

Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico: adaptaciones, apropiaciones, reescrituras y recepción

Giorgio Bassani and the cinematographic imaginary: adaptations, appropriations, rewrites and reception

SILVIA DATTERONI

Società Dante Alighieri de Granada (España)
silvia.datteroni@dantegrana.org

RESUMEN: En el presente trabajo se afronta la relación de Giorgio Bassani con el cine. Mencionaremos las reescrituras filmicas basadas en sus obras, haciendo especial hincapié en la adaptación cinematográfica de *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970), referencia emblemática de la disconformidad ideológica expresada por el autor hacia la película de Vittorio De Sica. A partir de esta polémica daremos cuenta de la postura crítica bassaniana en torno a las adaptaciones cinematográficas y nos detendremos sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca de la diferencia entre la escritura literaria y filmica, así como del grado de fidelidad del proceso de reescritura de las adaptaciones literarias. Dicha operación permitirá un análisis sobre la recepción reproductiva del autor en España y Argentina, relativa a una serie de recontextualizaciones que ha tenido el mérito de impulsar el interés hacia la figura literaria de Bassani en el contexto hispánico.

Palabras clave: Literatura Comparada; Literatura Italiana; Giorgio Bassani; *Il Giardino dei Finzi-Contini*; Vittorio De Sica

*Abstract: This article deals with the Giorgio Bassani's relationship with the cinema, distinguishing different moments of contact between the writer and this audiovisual medium. We will mention the filmic rewriting based on his works, with special emphasis on the film adaptation of *Il Giardino dei Finzi-Contini*, as an emblematic reference of the ideological disagreement expressed by the author towards Vittorio De Sica's film. Moreover, we will focus on some specific ideas of the author about the difference between literary and filmic writing, as well as the degree of fidelity of the rewriting process of literary adaptations. Because of that we will make an analysis of the author's reproductive reception in Spain and in Argentina, relating to a series of recontextualizations that have increased the interest in Bassani's work inside the Hispanic context.*

*Keywords: Comparative Literature; Italian Philology; Giorgio Bassani; *Il Giardino dei Finzi-Contini*; Vittorio De Sica*

Recibido: 23 mayo 2021 / aceptado: 09 septiembre 2021 / publicado: 20 febrero 2022



Prestigioso escritor, ensayista, editor y crítico especialmente relevante en la segunda mitad del *Novecento* italiano, Giorgio Bassani (1916-2000) representa una figura intelectual singular dentro del panorama literario italiano de la época.

A lo largo de su carrera artística, el autor desarrolla una precisa idea de literatura que elabora según criterios estéticos propios, desvinculados de orientaciones literarias colectivas y solo justificable a raíz de un sentimiento extremo de responsabilidad de la escritura. Su compromiso estético frente al Arte y la Historia remite a una práctica literaria consciente, de la que sobresale su valiosa actitud testimonial procedente de la reelaboración y puesta en práctica del historicismo de Benedetto Croce (Grossi, 2007; Pieri, 2008; Perli, 2011).

Hay mucha crítica acreditada que se ha caracterizado por interpretar su narrativa enfocando el discurso sobre la historia como herida, como un acontecimiento feroz, agudizado con las Leyes raciales fascistas del '38, que se ha impuesto a su escritura.

Con su planteamiento realista vinculado a la dimensión individual, el objetivo de Bassani constituye la búsqueda de un modelo de literatura donde el estilo del realismo dieciochesco se una a un cauteloso análisis psicológico interior típico del siglo XX. El resultado es una literatura antipositivista que desarrolla una concepción estético-literaria a partir de la cualidad simbólica del lenguaje como instrumento de análisis moral. Su obra tiende a la superación del subjetivismo lírico para abrir paso a la creación de una estructura literaria formal en la que se destaca la relación entre la experiencia individual y la objetividad histórica.

El principal interés de la obra de este autor reside en las constantes estilísticas, temáticas e ideológicas que surcan por entero su producción crítica, poética y narrativa, manteniendo entre ellas una tensión y un diálogo constantes; la actividad crítica, en particular, ocasiona repetidos momentos de contacto con la obra narrativa, que remite a su vez a la experiencia poética del autor, sembrada de referencias metatextuales.

La obra completa de Giorgio Bassani consta de:

a.- una producción ensayística, *Di là dal cuore* (Milán: Mondadori, 1984), donde se incluyen ensayos críticos que proceden de su libro *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (Turín: Einaudi, 1966);

b.- una producción poética, *In rima e senza* (Milán: Mondadori, 1982) dividida en dos secciones (*In rima* y *Senza*) que comprenden respectivamente la producción poética de 1939 a 1951, más algunas traducciones, y la de 1973 a 1981;

c.- una producción narrativa, *Romanzo di Ferrara* (Novela de Ferrara) (Milán: Mondadori, 1980), en la que Bassani recoge toda su producción en un único volumen, desde las *Cinque Storie Ferraresi* (Historias de Ferrara) de 1956 hasta *L'Odore del fieno* de 1972. Este consta de seis libros: *Dentro le mura* (Intramuros), *Gli occhiali d'oro* (Los anteojos de oro), *Il giardino dei Finzi-Contini* (El jardín de los Finzi-Contini), *Dietro la porta* (Detrás de la puerta), *L'airone* (La garza) y *L'odore del fieno* (El olor del heno). Del *Romanzo di Ferrara* no forman parte los cinco cuentos juveniles del libro *Una città di pianura*, publicado en 1940 con el pseudónimo de Giacomo Marchi.

Pese a que el objeto del presente trabajo de investigación esté acotado a las adaptaciones cinematográficas de Giorgio Bassani, para el desarrollo de nuestra argumentación hemos recurrido a la obra completa del autor. En efecto, justo en función de la autorreferencialidad de los géneros bassanianos a la que aludimos al principio, nos parece imprescindible utilizar como refuerzos argumentativos tanto la producción ensayística del autor, como otras contribuciones periféricas.

Concretamente, hemos optado por desarrollar el discurso utilizando copiosas citas de Bassani procedentes especialmente de *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (1966), luego confluído en el volumen *Di là dal cuore* (1984), en cuanto, de acuerdo con Colucci (2001, p. 65), este libro representa la “chiave insostituibile per meglio comprendere l’intera opera bassaniana”. En este sentido, es nuestra intención ‘dejar hablar’ al escritor, haciendo hincapié en el valor de auto-testimonio literario que tiene la obra.

UTILIDAD Y NECESIDAD DE LAS ARTES. En una entrevista a Bassani de 1959, publicada por primera vez en la revista *Nuovi Argomenti* y titulada *Nove domande sul romanzo* el escritor, hablando del lenguaje de la novela, reitera su idea crociana de que “l’única cosa necessaria ad un romanzo perché funzioni, l’única che l’acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità [...]” (p. 1171)¹.

En Bassani, la categoría de *necesidad* es extensible a otros dominios artísticos, ya que el principio de utilidad de un texto parece ser la brújula que orienta toda su producción y sus juicios críticos acerca de lo literario.

