (2016, p. 77).



Figura 7. Giuseppe De Santis, *Cartel de la promoción italiana de Caccia tragica*, 1947. (59:51)

⁸ Nos referimos a la puesta en valor, frente al ecocidio actual, de los planteamientos expuestos por los ecólogos del paisaje. Subdisciplinas de la ciencia del paisaje como la psicología ambiental o la ecología del paisaje encuentran en *Caccia tragica* un referente claro de reivindicación geosistémica. Podemos encontrar interesantes retazos referenciales a la Ecología del Paisaje en la obra de los principales teóricos italianos de esta disciplina. Véanse, a modo de ejemplo, las aportaciones clásicas de Rosario Assunto, Massimo Venturi Ferriolo o Raffaele Milani.

5. *Il Grido* (1957) de Michelangelo Antonioni: el Delta del Po como *artialisation* del paisaje

Como bien apunta Stefano Semeraro, la naturaleza y el paisaje en la obra de Antonioni se erige como “la materia misma de su discurso filmico” (1997, p. 52): “macrocosmos y microcosmos se funden a través de una masa puramente espacial; anatomía de los sentimientos y paisaje dialogan entre sí” (1997, p. 52). Natural de Ferrara –ciudad icónica de su obra cinematográfica- (Moure, 2016b, pp. 145-147), Antonioni se interesa precozmente por el paisaje del *Delta del Po* (Antonioni, 1993, pp. 19-21). El trabajo documental realizado en 1943, bajo rúbrica de *Gente del Po*, pone de manifiesto su temprano interés por este paisaje onírico y triste, en una línea similar a la desconocida *Farrebique ou Les quatre saisons* (Rouquier, 1946). Catorce años después consagrará a estas tierras costeras una de sus obras más aclamadas, *Il grido* (Antonioni, 1957) con la cual concluye su cinematografía de los años 50. Antonioni no podía elegir mejor escenario para enfatizar la trama psicológica de los personajes de su filme. El Delta del Po, “con su homogénea planicie, su uniforme grisura -el filme es una sinfonía de grises- sus vacíos infinitos -la única línea vertical del filme aparece en la torre desde donde Aldo se precipita- la llanura del Po exalta la infinita tristeza, el vacío interior de su protagonista” (Tassone 2002, p. 94) (Figs. 8-11). Para más *inri*, el cineasta ferrarés opta por situar su acción en el neblinoso y típico invierno emiliano a fin de exacerbar, más si cabe, la omnipresente atmósfera metafísica que oprime a sus personajes (Micalizzi, 2004, p. 64; Moure, 2020, s/p).

Al contrario que en *Ossessione* de Visconti -tratada en el primer epígrafe de este artículo- y ese Delta de Po caluroso, Antonioni opta por su reverso más frío e invernal al modo rosselliniano:

[...] he querido reflejar el paisaje de la memoria, el paisaje de mi infancia. Visto con los ojos del que regresa a casa después de una intensa experiencia cultural y sentimental. En *Il grido* este retorno tiene lugar en la estación más favorable, en invierno, cuando el horizonte completamente libre se contrapone a la psicología del personaje central del filme (Antonioni, 1994, p. 122).

Este diálogo entre paisaje padano y desarrollo psicológico de los personajes, no pasó inadvertido a la crítica del momento. A lo largo de la historia, prácticamente todos los especialistas han incidido en este aspecto fundamental de *Il grido* y la fuerza escenográfica que imprime su paisaje a la trama argumental de la obra -algo, cabe apuntarlo, consustancial a toda la obra temprana, meridiana y final de su filmografía- (Gobetti, 1957, p. 17; Aristarco, 1957, pp. 199-200; Chatman, 1985, pp. 39-50; Zagarrío, 1996, p. 127; Guerra, 2013, pp 113-119). A fin de cuentas, y como bien apostillará Micalizzi parafraseando a Doniol-Valcroze, *Il grido* no es más que “un hombre caminando por un paisaje” (2004, p. 64); un paisaje que, como bien apunta Giorgio Tinazzi se erige como principal e indiscutible elemento protagónico del filme (1994, p. 14). En este sentido, Antonioni a través del cuidado uso de la fotografía y el cine somete el paisaje del Delta del Po a lo que Alain Roger denomina como *artialisation*, concretamente, una “artealización” *in visu*⁹, es decir, la búsqueda enfática del potencial paisajístico a través del hecho artístico.

