



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “LA SAPIENZA”

Programma di Dottorato in Italianistica

Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani e Scenico-Musicali

**Giorgio Bassani en España. Historia(s) y
memoria, mediaciones y reescrituras**

TESIS DOCTORAL

Silvia Datteroni

Dirigida por Dra. María Ángeles Grande Rosales y
Dra. Paola Maria Carmela Italia

2018

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Silvia Datteroni
ISBN: 978-84-9163-880-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51561>

COMPROMISO DE RESPETO DE DERECHOS DE AUTOR

La doctoranda Silvia Datteroni y las directoras de la tesis la Dra. María Ángeles Grande y la Dra. Paola María Carmela Italia garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de las directoras de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de los autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada, 23 de noviembre de 2017.

Directoras de la Tesis

Doctoranda

Fdo. Dra. María Ángeles Grande Rosales
Dra. Paola María Carmela Italia

Fdo. Silvia Datteroni

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti alla Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara e a Paola Bassani Patch, che ha seguito con disponibilità e interesse gli sviluppi delle mie ricerche, dandomi inoltre l'opportunità di collaborare al lavoro di riordino, schedatura e digitalizzazione del Fondo eredi Bassani. Ringrazio il Dott. Walter Barberis, per aver concesso liberamente l'autorizzazione a pubblicare stralci di lettere della corrispondenza tra Bassani e la Casa editrice, conservata presso l'Archivio Einaudi di Torino; la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; l'Observatorio UNESCO Villa Ocampo e la Dott.ssa Anna Gudayol, responsabile della Sala Manoscritti della Biblioteca de Catalunya.

Un RINGRAZIAMENTO SPECIALE va alle professoressa María Ángeles Grande e Paola Italia, per tutto l'aiuto e la disponibilità professionale e umana offertami durante questi anni di ricerca.

Ringrazio mio padre, che ha rappresentato una spinta autentica e una motivazione costante, mia madre, che mi ha 'obbligata' a leggere *Il giardino dei Finzi-Contini* all'età di nove anni e i miei nonni, a cui devo tutto.

Ringrazio inoltre Barbara e Soania, che hanno creduto in me nei momenti in cui io ho smesso di farlo, Martina, per l'interesse fraterno e la complicità intellettuale, Irene ed Elisa, per esserci sempre state. Un grazie pure ad Andrea, lettore attento e instancabile del mio lavoro *in progress*, 'mi hermano' Marcin, fonte di ispirazione, la 'hermanola' Janneth per le lunghe colazioni dottorali nel Sur de Granada e Anita, per i nostri viaggi. Infine un doveroso grazie ai visitanti assidui di Carmenlu' e a Samuel, Jeanne, Oriane ed Ellen. Grazie a tutta la 'Combriccola', per questi splendidi e complessi anni granadini.

A Mauro e Grazia

*La vita non è appunto così:
ansiosa di cancellare il passato, e di guarirne?*

(Giorgio Bassani)

**Giorgio Bassani en España.
Historia(s) y memoria, mediaciones y reescrituras**

Índice

Abstract	13
Inquadramento teorico	13
Linee di ricerca	17
Introduzione a Giorgio Bassani	19
Una poetica d'opposizione	20
Libertà come religione	22
Arte, vita e «forme del sentimento»	26
Giorgio Bassani nella Spagna franchista	28
Giorgio Bassani nella Spagna postfranchista	38
Giorgio Bassani in Argentina	46
Memoria documentata	51
Traduzioni e Ritestualizzazioni	52
Orme letterarie	53

Introducción	59
Giorgio Bassani (1916-2000)	63
Historia(s) y memoria	66
Mediaciones	67
Reescrituras	72
Archivo	74
Marco metodológico	75
Corpus de trabajo	77
Observaciones generales	81

SECCIÓN PRIMERA

POÉTICA E HISTORIA

1. Giorgio Bassani. Poética y estética	87
1.1. El realismo como método	87
1.2. Entre tradición e innovación: «mi opponevo»	91
1.3. Los años editoriales	95
1..3.1. <i>Botteghe Oscure</i>	96
1.3.2. Feltrinelli	101
1.3.3. <i>Paragone</i>	108
1.4. Bassani: «sostanzialmente un poeta»	111
1.5. La dimensión historicista	115