En lo que a su experiencia cinematográfica se refiere, en *Di là dal cuore* Bassani reflexiona sobre el valor social del cine, que mide en función de su necesidad artística y cultural. De hecho, en el artículo *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura* publicado por primera vez en 1958 con el título *Le condizioni dello scrittore*, Bassani considera el séptimo arte como un importante medio de difusión de la cultura al servicio de la colectividad y su planteamiento crítico, surcado por un *crocianesimo* constantemente profesado, parece reflejarse sobre su experiencia como guionista y en sus opiniones acerca de las adaptaciones filmicas de algunas obras literarias, entre ellas, *I Malavoglia* de Giovanni Verga y *Los novios* de Alessandro Manzoni. En sus reflexiones Bassani insiste en la diferencia entre el dominio literario y el visual a la hora de construir un discurso, es decir, trabajar con un mensaje, pues es consciente de la autonomía artística de ambos lenguajes. Durante un congreso en Sorrento en 1964, basándose en su experiencia de guionista, afronta el asunto refiriéndose a la diversidad subyacente entre cine y literatura. Durante dicha charla, transcrita y publicada en 1966 en *Le parole preparate* con el título *Cinema e Letteratura: interventi sul tema*, el autor afirma que “l’autore cinematografico si esprime per mezzo dell’immagine in movimento” mientras que “lo scrittore per mezzo della parola e dei segni d’interpunzione” (p. 1247). A este respecto Bassani constata cierta limitación a la hora de utilizar recursos verbales para la escritura de guiones filmicos, ya que, según él, estos carecen de autonomía debido a la intervención del director que forzosamente ha de organizar el texto por segmentos visuales. En esta ocasión el autor termina reivindicando su estatuto artístico en cuanto escritor, es decir, poeta en el sentido amplio del término², capaz de “esprimersi con assoluta e totale

¹ La obra completa del escritor, que además de novelas y cuentos incluye una amplia producción ensayística, se recoge en un volumen colectivo de la colección Meridiani de la editorial Mondadori (Bassani, 1998). Con el fin de diferenciar la producción bassaniana manteniendo una necesaria perspectiva temporal, en el cuerpo del texto indicaremos el título y el año de la primera edición de los textos citados, remitiendo en cambio a la página del Meridiano entre paréntesis, a la hora de ubicar la cita como referencia bibliográfica. Dicho sistema nos ha parecido la mejor opción para contextualizar las obras analizadas.

² Al respecto Croce introducía una diferencia entre poesía y literatura, distinguiendo la pureza de la poesía, que está vinculada con la intuición y fuerza expresiva y por lo tanto con la verdad, de la finalidad estética de la literatura, que es un producto de la civilización y la cultura (Croce, 1949).

pienezza e libertà nella lingua che solo è sua”. Y alega que “un rapporto, che sia serio, tra cinema e letteratura, non può realizzarsi altrimenti” (p. 1248)³.

Bassani vive más bien la colaboración con el cine como una misión, es decir un “invito a rendersi utile” (1958, p. 1150). Su actividad cinematográfica más intensa data de los años cincuenta y parece coincidir con una serie de cambios sociales importantes como la crisis del Neorrealismo italiano⁴, la aparición de la televisión y la victoria de los partidos políticos moderados que suben al poder, responsables de un apremiante conformismo político-cultural. Así su actividad como guionista arranca en un momento de preocupación intelectual generalizada sobre el destino cultural de Italia, que entre otras cosas alienta un esfuerzo común por la búsqueda de una lengua literaria nacional después de la experiencia neorrealista.

Efectivamente Bassani, considerando la lengua literaria italiana como “un organismo vivente, in faticoso processo di sviluppo”, ve en el historicismo una herramienta para indagar y repensar la realidad nacional con vistas a “uscire dalle secche crepuscolari e sentimentali del neorealismo postbellico” (p. 1172), como afirma por primera vez durante la entrevista *Nove domande sul romanzo*, de 1959. Consecuentemente, midiendo el valor y la calidad de todo producto artístico en función de su utilidad, Bassani puede considerar el cine un válido ejercicio artístico solo en caso de que se trate de un cinema ‘útil’, es decir de un medio cultural con un trasfondo históricamente determinado que demuestre una clara intención educativa. A este propósito, ya en 1957, durante un congreso dedicado a la relación entre los escritores y el cine, Bassani interviene con una charla titulada *La verità è sempre educativa* declarando:

Il punto è questo: ha la società italiana il coraggio di rappresentare se stessa? Una rappresentazione sincera e veritiera dell’epoca nostra: questo solo noi scrittori possiamo dare al cinema. La verità è sempre educativa: sono contrario al conformismo educativo (p. 1783)

Según Bassani, el escritor tiene la obligación de luchar intelectualmente contra un sistema industrial que induce al conformismo, convirtiendo al hombre en puro “transito di cibo”. En este sentido, el medio de comunicación artístico le ofrece al escritor la oportunidad de hacerse útil educando a la sociedad a través de una plataforma cultural democrática, ya que, según Bassani “bisogna servire” (1958, p. 1151-2). El imperativo social del *bisogna servire* encierra la dimensión ontológica de su ideología; un *fil rouge* que surca por entero su producción, orientándola hacia experiencias artísticas diferentes cuyo rasgo común es, sin embargo, la adherencia a la Historia.

³ Bassani parece acercarse, aunque indirectamente, a las ideas del semiólogo cinematográfico francés Christian Metz (2002), quien detecta una diferencia sustancial entre la escritura literaria y cinematográfica. Según el semiólogo los elementos que componen la escritura – la unidad mínima significativa (morfema); la unidad mínima sin significado (fonema); el paradigma, entendido como el conjunto de elementos lingüísticos que recurren en determinados contextos – no son rastreables en la sintaxis cinematográfica que se organiza por planos y sintagmas, quedándose dentro del dominio estilístico. De esta manera Metz reivindica la necesidad de una desvinculación de la escritura del cine, que tiene su propia especificidad comunicativa.

⁴ Habiendo nacido como respuesta a determinadas necesidades histórico-sociales, el Neorrealismo agotó su propuesta artística en los años Cincuenta, cuando se impuso una lógica cinematográfica comercial que abrió camino a un cine de consumo (Parigi, 2014; Bo, 2015; Pitassio & Noto, 2010).

BASSANI GUIONISTA Y CRÍTICO CINEMATOGRAFICO. Bassani, a través de un constante ejercicio meta-discursivo, reflexiona sobre la autonomía y especificidad artística del cine y la literatura, activando un proceso de retroalimentación que termina enriqueciendo su escritura. Así lo defiende en 1966, en *Cinema e letteratura: intervento sul tema*:

[...] debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità per la mia letteratura. Erano gli anni intorno al 1950. Come scrittore, a quell'epoca mi trovavo ancora coinvolto nella presunzione giovanile, di origine forse ermetica, dell'ineffabilità. Scrivendo, non mi impegnavo solitamente a 'tirar fuori' tutto quello che avevo dentro, convinto come ero che ciò che avevo, o credevo di avere, dentro, non *poteva*, e quindi non *doveva*, essere tirato fuori. Scrivere significava fornire dei lampi, dei barlumi, dei segni fulminei, magari anche imprecisi, traendoli dal ribollente e indifferenziato magma interiore. Orbene, fu proprio il lavoro cinematografico [...] a indurmi a uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina. Scrivendo per il cinema, facendo cioè un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto in sostanza che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione (pp. 1245-1246).