⁹ Concepto filosófico desarrollado por Alain Roger, alusivo a la interacción entre arte y paisaje. El filósofo francés distingue dos tipos de *artialisation*: “artealización” *in situ* y “artealización” *in visu*. El primer tipo obedecería a

El ambiente fantasmático de nieblas procelosas, así como el continuo “guiño ontológico” de la imagen, sitúan a *Il grido* en el misterioso terreno de una obra fílmica fuertemente “artealizada”. Hasta tal punto ha sido importante el paisaje en el cine de Antonioni, que, años después, en *Deserto Rosso* (1964) se atreverá ya con una “artealización” *in situ*, esto es, interviniendo el paisaje teatralizado de su filme, injertando la expresividad estética en la natural: “No debemos olvidar que Antonioni maquilló y coloreó muchos de los paisajes de *Deserto Rosso* a fin de alcanzar un mayor efecto cromático. Ese cineasta-pintor citado por Tassone alcanza en *Deserto Rosso* su máximo exponente creador” (Moure, 2015, p. 45).



Figuras 8-11. Michelangelo Antonioni, *Il grido*, 1957.
(06:44); (23:26); (01:27:29); (01:49:29)

6. *Un ettaro di cielo* (1958) de Aglauro Casadio: el Delta del Po como paisaje patrimonial

En el verano de 1957, Aglauro Casadio filma en el Delta del Po, *Un ettaro di cielo*, concretamente sitúa la acción en el icónico Valle de Comacchio y alrededores. El filme narra la historia de Severino Balestra –Marcelo Mastroianni- vendedor ambulante de productos y quimeras, que llega a convencer a un grupo de ancianos de

la intervención del arte en el propio paisaje, en el segundo, al contrario, el paisaje deviene producto artístico en sí (Roger, 2007, pp. 21-25).

que en Roma se venden trozos de cielo (Giacovelli, 1990, p. 28; Zaccagnini, 2009, pp. 37-38) (Fig. 12). Pero más allá de la trama argumental de la obra, anclada todavía en el andamiaje del más puro neorrealismo, *Un ettaro di cielo* se erige como testimonio fundamental del preterido paisaje rural que antecede al milagro preindustrial italiano. Estamos en 1958, año clave, en el cual Stefania Rössl concretiza un cambio de paradigma en el paisaje costero italiano (Rössl, 2004, pp. 24-25). La destrucción de ecosistemas en pos del desarrollo económico y social, dieron paso a una industria no siempre respetuosa con su entorno natural:

Se trataba de aquel Delta del Po pobre pero agradecido a su entorno ecológico. El milagro industrial implicaba un sacrificio medioambiental pero también un sacrificio humano [...] Aquel paisaje edénico había desaparecido. Se trataba de un gran eccidio llamado a velar por el desarrollo económico e industrial, no solo del norte de Italia, sino también del maltratado sur (Moire, 2015, pp. 37-38).