1.6. Bassani en la(s) Historia(s)	121
1.7. Ferrara: de lo particular a lo universal	128
1.8. La mirada lírica	136

SECCIÓN SEGUNDA

MEDIACIONES

2. Giorgio Bassani en la España franquista	145
	145
2.1. <i>El jardín de los Finzi-Contini</i>	145
2.2. Giulio Einaudi y Carlos Barral	147
2.3. "Spagnoli nostri a Roma"	152
2.4. <i>Detrás de la puerta</i>	158
2.5. La censura en España	162
2.6. Seix Barral y Barral Editores	164
2.7. Bassani autor «einaudito»	168
2.8. La cuestión judía en España	171
2.9. Los intelectuales del medio siglo	176
2.10. Otredad y sintonías estéticas	186
3. Giorgio Bassani en la España posfranquista	195
3.1. Hacia la Transición	197
3.2. Un nuevo concepto de realismo	200
3.3. Entre <i>boom</i> latinoamericano y experimentalismo	205
3.4. <i>La novela de Ferrara</i> en España	208
3.5. El ejercicio de memoria	215
3.6. Simetrías históricas: la posguerra italiana	222
3.7. "¿Dónde está Micòl?"	225
3.8. <i>Ayer no más</i>	229
4. Giorgio Bassani y la cultura de la memoria	235
4.1. Memoria y Literatura	237
4.2. Historia(s) y Memoria	245
4.3. Judaicidad y judaísmo metahistórico	249
4.4. Una poética paradigmática	258
4.5. «Material memoria»	264
4.5.1. Archivio come luogo della memoria	266
4.5.2. Archivi di persona	267
4.5.3. Fondo eredi Bassani	270
5. Recepción de Giorgio Bassani en Latinoamérica: el caso argentino	277
5.1. De <i>Botteghe Oscure</i> a <i>Sur</i>	278

5.2. Giorgio Bassani y Jorge Luis Borges	282
5.3. El realismo argentino	286
5.4. Italia en Argentina	287
5.5. Judíos y antijudaísmo	292
5.6. Marginalidad y testimonio	296
5.7. Italia, Argentina y España: rutas editoriales	300
5.8. Italia, Argentina y España: rutas intelectuales	303
SECCIÓN TERCERA	
REESCRITURAS	
6. Traducciones	319
6.1. Giorgio Bassani en español	321
6.2. <i>El jardín de los Finzi-Contini</i>	323
6.3. <i>Historias de Ferarra</i>	325
6.4. <i>Detrás de la puerta</i>	328
6.5. <i>La garza</i>	329
6.6. <i>Lida Mantovani y otras historias de Ferrara</i>	331
6.7. <i>Las gafas de oro y Los anteojos de oro</i>	331
6.8. <i>El olor del heno</i>	332
6.9. <i>La novela de Ferrara</i>	333
6.10. <i>Intramuros</i>	333
6.11. <i>Epitafio</i>	333
6.12. Balance final	334
7. Bassani y el imaginario cinematográfico	337
7.1. Utilidad y necesidad de las artes	337
7.2. Bassani guionista y crítico cinematográfico	341
7.3. "Il giardino tradito"	343
7.4. Adaptaciones, apropiaciones y fidelidad	350
7.5. Bassani a través del cine	357
Conclusiones	363
La memoria documentada	374
Futuras líneas de investigación	375
BIBLIOGRAFÍA	
	383
Anexo I	
Centenario de Giorgio Bassani (1916-2016)	419

Anexo II	
Autores italianos en los catálogos Seix-Barral y Barral Editores	433
Anexo III	
Ediciones españolas de Giorgio Bassani	437
Anexo IV	
Regesto Fonti d'Archivio	441

ABSTRACT

Giorgio Bassani en España. Historia(s) y memoria, mediaciones y reescrituras

Silvia Datteroni

Universidad de Granada

Università degli Studi di Roma ‘La Sapienza’

Inquadramento teorico

La presente tesi di dottorato utilizza la Letteratura comparata come metodologia di base. Il fatto di usare nel XXI secolo la comparatistica come metodo di analisi di Bassani non ha relazione con il crocianesimo dell'autore,¹ bensì con la sua apertura alla cultura e alle letterature europee, e con l'ampio progetto narrativo portato avanti quando afferma che «In questo libro c'è il mio messaggio all'Europa, il senso profondo del mio impegno morale e civile».²

¹ Se guardiamo invece al crocianesimo di Bassani, potrebbe sembrare paradossale la nostra scelta, data la sensibile presenza dell'ideologia estetica di Benedetto Croce in Bassani. Il filosofo napoletano, infatti, si era dimostrato polemico nei confronti del comparatismo di inizio secolo, inaugurando la rivista *La critica*¹ con una denuncia incisiva nei confronti della Letteratura comparata, attraverso cui rifiutava l'idea del comparatismo come disciplina e ne riconduceva l'oggetto di studio alla filologia e alla storia della letteratura. Ciò che metteva in discussione Croce, era l'eccesso di «mera erudizione» prodotto da una metodologia di studio incapace di andare oltre la storia esterna dell'opera letteraria, a discredito dell'attenzione scientifica che necessariamente doveva essere rivolta al «momento creativo» del testo analizzato. Cfr. Benedetto Croce, “Varietà. La ‘letteratura comparata’”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 1 (1903): 77-80.