Gracias a la experiencia cinematográfica, Bassani tiene la oportunidad de replantear por entero su expresión literaria. Tanto es así que uno de los cuentos que forma parte del *Romanzo di Ferrara*, es decir *La passeggiata prima di cena*, está pensado y construido por segmentos visuales, observando la técnica cinematográfica del *zoom*. En palabras del autor:

Il racconto si apre con l'immagine panoramica del corso principale di Ferrara, corso Giovecca, visto nell'ora affollata e patetica del crepuscolo, l'ora che precede il momento della cena. Siamo nel 1888: nell'estate del 1888. Ma ecco che la 'macchina' si muove lentamente in avanti, il campo visivo a poco a poco si restringe, isolando e mettendo a fuoco, laggiù, in fondo al Corso, il piccolo particolare di una ragazza che sta avviandosi verso casa. Di più, tutto il racconto è costruito in prospettiva, ad imbuto: come se una macchina da presa stesse mettendo a fuoco, avanzando adagio in carrellata, un oggetto lontano (p. 1246).

A lo largo de su actividad artística, que consta de diferentes momentos, el escritor participa en la escritura de 11 guiones filmicos destinados a la realización de un cine de autor que mantiene con la crítica una relación bastante compleja. Siete de las películas elaboradas por Bassani son adaptaciones de textos literarios, como en el caso de *La provinciale* (1953) y *La romana* (1954), dirigidas respectivamente por Mario Soldati y Luigi Zampa y basadas en las novelas homónimas de Alberto Moravia; el capítulo *Casa d'Altri* que es una adaptación de la obra homónima de Silvio D'Arzo para el filme *Tempi nostri* (1954) de Alessandro Blasetti; la reescritura de un cuento de Graham Greene en *La mano dello straniero* (1954) de Mario Soldati; el episodio *Il ventaglino* basado en la obra de Luigi Pirandello para el filme *Questa è la vita* (1954) de Mario Soldati, y, por último, *Il prigioniero della montagna* (1955) basado en el libro *La fuga di Giovanni Testa* de Gunther Bienek⁵.

⁵ Las demás colaboraciones bassanianas son: *Le avventure di Mandrin* (1951); *La donna del fiume* (1955), bajo la dirección de Mario Soldati; los episodios de *Paraninfo* y *Pigreco* en *Villa Borghese* (1953), dirigida por Gianni Franciolini; *Senso* (1954) de Luchino Visconti; *I Vinti* (1953) de Michelangelo Antonioni. También presta su voz para el doblaje de Orson Welles en el episodio *La ricotta*, de Pier Paolo Pasolini, que forma parte de la película *Ro.Go.Pa.G.* (1963), de Rossellini, Godard, Pasolini y Gregoretti; actúa de cronista en *Fascista* (1974), una obra montada a través de vídeos de cineregionali Luce, hablando del fascismo desde 1922 hasta 1940, dirigida por Nico Naldini (Villa, 2002).

“IL GIARDINO TRADITO”. Dada su capacidad de llegar a un amplio público, el cine le ofrece a Bassani la oportunidad de practicar un arte útil dentro de un espacio de acción más amplio que el literario. Sin embargo, el autor nunca desatiende el potencial de utilidad social de una obra que antepone a cualquier estrategia de éxito. A este propósito en 1964, en la entrevista *Chi corre dietro al pubblico*, el escritor declara: “il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto [...] a distogliermi dalla contemplazione della mia verità” (p. 1207). Y es en nombre del valor testimonial de su *verità* como Bassani se ve obligado a defender la esencia de sus propias obras de las adaptaciones cinematográficas basadas en ellas.

La filmografía bassaniana incluye *La lunga notte del '43*, dirigida por Florestano Vancini en 1960; *Una lapide in via Mazzini* (1962) del director Mario Landi, que forma parte del ciclo *Racconti dell'Italia di oggi* producido por la RAI; *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970) dirigido por Vittorio De Sica; *Gli occhiali d'oro* (1987) del director Giuliano Montaldo; el cortometraje *L'airone - I luoghi* (2002) dirigido por Cesare Bornazzini, con el patronazgo de la Fondazione Bassani y *Quattro storie d'amore* (2013) de la directora Elisabetta Sgarbi, que incluye un episodio inspirado en la figura de Micòl, la protagonista de *Il Giardino dei Finzi-Contini*.

En este contexto, especial mención merece la polémica bassaniana acerca de la adaptación filmica de *Il Giardino*, el caso de reescritura más célebre y complejo de su producción. En su momento la exhibición de la película ocasionó una *querelle* nacional muy importante, debido a la escasa apreciación del filme por parte de Bassani.

Los sucesos se desarrollan de la siguiente manera: en 1963 la Documento film compra los derechos cinematográficos de la novela y encarga el guion a Salvatore Laurani y Valerio Zurlini, este último también designado como director de la película. Dado que el resultado final no satisface las expectativas, se contacta con otros guionistas como Tullio Pinelli y Franco Brusati, que intentan, sin mucho éxito, mejorar la versión existente. En 1970 la Documento film encarga a Vittorio De Sica la realización de la película, quien solicita al propio Bassani la revisión de los diálogos encomendados en esta ocasión a Vittorio Bonicelli. Finalmente el ferrarés y Bonicelli se hacen cargo de la redacción integral del guion de la que sin embargo De Sica prescinde, utilizando en último término la versión de Ugo Pirro. Después de un proceso judicial emprendido por el autor, Bassani consigue retirar su nombre de la acreditación y la película se exhibirá en cines como adaptación libre, esto es, “Liberamente tratto dall'omonimo romanzo”. Su disconformidad hacia el resultado de la obra de De Sica, queda patente también en una carta que Bassani escribe al editor Giulio Einaudi en 1971, donde solicita que no se publicite su novela haciendo referencia a la película:

ho visto nelle librerie che *Il giardino dei Finzi-Contini* porta una fascetta con riferimento al film di De Sica. Della cosa non posso che dolermi vivamente, perché, come sai, la versione cinematografica del mio romanzo non è stata da me approvata. Anzi, io l'ho decisamente respinta, non avendo in alcun modo voluto condividere la paternità del film. Ti prego perciò di tener conto del mio punto di vista, e di far sì che i volumi del mio romanzo non siano più posti in vendita accompagnati dalla fascetta di cui sopra⁶.

En un importante artículo titulado “Il giardino tradito” (1970), Bassani recorre las dinámicas subyacentes al proceso de adaptación del texto, proporcionando una lectura crítica

⁶ Giorgio Bassani a Giulio Einaudi, Roma, 3 de febrero de 1971, Fondazione Einaudi, Torino – Archivio di Stato di Torino.

pública muy interesante acerca de las diferencias entre su libro y la película que, según él, descuida la esencia de la obra difundiendo por consiguiente un mensaje equivocado de la operación cultural intentada por el escritor. Si con relación a la adaptación de Zurlini-Laurani el ferrarés critica la tentativa poco convincente de presentar una “*sorta di affresco sulla tragedia ebraica in toto: ferrarese, italiana e mondiale*” (p. 1256), con respecto al guion-Pirlo, Bassani muestra su más enérgico rechazo debido a la alteración radical que la obra original parece sufrir llegando a la pantalla.

La adaptación de Vittorio De Sica ha sido frecuentemente analizada por especialistas (Villa, 2002; De Miguel y Canuto & Nappi, 2016; Ayaso, 2015) con lo cual no será nuestra intención detenernos sobre la ficha técnica de la película ni proceder al estudio pormenorizado de la novela con vistas a detallar las diferencias. En cambio resulta interesante detenerse sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca del grado de fidelidad del proceso de adaptación, ya que constituyen una declaración indirecta de poética.