En este sentido, el filme de Casadio se sitúa en un año clave de transformación de todo el litoral costero adriático, ofreciéndonos un testimonio excepcional de aquel Delta del Po en gran parte extinto y preindustrial; hilo argumental similar al desarrollado por Luis García Berlanga en su *Calabuch* (1956). A diferencia del filme antecedente de Antonioni, Casadio no utiliza el paisaje como elemento activo y primario sino pasivo y secundario, es decir, no se trata de un elemento protagónico en la trama argumental del filme, antes bien, se erige como discreto telón de fondo, sobre el cual se desarrolla la acción argumental de los personajes. Sin embargo, y probablemente sin pretenderlo, la excepcional fotografía de Gianni di Venanzo inmortalizó impagables retazos de onírica belleza paisajística al modo de los grandes documentales de la época como los magistrales *Quando il Po è dolce* (Renzi 1952) o el *Delta padano* (Vancini, 1951) (Figs. 13-14). No debemos olvidar que amén de célebre cineasta, Aglaucio Casadio era también un excelente documentalista. Por lo tanto, su legado testimonial continúa siendo, todavía hoy, un documento audiovisual imprescindible, que actúa no solo como modesta obra cinematográfica sino también como excepcional testimonio territorial. Nos referimos a un paisaje, que más allá de su expresividad estética opera también en un plano real como identidad patrimonial; un paisaje que asume la carga histórica de su tiempo (Rubio y Ojeda-Rivera, 2018, p. 254).

Se trataba de los últimos vestigios escenográficos de aquel Delta del Po rural inmortalizado en blanco y negro. Como ya sabemos, a color, y tan sólo cinco años después, Antonioni irrumpía en el panorama cinematográfico internacional con una obra de corte postmoderno y artealizado. *Deserto Rosso* incidía en la problemática de este cambio de paradigma en el paisaje costero adriático, mostrándonos un universo novedoso e industrial de fábricas, humo, chimeneas y vertidos químicos, menos apetecible que el mostrado por Casadio en esas fechas límite de 1957 y 1958 (Moire, 2015, pp. 35-43).

7. Conclusiones

Después de este breve pero intenso recorrido, podemos constatar que el paisaje del Delta del Po ha sido uno de los lugares predilectos de la cinematografía italiana de los años 40 y 50. *Ossessione* de Visconti supuso un punto y aparte en el abordaje de temáticas sexualizadas, ocultas y prohibidas por el régimen fascista, dotando al neorrealismo italiano de una complejidad argumental novedosa. Dichas temáticas se



Figura 12-14. Aglauco Casadio, *Un ettaro di cielo*, 1958.
(01: 18:09); (01:01:24); (01:12:01)

vincularon no solo a un territorio, sino también al asentamiento de una iconografía paisajística de gran pervivencia futura. El escándalo provocado por *Ossessione* ayudó a una mayor difusión del filme, redundando en la consagración internacional de un paisaje, hasta el momento desconocido. En este sentido, podemos establecer que *Ossessione* convirtió el Delta del Po en un paisaje filmico de gran reconocimiento mediático. El *genius loci* cinematográfico de Visconti no operó solamente en el terreno espacial, sino también temporal, situando la acción en el verano sofocante de la palude emiliana. En este contexto, establece una semiosis preclara de escenarios sicalipticos fácilmente rastreables en obras futuras.

Tres años más tarde, Rossellini debuta en el Delta padano con su magnífica *Paisà*. El cineasta romano no interpreta el territorio en clave de un drama pasional como Visconti, sino bélico y deshumanizado. Sirviéndose de la fotografía del magnífico Otello Martelli, nos ofrece una sinfonía paisajística de grises plástica y matérica. Ese paisaje orillado en un pequeño territorio de la costa adriática, se convierte en el escenario principal de la más sangrienta de las guerras mundiales. Desfilan en *Paisà* instantáneas de enorme impacto filmico, donde la naturaleza juega un papel prepo-

derante. Incidimos, nuevamente, en la escena del partisano arrastrado por el río como icono de esa belleza natural, por momentos claustrofóbica, por momentos agorafóbica, que nos deslumbra. No se trata de la destrucción de la ciudad, de la ruina urbana como testimonio de la barbarie humana, ahora es el campo con sus paisajes bióticos y abióticos los que delimitan ese escenario de guerra. Imágenes entreveradas de nieblas procelosas, barcas, juncos, fuego y humo, preambulan, como en un fundido encadenado, los juegos visuales de obras inconmesurables como *Aguirre der Zorn Gottes* de Herzog o *Apocalypse Now* de Coppola.