² Paolo Bonetti, “L'Europa della cultura e della ragione,” *La Voce Repubblicana*, 14-15 giugno 1984. Citato in Carl Wilhelm Macke, “L'Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po,” en *Ritorno al «Giardino»*, 249.

A partire dalla crisi della Letteratura comparata indicata da René Wellek³ nel 1958, e riferita all'insufficienza dello studio positivista delle fonti e all'influenza o all'uso ellittico del termine "comparata", inizia ad essere difesa la necessità di uno studio della letteratura *tout-court*, autonomo, senza frontiere linguistiche, etniche o politiche, in grado di prescindere da un approccio parziale o nazionale.

Il nuovo paradigma affermatosi di lì a breve, avrebbe difeso la specificità della Letteratura comparata come superamento della dualità tra formalismo e contestualismo.⁴ L'oggetto di studio, l'elemento letterario, si considerava come un insieme di processi istituzionali e storici⁵ in cui gli aspetti intertestuale e contestuale erano fortemente presenti nel momento di affrontare la lettura dei testi. A partire da questo nuovo approccio, la letteratura veniva considerata uno spazio sociale e discorsivo da inserire in altri ambiti culturali. Gli elementi dei sistemi letterari si concepivano come organizzati in base a una gerarchia di centro e periferia, secondo il modello del funzionalismo dinamico dello strutturalismo ceco e il fondamento della sua struttura risiedeva nella dinamicità, ovvero nell'insieme di tensioni all'interno del campo letterario che ne spiegava il divenire.

Con il passare del tempo, meccanismi quali la traduzione e l'adattamento, la *trasduzione* in senso lato, diverranno fondamentali per comprendere forme di trasmissione letteraria da un sistema all'altro. Il concetto di *trasduzione* teorizzato da Lubomir Doležel,⁶ a partire da quello di traduzione intersemiotica proposto da Roman Jakobson, risulterà molto efficace per descrivere il processo di trasmissione di un testo a un altro codice o sistema comunicativo. Partendo dall'idea che un testo trascende costantemente le barriere imposte da un atto linguistico individuale per inserirsi all'interno di una sistema di trasmissione più

³ René Wellek, "La crisis de la literatura comparada", in María José Vega y Neus Carbonell, eds. *Principios y métodos de la literatura comparada*. (Madrid: Gredos, 1998), 79-88.

⁴ María Amelia Fernández Rodríguez, "Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI," *Dialogía*, 4, (2009): 142-174.

⁵ María José Vega y Neus Carbonell, "La literatura comparada y la teoría literaria post estructuralista," in *La literatura comparada: principios y métodos*. (Madrid: Gredos, 1998), 138.

⁶ Lubomir Doležel, "Semiótica de la comunicación literaria," in *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, ed. Jesús González Maestro (Madrid: Arco libros, 2002), 173-218.

elaborato,⁷ Doležel introduce l'idea di trasformazione, propria del processo di interpretazione-ricezione di un testo in altri contesti di comunicazione.

Allo stesso modo potremmo affermare che questa ricerca si inserisce nel solco delle ultime teorizzazioni sulla Letteratura Mondiale (*World Literature*). Come evidenzia César Domínguez,⁸ l'attenzione recente nei confronti di questa problematica, presente nei lavori di Pascale Casanova,⁹ Franco Moretti¹⁰ e David Damrosch,¹¹ per citarne alcuni, può essere considerata come il terzo paradigma della Letteratura comparata (che si contraddistingue per un superamento nei confronti di ciò che viene indicato come primo paradigma, ovvero comparativismo positivista di fonti e influenze e il suo atomismo metodologico), o come il nuovo paradigma della Letteratura comparata, che non si basa più sui contatti tra autori e opere, bensì sull'evoluzione e la trasformazione del testo all'interno di altri sistemi letterari.¹²

In questo senso, viene proposto un nuovo concetto di Letteratura Mondiale, o letteratura del mondo, secondo la denominazione di Guillén,¹³ il cui studio non guarda più alla somma di tutte le letterature o i loro testi più rappresentativi, bensì alle opere che trascendono la loro localizzazione originaria e si proiettano in altri sistemi letterari. David Damrosch nei suoi libri *What is World Literature?* e *How to read World Literature?*¹⁴ spiega come la Letteratura Mondiale, più che riferirsi allo studio delle relazioni di trasmissione tra paesi e nazioni, supponga un modo differente di concettualizzazione, e comprenda un certo tipo di letteratura in grado di proiettarsi fuori dalle frontiere nazionali. Le letterature infatti entrano in relazione e nel momento in cui un'opera passa da un

⁷ Doležel, "Semiótica de la comunicación literaria", 199.

⁸ César Domínguez, "La literatura Mundial en/desde el castellano", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 787 788 (julio, agosto 2012): 2.