De la película Bassani lamenta un achatamiento histórico ajeno a la estructura de la novela, construida en cambio sobre la alternancia de dos planos temporales, presente y pasado. Además, el abuso de las “*tirate didascaliche estraneissime allo spirito del libro*”, según el autor, convierte la obra en una historia “*banale, sentimentale, qualsiasi*” (p. 1258).

La crítica de ‘cualquierismo’ que Bassani dirige a la operación cinematográfica realizada por De Sica, que además tacha de “*sentimentalista*” por un exceso de diálogos melodramáticos y didascálicos, tiene que ver también con la caracterización de los personajes. Bassani denuncia su tipificación y no le perdona al director haber creado “*pupazzi di fantasia, delle teste di legno pure e semplici*” (p. 1260). Por lo tanto, la falta de matices caracteriológicos de los protagonistas y la grisura en la que los ve envueltos son para el ferrarés una tergiversación “*a malapena tollerabile*” (p. 1258). Observa en general una rigidez artística que apaga al personaje, lo hace ambiguo, lo sacrifica convirtiéndolo en una figura sin matices, es decir, “*un personaggio sbiadito, minore, di nessun rilievo morale*” (p. 1263).

Bassani, además, ve necesaria la introducción de repetidos *flashes* en blanco y negro relativos a la redada contra los judíos a partir del 8 de septiembre de 1943, destinados a intercalar la narración cinematográfica. Se trata de un expediente visual muy importante para la idea de ritmo narrativo que tiene el autor, que además tiene la finalidad de respetar los planos temporales de la historia, evitando la simplificación a la que en cambio parece apuntar la adaptación de De Sica.

Otro punto sensible es la importancia del dialecto, que en la película ha sido rebajada a través de la adopción de un genérico acento *setentrionale*, que el escritor considera “*costruito in provetta che ben poco ha a che fare col ferrarese*” (p. 1264). Una vez más nos adentramos en el sistema ideológico del universo bassaniano, que parece atribuir esta imprecisión dialectal a un típico patrón neorrealista – ya señalado en 1949 en la reseña del libro *Ladri di biciclette* de Luigi Barolini titulada *Da un bel libro a un bel film* – caracterizado por un exceso de crónica y un “*egotismo lirico*” (p. 1065) que solo produce un acercamiento superficial a la realidad.

En suma, lo comentado lleva a Bassani a rechazar la película de De Sica por haber convertido su obra en un texto ‘cualquiera’, proponiendo al público un producto artístico simple, sensiblero y popular. El filme según el autor incumple las instancias historicistas que Bassani considera la *conditio sine qua non* de toda obra, con las que mide su valor en función del grado de su necesidad.

Por lo general, las simplificaciones estilísticas y morales propuestas por el cine y la literatura neorrealista italiana constituyen un importante objeto de interés para Bassani. En efecto, el autor se desmarca de la propuesta artística de este movimiento por no reconocerse en su planteamiento crítico. Por ejemplo, en lo que se refiere a la reseña que acabamos de mencionar relativa al libro *Ladri di biciclette* (1946) de Luigi Bartolini, adaptado al cine por De Sica en 1948, Bassani detecta las mismas limitaciones artísticas, es decir la falta de arte debida a la intención del autor de conectar con el pueblo a través de su “simpatico becerismo, la sua anarchia sociale, [...] la sua prudente ferocia, la sua complicata morale domestica, il suo opportunismo politico, [...] il suo medesimo estetismo e scetticismo da artista” (1949, p. 1066).

Bassani parece así descalificar una vez más el populismo, fenómeno contrario a una actitud artística y ética responsable, rehabilitando de manera cautelosa el concepto de *nacional-popolare*⁷ teorizado por Antonio Gramsci (2014). Efectivamente, esta categoría interpretativa permite al escritor recuperar un nexo importante entre historia, sociedad y literatura (o muy generalmente, expresión artística), vinculando dichos términos a la idea de un historicismo entendido como responsabilidad moral frente al mundo.

Asimismo, con respecto a *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Bassani toma distancia de la autoría del filme de De Sica, por no compartir una versión que no respeta los planos temporales de la historia ni el recurso estilístico del doble narrador, sugiriendo así, a través de la superposición del narrador y protagonista que en el filme se llama Giorgio, una identificación neta con el autor Giorgio Bassani.

Del mismo modo, como destacan De Miguel y Canuto & Nappi (2016), la película de De Sica incumple el patrón bassaniano del “tabú della guerra” (p. 55) añadiendo 15 minutos de epílogo ausentes en la novela, donde se explicita el destino de la familia Finzi-Contini y de los demás protagonistas, ampliando así el horizonte temporal de la narración hasta el año 1943. Bassani crítica dicha ampliación fílmica, ya que, de acuerdo con De Miguel y Canuto & Nappi, la historia parece encerrarse dentro de un marco narrativo determinado que consta de un comienzo didascálico y un epílogo épico, ambos ajenos a la novela pero no a la película. De hecho, en la versión cinematográfica estos tienen la función de explicitar el tema del Holocausto a través de referencias directas. Además, lo que Bassani denuncia categóricamente de la última porción narrativa añadida, es el desenlace de la historia personal del narrador y su padre. El escritor se siente traicionado al sentirse identificado en la película con Giorgio, narrador y protagonista, que para salvarse abandona a su padre judío a un destino colectivo de deportación y muerte. A este propósito escribe el autor en *Il giardino tradito* (1970):

Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro romanziere del *Giardino dei Finzi-Contini*, si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro romanziere di successo, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi-Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco? Ora, servirsi di casa mia, a Ferrara, per meglio accollare, a me, una vicenda che non mi riguardava: pretendere che io apparissi capace di aver giocato con la vita e con la morte della persona che più ho amato al mondo, cioè mio padre: ecco

⁷ El escritor retomaría esta categoría crítica *a posteriori*, desmarcándola del trasfondo político y populista de cierta crítica ideológica. Sobre el concepto de “nazional-popolare” en Bassani, véase Lea Durante (2007, pp. 123-136).

due suprusi abbastanza atroci che si era tentato di infliggermi. Se li avessi subiti senza protestare, non sarei stato uno scrittore, e neanche un uomo (p. 1265).

Una vez más queda patente como en Bassani el escrúpulo moral del hombre se plasma en la integridad ética del escritor. Su compromiso con la historia y los protagonistas de su obra es tan absoluto que el grado de verosimilitud de su escritura se convierte en el único recurso posible de la narración.

ADAPTACIONES, APROPIACIONES Y FIDELIDAD. Como ya hemos visto, en *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (1966) Bassani afronta de manera general el tema de la adaptación filmica en más de una ocasión, destacando en diferentes artículos la necesidad de una buena traducción visual de lo que él llama ritmo narrativo de la historia con vistas a salvaguardar lo esencial, es decir el espíritu de la obra de partida.