Con la llegada de De Santis, el Delta del Po se incorpora a la tradición del neorealismo cinematográfico más social. *Caccia tragica* incide en problemáticas paisajísticas tan actuales como contemporáneas. Psicología ambiental, ecología del paisaje, y las reivindicaciones geosistémicas y mancomunales más urgentes, se esbozan en esta suerte de obra magnífica y coral. Frente a la visión viscontiniana y rosselliniana, De Santis, obvia problemáticas psicológicas y bélicas para descender a la realidad rural más primaria, la de la sostenibilidad del medio a través del cuidado y cultivo utilitario del entorno. Después de la guerra viene la paz y con ella el repensar las formas más elementales de subsistencia agroeconómicas. El paisaje del Delta del Po reaparece aquí como suministro vital, no como contexto belicoso o fenomenología pasional. Más adelante, Antonioni, abordará el paisaje desde un prisma, en palabras rogerianas, artealizado. Cine y fotografía sucumben a este proceso en el que paisaje y arte se dan la mano.

En *Il grido*, Antonioni apuesta por una artealización *in visu*, enfatizando el paisaje en función del encuadre, la “adulteración” fotográfica y el montaje. Años después y, tomando la contemporaneidad por asalto, llegará a profundizar en el sistema de artealización *in situ*. En su aclamada *Deserto Rosso*, intervendrá el propio paisaje, convirtiéndose en lo que Tassone denominará “como la metamorfosis de un cineasta-pintor”, adelantándose así al *Land Art* de los años 70. En *Il grido*, la llanura del Po, invernal, rosselliniana, fría y metafísica se manifiesta aquí como elemento protagónico, convirtiéndose en una seña identitaria de toda la filmografía del autor. Hoy, ya nadie cuestiona que, junto a Herzog y Tarkovsky, Antonioni sea uno de los mayores representantes de esta querencia y obsesión topofílica.

Poco después y, rebajando la intensidad intelectual, Casadio realizará la simpática y genial, *Un ettaro di cielo*. Estamos en 1958, año clave en la transformación del Delta del Po. Casadio nos ofrece un paisaje, después de la guerra, reactivado, humilde pero compensado por un entorno natural agradecido; un documento histórico y patrimonial de enorme valor cultural. En este sentido, podríamos parangonar la obra del cineasta *faentino* con dos magníficos documentales de la época realizados por Renzo Renzi y Florestano Vancini: *Quando il Po è dolce* y el *Delta Padano*. La conversión industrial acaecida en la costa adriática a lo largo de los años 60, modificará gran parte de la fauna y flora de este Delta del Po prístino y agreste de los años 50. Pasado el tiempo, el delta padano pasará a convertirse en el “desagüe” de los vertidos químicos fabriles del norte del país -concretamente del Piemonte, la Lombardia, la Emilia-Romagna y el Véneto-. Ya Antonioni en *Deserto Rosso* nos advertía que las anguilas, producto típico del lugar, sabían a petróleo. El milagro económico italiano pagó sus peajes, uno de los más dolorosos fue la destrucción desconsiderada de ecosistemas. Frente a un mundo capitalista, ecocida y pático, *Un ettaro di cielo*, ofrece, todavía, una visión matricial de aquel Delta del Po ecúmeno en blanco y negro, equilibrado por el hombre, esencial y arcádico.

Referencias

- Antonioni, M. (1943). *Gente del Po*. [Gente del Po]. Artisti Associati, I.C.E.T.
- Antonioni, M. (1957). *Il grido*. [El grito]. SpA Cinematografica, Robert Alexander Productions.
- Antonioni, M. (1964). *Deserto Rosso*. [El desierto rojo]. Film Duemila, Federiz, Francoriz Production.
- Antonioni, M. (1993). Per un film sul fiume Po. In Michelangelo A. (Coord.). *Ferrara 1993* (pp. 19-21). Cartografia Artigiana,
- Antonioni, M. (1994). All'origine del cinema c'è una scelta. In Di Carlo, C., y Tinazzi, G. (Coords.). *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema* (pp. 121-129). Marsilio. Texto primeramente recogido en Antonioni, M. (1960). All'origine del cinema c'è una scelta. *Cahiers du cinéma*, Vol. 112, s/p.
- Aristarco, G. (1957). Il grido. *Cinema nuovo*, V. 116, 199-200.
- Bacon, H. (1998). *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (2007). Cosmofania. En Colafranchesqui, D. (Ed.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo* (pp. 70-71). Gustavo Gili.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Hazan.
- Bertolucci, B. (1976). *Novecento*. [Novecento]. Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associes, Artemis Film.
- Blasetti, A. (1942). *4 passi fra le nuvole*. [Cuatro pasos por las nubes]. Società Italiana Cines.
- Brass, T. (1985). *Miranda*. [Miranda]. Giovanni Bertolucci.
- Bressanelli, C. (2013). Il sistema dei personaggi in *Ossessione*, di Luchino Visconti. *Quaderns de cine*, V. 8, 81-90.
- Brunetta, G. P. (2003). *The history of italian cinema: A guide to italian film from its origins to the twenty-first century*. Princeton University Press.
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. University of California Press.
- Casadio, A. (1958). *Un ettaro di cielo*. [Una hectárea de cielo]. Cinecittà, Fidès, Lux Film.
- Coppola, F. (1979). *Apocalypse Now*. [Apocalypse Now]. Zoetrope Studios.
- Chatman, S. (1985). *Antonioni or, the surface of the world*. University of California Press.
- De Santis, G. (1947) *Caccia tragica*. [Caza trágica]. Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI), Dante Film.
- De Santis, G. (1949). *Riso amaro*. [Arroz amargo]. Lux Film.
- De Sica, V. (1943). *I bambini ci guardano*. [Los niños nos miran]. Invicta Film, Scalera Film.
- García Berlanga, L. (1956). *Calabuch*. Águila Films, Films Costellazione.
- Giacovelli, E. (1990). *La commedia all'Italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Gremese Editore.
- Giori, M. (2018). *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*. Libraccio Editore.
- Gobetti, P. (1957). Dialoghi con l'operaio sugli argini del Po. *Cinema nuovo*, V. 98 (15), 16-17.
- Guarner, J. L. (2006). *Roberto Rossellini*. Fundamentos.
- Gubern, R. (2016). *Historia de cine*. Anagrama.
- Guerra, M. (2013). Lo sguardo smarrito: riflessioni intorno a Il grido di Michelangelo Antonioni. *Ricerche di S/Confine*, V. 4 (1), 113-132.