A este propósito André Bazin (2000) sostiene que el término *adaptación* es impreciso frente a etiquetas como *traducción* o *transcripción*, puesto que no llega a dar cuenta de un aspecto importante del proceso, es decir la intervención creativa por parte del cineasta. Siguiendo dicho planteamiento Bazin declara que el grado de originalidad de una adaptación es directamente proporcional a la fidelidad estilística, es decir la capacidad de detectar en cada transposición el equivalente cinematográfico de la escritura literaria. Lo importante entonces será individuar la relación existente entre las escrituras de las adaptaciones y el contexto histórico-cultural de referencia. Por esta razón Pérez Bowie (2010) propone el término de *reescritura* para referirse a procesos adaptativos complejos, sobre todo en el caso de reelaboraciones creativas de un texto original sobre la base de cánones estéticos personales y contingencias espaciales e históricas (contexto de realización). En este sentido, como recuerda Pérez Bowie, Francis Vanoye propone justamente el concepto de *apropiación* con respecto a las adaptaciones cinematográficas, ya que para el estudioso dicho proceso es el resultado de un ‘condicionamiento existencial’, es decir una operación de conversión en la que el texto se ajusta al contexto de adaptación y a la postura estética e ideológica de los adaptadores.

En relación con esta problemática, habría que preguntarse qué tipo de equivalencia estilística se establece entre *Il Giardino* de Bassani e *Il Giardino* de De Sica.

Es indudable que en la película el director haya querido explicitar tremendos acontecimientos históricos, como la Shoa italiana, que en el libro solo se dan a entender, con el objetivo de simplificar y explicitar el mensaje para llegar a un público más amplio y heterogéneo. En la opinión de De Miguel y Canuto & Nappi (2016), dicha operación se debe a la intención de “reinterpretare la trama alla luce di un messaggio più univoco [...] più visibile” confirmando, por otra parte, que “un film è un prodotto diverso dal romanzo che lo ispira (p. 57). Ambos críticos parecen coincidir con la idea de Francis Vanoye acerca de una *apropiación* del texto de parte del director durante el proceso de conversión, debida a necesidades específicas dictadas por el contexto de recepción.

Acerca del concepto de *fidelidad* con respecto a las adaptaciones filmicas, ya en 1947 en un artículo sobre *Giovanni Verga e il cinematografo* Bassani se había demostrado bastante rígido, condenando las “trascrizioni commerciali” (p. 1037) y los arreglos artísticos que distorsionan el sentido último de la obra. En opinión del escritor, dichas operaciones tienen el efecto contraproducente de llegar al público amplio a consta de diluir su fuerza dramática. Por lo general, Bassani lamenta una operación cinematográfica *traicionera* que perjudica la intención del escritor y más de una vez el italiano ha polemizado contra el estreno de una

película con las siguientes palabras: “Bel film. Ma l’autore non voleva dire questo!” (Vannucci, 2010, p. 30).

Por esta misma razón, Bassani critica la adaptación filmica de *I promessi sposi* de Mario Camerini (1940), basada en la novela homónima de Alessandro Manzoni. En la opinión del escritor, la película violaría el espíritu originario de la historia contada, vaciando y desactualizando el mensaje dentro del contexto histórico de recepción. En su artículo *Manzoni e il cinema* (1960) el escritor destaca la importancia de una nueva adaptación debido a la necesidad de reactualizar el mensaje de una obra literaria fundamental para la cultura italiana. La solución pasa por un proceso de traducción visual capaz de reflejar la esencia y el motivo del libro, ya que, en palabras de Bassani: “lo spirito che li ha evocati, lo spirito che ne giustificava l’invenzione, quello, purtroppo, è del tutto assente” (p. 1140). En concreto, lo que más lamenta Bassani es el hecho de haber tergiversado la materia del libro haciendo hincapié en la mera historia de amor entre los protagonistas, prescindiendo del autor y su horizonte experiencial. Así lo argumenta el italiano: “Si è voluto rappresentare l’umile peripezia amorosa dei due giovani contadini lombardi come se essa soltanto potesse effettivamente interessare prescindendo dal Manzoni, insomma, dalla sua religione” (p. 1140).

Con este último comentario Bassani parece decidido a reivindicar una íntima conexión entre la obra, el autor y el contexto, aclarando una vez más, aunque sea indirectamente, algunos aspectos críticos relativos a su propia obra, *Il Giardino*. Efectivamente, no siempre se han tenido en cuenta las implicaciones morales del libro, el nivel de compromiso del autor con respecto a la materia tratada, su trasfondo ideológico, su compromiso ético y estético con la realidad. Por dichas motivaciones, cuando en 1970 se exhibe la película de *Il Giardino* con un guion ajeno a las intenciones de Bassani, que potencia la historia de amor entre Micòl y Alberto y explicita la historia política de Italia a través de secciones divulgativas de crónica social, desatendiendo la esencia de su obra, a Bassani no le queda otra solución que hablar de *traición*.

Si analizamos las intervenciones del autor con respecto a las adaptaciones filmicas de sus libros y de otros escritores famosos, la postura bassaniana parece tener algo de aquel prejuicio de partida detectado por Pérez Bowie que hace que se establezca una condición de inferioridad de lo filmico con respecto a lo literario. De hecho, según Robert Stam, (2001) la superioridad del texto literario se debe, entre otras razones, al imaginario común según el cual la calidad está directamente relacionada con la antigüedad, es decir con el texto de origen. A ello se debe el uso de evaluaciones de las versiones audiovisuales con categorías relacionadas con la esfera moral, como por ejemplo *infidelidad*, *violación*, *traición*, *bastardización*, etc., según la secular preeminencia de la literatura frente al cine (*iconofobia vs logofilia*), procedente de la noción platónica de simulacro. Por lo tanto, como concluye también Pérez Bowie (2010), “en lugar de abordar la relación entre lo visual y lo lingüístico como un diálogo mutuamente enriquecedor” se ha preferido el camino de “una confrontación que lleva el desprecio de las artes de la imagen en virtud de su obsolescencia y su insustancialidad” (p. 22).

Ahora bien, no podemos identificar a Giorgio Bassani como a un mero detractor de lo filmico; su actitud crítica estriba más bien en intervenciones puntuales relativas a operaciones de distorsión artística que terminan desnaturalizando la obra de partida.

Por lo tanto, por lo que respecta a su propia situación, cuando Bassani habla de *traición*, apunta a una serie de decisiones audiovisuales que no respetan su operación literaria entendida como ejercicio de responsabilidad moral frente a la historia y la sociedad. Esto

pasa con todas las versiones filmicas basadas en sus libros a partir de *La lunga notte del '43* (1960), cuyo título sufre una modificación por la introducción del artículo determinado en lugar del indeterminado y la adición del adjetivo 'larga', que transforma desde el principio el sentido último del libro, hasta el punto de que el director, Florestano Vancini, declara durante una entrevista que Bassani nunca le ha perdonado haber añadido la forma adjetiva; efectivamente el título original del libro, *Una notte del '43*, refleja *in toto* la poética bassaniana: todo avanza por sugerencias y la realidad cobra determinación por la introducción de múltiples detalles concretos y específicos que van componiendo el ambiente. A este propósito la utilización del indeterminado tiene la función de insinuar dentro del 'espacio Ferrara' el recuerdo de un hecho histórico que forma parte de la memoria colectiva de la ciudad y sus habitantes. Por esta razón Vancini declara durante una entrevista que algunos años después Bassani le dijo hablando del título: "questa non me la dovevi fare" (Gambetti, 2000, p. 59).