- Herzog, W. (1972). *Aguirre der Zorn Gottes*. [Aguirre la cólera de Dios]. Werner Herzog Filmproduktion.
- Hurley, M. (2009). Working class communities and the new nation: italian resistance film and the remaking of Italy. In Rorato, L. y Saunders, A. (Coords.). *The Essence and the margin. National identities and collective memories in contemporary European culture* (pp. 71-85). Rodopi.
- Kolker, R.P. (2015). The imaginary Museum. Martin Scorsese's film History Documentaries. In Baker, A. (Coord.). *A Companion to Martin Scorsese* (pp. 71-90). Wiley Blackwell.
- Lattuada, A. (1949). *Il mulino del Po*. [El molino del Po]. Lux Film.
- Liehm, M. (1984). *Passion and defiance. Film in Italy from 1942 to the present*. University of California Press.
- Luna, B. (1996). *Bámbola*. Rodeo Drive, Star Line TV Productions S.L, RTVE, Canal+ España.
- Micalizzi, P. (2004). *Al di là e al di qua delle nuvole: Ferrara nel cinema*. Aska.
- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Milani, R. (2015). Morfología delle belleze naturali. In Taddio, L. y Dalla Vigna, P. (Coords.). *Naturale e/o artefatto* (pp. 22-29). Mimesis.
- Moure Pazos, I. (2020). Biagio Rossetti en Ferrara: el primer actante metafísico. *Rivista Pa-rol, Quaderni d'Arte e di Epistemologia. Fondata da Luciano Nanni* (En prensa).
- Moure Pazos, I. (2016a). Apocalypse Now en la palude italiana: Comacchio en una tarde dechiriquiana. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, V. 8, (2), 127-137.
- Moure Pazos, I. (2016b). Ferrara metafísica: de De'Roberti a Antonioni, pasando por De Chirico. *Liño: Revista anual de historia del arte*, V. 22, 141-148.
- Moure Pazos, I. (2015). La ciudad de Ravenna y los paisajes de la abstracción en *Deserto Rosso* de Michelangelo Antonioni. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, V. 7 (2), 35-53.
- Morreale, E. (2011). *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*. Donzelli Editore.
- Pickenhayn, J. (2007). Semiótica del paisaje. *Espacio y desarrollo*, V. 19, 229-243.
- Renzi, R. (1952). *Quando il po è dolce*. [Cuando el Po es dulce]. Padus Film. Camera confederale del lavoro di Ferrara.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Rossellini, R. (1945). *Roma città aperta*. [Roma, ciudad abierta]. Excelsa Films.
- Rossellini, R. (1946). *Paisà*. [Camarada]. O.F.I.
- Rossellini, R. (1947). *Germania anno zero*. [Alemania, año cero]. Tevere Film, Safdi, UGC Images.
- Rossellini, R. (1946). *Desiderio*. [Deseo]. Società Anonima Film Italiani Roma (SAFIR), Sovrania Film.
- Rossi, F. y Alessandrini, G. (1952). *Camicie Rosse*. [Ana Garibaldi]. Produzione Grandi Film.
- Rouquier, G. (1946). *Farrebique ou Les quatre saisons*. [Farrebique o las cuatro estaciones]. Les Films Etienne Lallier.
- Rössl, S. (2004). L'equilibrio della natura: progetti per Lido di Classe". In Gulinello, F. y Mucelli, E. y Rössl, S. (Coords.). *La verde Costa Adriatica. Studi per il parco del Delta del Po* (pp. 24-33). Alinea Editrice.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Alianza.

- Semeraro, S. (1997). Professione regista: il paesaggio nel cinema di Michelangelo Antonioni. *Informazioni, Commenti, Inchieste sui beni culturali*, V. 3, 51-54.
- Shiel, M. (2013). *Italian Neorealism Rebuilding the Cinematic City*. Wallflower Press.
- Soldati, M. (1955). *La donna del fiume*. [La chica del río]. Excelsa Films, Les Films du Centaure, Ponti de Laurentiis.
- Sotelo Navalpotro, J. A. (1992). Paisaje, semiología y análisis geográfico. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, V. 11, 1-23.
- Tassone, A. (2002). *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Gremese Editore.
- Tinazzi, G. (1994). Lo sguardo e il racconto. In Di Carlo, C., y Tinazzi, G. (Coords.). *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema* (pp. 15-30). Marsilio.
- Vancini, F. (1951). *Delta padano*. [Delta padano]. Camera confederale del lavoro di Ferrara.
- Visconti, L. (1943). *Ossessione*. [Obsesión]. Industrie Cinematografiche Italiane.
- Zaccagnini, E. (2009). *I mostri al lavoro. Contadini, operai, commendatori ed impiegati nella commedia all'Italiana*. Sovera Edizioni.
- Zagarrio, V. (1996). *Messi in scena*. Libroitaliano.