Asimismo, con respecto a *Gli occhiali d'oro* de Giuliano Montaldo, el escritor tampoco puede declararse satisfecho. Durante una entrevista con Walter Mauro, Bassani declara acerca de la película que la "sostanza" del libro ha sido "fundamentalmente evitata". Y alega:

Nel libro i protagonisti sono due: vi è il dottor Fadigati, che è un omosessuale, e quindi un morto, cioè lontano dalla vita. L'altro è un giovane letterato, il futuro scrittore degli *Occhiali d'oro*. I due si trovano insieme e si capiscono perché sono diversi, eppure simili. Nel film non c'è niente di tutto questo. L'unione di questi due emarginati, che proprio dall'emarginazione traggono la forza di stare insieme, e che anzi sentono di essere uguali proprio perché diversamente perseguitati, nel film è stata evitata con ogni cura di dirne (Villa, 2002, p. 208).

La declaración bassaniana sorprende un poco, puesto que en la película el director se preocupa por sugerir constantemente esta condición de doble marginación que tanto importa a Bassani. Según Federica Villa el problema reside una vez más en la utilización del 'yo' narrador, que en la página bassaniana ejerce la función de barómetro entre pasado y presente, permitiendo un diálogo continuo entre los dos planos temporales, mientras que en la película desaparece, privilegiando una narración anclada en el presente a través de la introducción de un personaje-narrador que actúa en la historia. A este propósito De Miguel y Canuto & Nappi (2016, p. 59) hablan de una "invariante del cinema da Bassani" por la que

si perde [...] la dimensione centrale dell'io narrante, della soggettività che informa di sé la narrazione, dettandone l'andamento fluttuante, gli andirivieni ripetuti, quell'altrettanto costante interrogazione del lettore che caratterizza anche le narrazioni in terza persona.

Acerca de la experiencia cinematográfica de Bassani, Villa termina identificando tres momentos principales de contacto del autor con el cine, estos son una etapa crítica (el autor reflexiona acerca de los recursos estilísticos del séptimo arte y cómo aplicarlos, eventualmente, a la literatura), una etapa de colaboración con los directores Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini y Luchino Visconti (para la escritura de algunos guiones filmicos), y finalmente una etapa de *restituzione*, es decir, las tres versiones filmicas de los textos bassanianos.

A este propósito parece interesante destacar la lectura crítica de Villa acerca de esta última fase. Efectivamente la especialista ve esta etapa como el resultado de un interés y un acercamiento constante del autor hacia el medio audiovisual que lleva al ferrarés a introducir en su página recursos estilísticos propios del séptimo arte. De hecho, Villa señala una

modificación de la escritura bassaniana a lo largo del bien conocido proceso de revisión al que el autor somete su obra a lo largo de cuarenta años que apunta paulatinamente a una mayor ‘traducibilidad’ de la palabra en imagen. Villa recuerda al respecto el epílogo de Cesare Segre (2003) para la edición de las *Historias de Ferrara* publicada por Einaudi en 2003 (según la versión de 1956), donde el filólogo habla de una reducción de lo visual. Según Segre, dicha operación de reducción estilística involucra sobre todo las oraciones entre paréntesis y los incisos descriptivos que abundan en las primeras versiones de los textos bassanianos y que progresivamente el autor va reemplazando con comas y palabras *commentative* y *commemorative*. Federica Villa halla en dicho proceso correctivo una prueba de la constante influencia del cine en Bassani, además de cierta continuidad entre su trabajo de escritor y de guionista. Como si la experiencia de los años Cincuenta en calidad de colaborador cinematográfico, llevada a cabo trabajando al mismo tiempo en la redacción de las *Historias*, haya modificado para siempre su percepción sobre la escritura obligándole a una continua reflexión y experiencia acerca de sus límites.

BASSANI A TRAVÉS DEL CINE: UN ACERCAMIENTO AL CASO ESPAÑOL Y ARGENTINO. Por todas las razones anteriores resulta curioso el hecho de que la fama de Bassani en el extranjero, en concreto en el mundo hispánico, se impulse a raíz de las adaptaciones filmicas de sus obras.

A este propósito, hemos decidido investigar la recepción española y argentina del escritor, al tratarse de dos experiencias independientes y paralelas a la vez que constante y directamente vinculadas por lo que respecta a la historia editorial de Bassani. Además, la decisión de incluir Argentina en dicho estudio se motiva por los fuertes vínculos identitarios, políticos y culturales que Italia ha mantenido con este país de ultramar a lo largo de las épocas analizadas (Datteroni y Bruschi, 2018).

Por lo que respecta a España, las vicisitudes editoriales de Bassani arrancan en los años sesenta y las atípicas condiciones políticas del País nos obligan a tener en cuenta la presencia de una mediación cultural muy potente, como la censura franquista, que controla los gustos del gran público dificultando así la recepción del autor. De hecho, bajo el franquismo la distancia entre la clase intelectual y el público lector se agudiza, generando casi una situación de incomunicación entre dichos sectores. Tan es así que, en un primer momento, la recepción de Bassani en España se debe al esfuerzo de una minoría intelectual interesada en la publicación de su obra por razones formales y programáticas, estas últimas relativas a una tentativa de rejuvenecimiento de la literatura española de la época. Durante los primeros años de la Transición, las publicaciones de la obra de Bassani sufren un revés, aunque la escasa presencia del ferrarés en los catálogos editoriales nunca dará lugar a un vacío receptivo.

Una de las causas más probables es imputable a la homónima película de Vittorio De Sica, que en España se estrena en 1971 cosechando un éxito importante. Es probable entonces que la mediación cinematográfica de la obra de Bassani haya dado un impulso valioso a la ampliación del margen de recepción del escritor en la Península Ibérica. El prestigio de De Sica, uno de los más célebres representantes del cine neorrealista italiano, puede haber favorecido en este sentido la difusión de Bassani en España, manteniendo un interés latente justo durante aquellos periodos amorfos en los que la crítica aparta la mirada del autor.

Por lo tanto, podemos concluir que el medio audiovisual ha resultado un vehículo indispensable para promocionar la figura y la obra del autor, sobre todo por haber alimentado el peso de su repercusión en el contexto hispánico (D’Intino, 2001).

Las declaraciones de Jenaro Talens y Eduardo Paz Leston⁸ parecen confirmarlo; ambos coinciden con la idea de que la recepción del ferrarés, inicialmente muy elitista, se haya impulsado, por lo tanto popularizado, a partir de las versiones audiovisuales de sus obras. No por casualidad De Miguel y Canuto & Nappi (2016), acerca de *Gli occhiali d'oro*, se refieren a los procesos de adaptación que se inscriben en el marco de “esigenze diverse, non certo ultima quella di trivializzazione-banalizzazione, ovvero di ricerca di una fruibilità spettacolare in chiave emotiva” (p. 60). Dicha espectacularidad no podría menos de ser difícil de asumir por un autor como Bassani, quien fiel a sus principios mantiene que: “nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare. [...] chi corre dietro al pubblico, vuol dire che dentro di sé non ha niente” (1964, p.1207).

Prueba de la importancia de la mediación audiovisual en la historia de la recepción de Bassani en el mundo hispánico resulta justamente un texto del argentino Gary Vila Ortiz (2010), periodista y exponente de la Generación de los Sesenta, quien en 2010 dedica un artículo a Bassani tratando de abarcar críticamente su trayectoria artística penetrando el sentido último de su producción literaria. Vila Ortiz define *La novela de Ferrara* como “un ciclo formidable, indispensable para quienes tengan interés en una visión exacta de la historia de Italia” de la época y admite haberse acercado al escritor a través del cine. A lo largo del artículo, de hecho, declara más de una vez que las películas basadas en sus obras, en concreto *La lunga notte del '43* (1960) e *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970), han constituido su primer contacto con el autor cuando “todavía no había leído” e “ignoraba [...] la novela de Bassani”.

La película que más repercusión ha tenido y más ha impulsado el conocimiento de la obra de Giorgio Bassani fuera de Italia es, como ya sabemos, *Il Giardino dei Finzi-Contini*. Se trata de la última película dirigida por Vittorio De Sica, por lo cual es probable que la fama del director haya facilitado y concentrado la atención sobre la obra y a partir de allí se haya activado un proceso de redescubrimiento del autor y el ciclo de Ferrara. De Sica, “el único gran cineasta de la historia que logró al mismo tiempo crear algunas de las películas más bellas de su época y convertirse en uno de esos actores populares con los que el gran público, ese que siempre buscó y casi siempre conquistó, se siente identificado” (Sardá, 2014), es conocido universalmente por *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), filmes cumbres del neorrealismo italiano junto con *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti y *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, entre otros.

Ese gran público al que De Sica siempre apuntó puede considerarse como el receptor principal de las reescrituras fílmicas bassanianas; a partir del medio audiovisual se ‘populariza’ la producción narrativa de Bassani impulsando de esta manera su fama en el extranjero.

Efectivamente, como muchos críticos ponen de relieve, una de las características más importantes e interesantes del cine es la ‘accesibilidad’; a través de la imagen se logra la abolición de las barreras sociales y culturales, que en cambio se pueden levantar en algunas ocasiones entre el público y el texto literario. En un artículo de *La Vanguardia* de 1971, el año de estreno de *Il Giardino* en España, se comenta la presencia en el filme de un “tono

⁸ Tuve una conversación telefónica con el señor Eduardo Paz Leston acerca de la redacción de *Sur* y la decisión de Victoria Ocampo de editar *Gli occhiali d'oro* de Giorgio Bassani en 1960. Asimismo, tuve el honor de conocer a Jenaro Talens con quien pude hablar acerca de la obra de Giorgio Bassani. Talens conoció a Giorgio Bassani en Valencia en los ochenta, durante el *Encuentro de Escritores del Mediterráneo* (Colinas, 1983).

sencillo delicadamente sentimental”, que nunca alcanza el dramatismo que en cambio la historia contada podría sugerir. Sin proceder a un análisis comparativo entre la película y el libro, el periodista destaca una “fidelidad escrupulosa” del filme al texto original lamentando sin embargo una “extrema sintetización que no siempre refleja, con la necesaria claridad, el paso del tiempo” (A.M.T., 1971).

La crítica presentada en *La Vanguardia* contiene algunos de los elementos presentes en la polémica Bassani-De Sica. El sentimentalismo, por ejemplo, si bien delicado, es algo que Bassani rehúye en su producción literaria. Su imperativo ético y su profundo credo historicista, le impiden utilizar la historia de su gente para explotarla como tema artístico-literario con vistas a perseguir el éxito como escritor.

La dificultad de adaptación filmica que supone la obra de Bassani, es un aspecto que ya se señalaba en 1966, cuando en un artículo anónimo de *La Vanguardia* se anunciaba la inminente producción cinematográfica de *Il Giardino*, que a esta altura contaba con Valerio Zurlini en calidad de director encargado del rodaje. En el artículo en cuestión, se define la obra del ferrarés como una “novela policiaca del sentimiento”, muy difícil de traducir en imágenes por “una materia sumamente abstracta que ciertamente no facilita su transposición cinematográfica”, debido a que “son precisamente las cosas dichas y dadas por supuestas por Bassani a su obra, las que ofrecen mayor dificultad para pasar a la pantalla” (Anónimo, 1966). Sorprendentemente, el artículo parece adelantar las efectivas dificultades encontradas, anticipando de algunos años una polémica inevitable.

Igualmente la reescritura filmica de las obras del ferrarés, se enmarca dentro de un más amplio discurso comparativo, reconducible a aquel paradigma de la memoria propuesto como clave de lectura para entender la recepción de Bassani en el mundo hispánico (Datteroni, 2016; 2018; 2019). No cabe duda de que el cine, mucho más que la literatura, ofrece una representación inmediata de la realidad, salvando del olvido macro y micro-acontecimientos representados de manera mucho más efectiva para el gran público.

Como declara José R. Ayaso (2015), el cine, teniendo una faceta de arte popular, ha desarrollado diferentes funciones culturales dentro de la sociedad, desde la propaganda a la “educación cívica de las masas” (p. 280). Con respecto a su matiz cívico-pedagógico, Ayaso sostiene que el cine es el medio artístico más apropiado para la edificación de la memoria colectiva de una sociedad. Resulta sintomático el hecho de que este autor vincule su introducción acerca del cine, la historia y la memoria, con un análisis crítico sobre la obra de Giorgio Bassani, titulado “Memorias judías de Ferrara”, estrechando el foco sobre la novela *Il Giardino dei Finzi-Contini* y su reescritura filmica. El crítico reconoce a la obra bassaniana y su adaptación cinematográfica una ‘función de memoria’ local (Ferrara) y nacional (Italia) necesaria, que por el valor literario y ético que adquiere, trasciende las fronteras convirtiéndose en un interesante paradigma testimonial.

De la misma manera el escritor y periodista Gary Vila Ortiz, lamentando la tendencia general a la falsificación de los hechos históricos en la sociedad argentina, reivindica un anhelo respecto por la verdad a partir de una aguda reflexión sobre la actitud cultural y moral de algunos intelectuales, en la que incluye a nuestro autor. En sus palabras:

En un país como el nuestro, donde abundan por estos tiempos narraciones que tratan distintos aspectos de su historia, Bassani parecería un buen maestro como ejemplo de la forma en que deben tratarse de narraciones que se sustentan en hechos históricos. En Bassani no existe deformación alguna, falsificación alguna de lo que pasó en tal o cual oportunidad.

La declaración de Vila Ortiz encuentra un eco interesante en un artículo de José María Herrera sobre la memoria histórica de Giorgio Bassani, donde el crítico destaca la integridad cultural y moral del ferrarés que se ha dedicado a luchar contra el olvido durante una época afectada por el ‘síndrome de Vichy’⁹. Herrera elogia el proyecto literario y el estilo de Bassani hablando de la eficacia de la “alusión” y el “rodeo” con respecto a una narración donde los elementos son explicitados y encasillados en un discurso abstracto e ideológico, o engastados en el preciosismo técnico de una sintaxis superficial. Sobre ello comenta Herrera (2016, p. 129):

No hablar directamente de los fascistas, las leyes raciales o los hornos crematorios no es un error, o en todo caso, es un error similar al que cometió Picasso en el Guernica al no incluir, como deseaban las autoridades republicanas que le encargaron la obra, algún obrero musculoso con un fusil en las manos.

Lo que Herrera admira de Bassani es su capacidad de rehabilitar a través de la escritura una atmósfera reveladora de una dimensión histórica precisa con vistas a despertar la conciencia colectiva de una sociedad adormilada. Según el crítico, Bassani sabía que el único camino posible pasaba por la ficción, al no estar la sociedad italiana dispuesta a concienciarse todavía. Y es a partir de ahí como el escritor construye su ciclo narrativo, defendiéndolo de cualquier operación de revisión, interpretación, adaptación y/o traición ajena a su poética.

El resultado es una obra monumental susceptible de trascender las fronteras nacionales gracias al empleo de una poética responsable de compromiso civil. En palabras del escritor (como se citó en Macke, 2006, p. 249): “Lo spirito insieme ebraico e cristiano è ben presente nel mio *Romanzo di Ferrara*... In questo libro c’è il mio messaggio all’Europa, il senso profondo del mio impegno morale e civile”.

Referencias bibliográficas:

- A.M.T. (1971, 23 de octubre). El jardín de los Finzi-Contini en España. *La Vanguardia*.
- Ayaso, J.R. (2015). Memorias judías de Ferrara: Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio de Sica, 1970). En F.S. Ventura (ed.), *Cine e Historia(s). Manera de retratar el pasado por imágenes*, (279-300). París: Université Paris-Sud.
- Bassani, G. (1998). *Opere* (R. Cotroneo, ed.). Milán: Mondadori.
- (1949, 9 de enero). Da un bel libro a un bel film. *L’illustrazione italiana* 76(2), 60. Luego Bassani, G. (1966). Ladri di biciclette. En Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (119-122). Turín: Einaudi. Ahora en *Opere* (pp. 1064-1066).
- (1957, 1 de diciembre). La verità è sempre educativa. En E.F. Accrocca (1957), *Incontri, scontri e proposte al recente convegno del Fiammetta. Fiera Letteraria*, 48, 3. Ahora en *Opere* (p. 1783).

⁹ La definición es de Henry Rousso (1990), que por ‘síndrome de Vichy’ entiende la actitud de eliminación o al menos de escasa aceptación de los sucesos bélicos a la que sigue una potenciación de la condición de la víctima.

- (1 novembre 1958). Le condizioni dello scrittore. *Il punto della settimana*, 43, 13. Luego Bassani, G. (1966). Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura. En *Le parole preparate* (pp. 227-233). Ahora en *Opere* (pp. 1149-1155).
- (mayo-agosto 1959). Nove domande sul romanzo. *Nuovi Argomenti*, 38-39, 2-5. Luego Bassani, G. (1966). Due interviste. En *Le parole preparate* (pp. 239-243). Ahora en *Opere* (pp. 1169-1176).
- (1964, 26 de febrero). Chi corre dietro al pubblico (intervista). *L'Europa letteraria*, 26. Luego Bassani, G. (1966). Due interviste. En *Le parole preparate* (pp. 243-248). Ahora en *Opere* (pp. 207-212).
- (1966). Cinema e letteratura: intervento sul tema. En *Le parole preparate* (pp. 235-238). Ahora en *Opere* (pp. 1244-1248).
- (1970, 6 de diciembre). Il giardino tradito. *L'Espresso*, 49, 20-21. Ahora en *Opere* (pp. 1255-1265).
- Bazin, A. (2000). *¿Qué es el cine?* (J.L. López Muñoz, trad.). Madrid: Rialp.
- Bo, C. (2015). *Inchiesta sul neorealismo*. Nápoles: Medusa.
- Colinas, A. (1983, 10 de enero). Giorgio Bassani: 'vivimos el mundo trágico del industrialismo', El País [Online] Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/01/10/cultura/411001202_850215.html
- Colucci, C.F. (ed.) (2001). Bassani: Di là dal cuore (La poesia che nasce dalla realtà). En Id., *La parola perduta da Bassani, a Borges, a F. Bruno, a Buzzati, a Canetti, a Casanova, a García Lorca, a Luzi, a Montale, a Pasolini, a Paz, a Saba, a Sereni, a Svevo, etc.* (pp. 63-66). Nápoles: Alfredo Guida.
- Croce, B. (1949). La poesia opera di verità; la letteratura, opera di civiltà. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 15, 50-60.
- Datteroni, S. (2016). «Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna. En S. Amrani y M.P. De Paulis-Dalembert (eds.), *Bassani nel suo secolo* (pp. 113-132). Ravenna: Giorgio Pozzi.
- (2018). «Un clásico tímido». Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democrática a oggi. *Cahiers d'études italiennes*, 26. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cei/3798>
- (2019). Giorgio Bassani nella Spagna post-franchista. En G. Ferroni & C. Guerrieri (eds.), *Cento anni di Giorgio Bassani* (pp. 507-518). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Datteroni, S., & Bruschi, R. (2018). Giorgio Bassani e i lettori argentini. *Cahiers d'études italiennes*, 26. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cei/3806>
- De Miguel y Canuto, J. C., & Nappi, P. (2016). Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana. *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, 43-66.
- D'Intino, F. (2001). Il Novecento italiano oltrefrontiera. En L. Felici & N. Borsellino (eds.), *Storia della letteratura italiana XI. Il Novecento. Scenari di fine secolo I* (pp. 919-995). Milán: Garzanti.
- Dolfi, A. (2006). "Un film quasi impossibile" (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà). En A. Dolfi & G. Venturi (eds.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze 26 marzo 2003* (pp. 117-126). Roma: Bulzoni.

- Durante, L. (2007). Bassani, Gramsci, il nazional-popolare. En C. Spila & G. Zagra (eds.), *Giorgio Bassani ambientalista* (pp. 123-136). Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma.
- Gambetti, G. (2000). *Florestano Vancini*. Roma: Gremese.
- Gramsci, A. (2014). *Letteratura e vita nazionale* (P. Spriano, ed.). Turín: Einaudi (1ª ed. 1950).
- Grossi, P. (ed.) (2007). *Il Romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*. París: Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura.
- Herrera, J.M. (2016). Giorgio Bassani y la memoria histórica. *Cuadernos hispanoamericanos*, 791, 120-129.
- Macke (2006). L'Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po. En A. Dolfi & G. Venturi (eds.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze 26 marzo 2003* (pp. 245-252). Roma: Bulzoni.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1 (C. Roche Suárez y J. Torrel Jordana, trad.); *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2 (C. Roche Suárez, trad.). Barcelona: Paidós.
- Parigi, S. (2014). *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venecia: Marsilio.
- Pérez Bowie, J. A. (ed.) (2010). Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En Id., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Perli, A. (ed.) (2011). *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*. Ravenna: Giorgio Pozzi.
- Pieri, P. (2008). *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: ETS.
- Pitassio, F., & Noto, P. (2010). *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipo Libro.
- Rouso, H. (1987). *Le syndrome de Vichy. De 1944 á nos jours*. París: Seuil.
- Sardá, J. (2014, 13 de agosto). Vittorio De Sica, el cineasta de la dignidad y la compasión. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/vittorio-de-sica-el-cineasta-de-la-dignidad-y-la-compasion>
- Segre, C. (2003). Postfazione. En G. Bassani, *Cinque storie ferraresi* (pp. 193-202). Turín: Einaudi.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción* (Carles Roche Suárez, trad.). Barcelona: Paidós.
- Vannucci, G. (2010). *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*. Roma: Bulzoni.
- Vila Ortiz, G. (2010, 9 de mayo). Giorgio Bassani y la novela de Ferrara. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/14-23484-2010-05-09.html>
- Villa, F. (2010). *Il cinema che serve*. Turín: Kaplan.