⁹ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*. (París: Seuil, 1999)

¹⁰ Franco Moretti, "Conjeturas sobre la literatura mundial," *New Left Review* 3 (2000): 65-67.

¹¹ David Damrosch, *What is World Literature?*. (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2003).

¹² Cfr. Pierre Swiggers, "Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura," in (1998). *Orientaciones en literatura comparada*, ed. Dolores Romero López (Madrid: Arco Libros, 1998), 139-148.

¹³ Si veda César Domínguez, "La literatura Mundial en/desde el castellano," 2.

¹⁴ David Damrosch, *How to read World Literature*. (Oxford: Wiley Blackwell, 2009).

luogo all'altro, e quindi da una cultura all'altra, acquisisce significati diversi, per esempio tramite la traduzione. In questo senso, il testo può considerarsi parte della goethiana *Weltliteratur*.

Ciò spiega in parte l'ottica metodologica adottata nella presente tesi dottorale: di fronte al *close reading* o lettura minuziosa dell'opera di Giorgio Bassani, ci siamo ispirati piuttosto al metodo del *distant reading* (Moretti),¹⁵ ovvero una disciplina che concepisce la letteratura come sistema, rimappandola in modo da decifrare linee generali e vettori significativi nella tradizione letteraria comune. La *letteratura vista da lontano*, permette infatti di osservare nuove dinamiche intorno ai fatti letterari e di formulare delle ipotesi in base al loro funzionamento.

D'altro canto il concetto di *glocalizzazione* o *glocalismo*, teorizzato da Ronald Robertson, ovvero la tensione tra l'elemento globale e quello locale, prevede che le letterature nazionali possano vincolarsi su una base non esclusivamente linguistica o geografica, bensì attraverso relazioni trasnazionali varie, che includono fattori come la migrazione, i contatti editoriali, le affinità ideologiche, ecc.¹⁶ Quest'impostazione permette un ampio approccio comparatista, che contempla tanto uno studio contestuale volto alla ricostruzione di ambienti, contatti e dinamiche culturali, quanto uno studio formale, destinato all'analisi delle interazioni che avvengono all'interno di un determinato sistema culturale.

Entrambi i paradigmi, capaci di completarsi, sono di estrema utilità per la ricerca che presentiamo, nonostante prevalga in questa sede un approccio che privilegia la descrizione storico-letteraria e culturale. Queste analisi si mostrano molto vicine ai recenti modelli teorici culturalisti, difensori di un'impostazione multidisciplinare imprescindibile per affrontare i molteplici percorsi di studio che

¹⁵ Franco Moretti, *Distant Reading*. (Londres: Verso, 2013). Come afferma lo stesso Moretti, si tratta di un «processo di deliberata riduzione e astrazione - insomma: di un allontanamento - rispetto al testo nella sua concretezza. "Distant reading", [...] dove la distanza non è però un ostacolo alla conoscenza, bensí una sua forma specifica. La distanza fa vedere meno dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme». In Italia il libro si intitola appunto *La letteratura vista da lontano*. (Einaudi: Torino, 2005).

¹⁶ Thomas Andersen, "Literatura nacional y literatura mundial, *Criterios*, 65 (2013): 1136-1157.

costituiscono la disciplina letteraria. Inoltre un esercizio di questo tipo presuppone, come sottolinea César Domínguez,¹⁷ un'operazione cognitiva per la quale gli elementi messi in relazione si trasformano e acquistano nuovi significati in base al contesto.

Per concludere questa breve introduzione con Monegal, ciò che caratterizza la Letteratura comparata non è tanto un metodo preciso, quanto l'insieme di domande che sta a monte.¹⁸

Linee di ricerca

Lo studio che presentiamo muove dall'intenzione di capire come misurare, all'interno di altri contesti storici e culturali, l'interesse verso la produzione letteraria di Bassani, così specifica e vincolata a una contingenza temporale e geografica concreta. La volontà di trovare risposta al nostro interrogativo ha giustificato la presente tesi dottorale. Attraverso un approccio metodologico di tipo comparativo, rafforzato da puntuali ricerche filologiche condotte in archivi e fondi pubblici e privati, vengono contemplate diverse aree di ricerca, ognuna incentrata su un aspetto specifico dello studio e della ricezione del ferrarese: *Historia(s) y memorias, mediaciones, reescrituras e archivo*.¹⁹

Andando oltre la nozione di 'influenza', l'approccio adottato cerca di stabilire relazioni tra sistemi letterari,²⁰ analizzando questioni relative alla trasmissione e relazione testuali delle diverse opere studiate, attraverso molteplici forme di ricezione.

Nello specifico abbiamo proposto una distinzione tra ricezione passiva – quantitativa – della produzione letteraria bassaniana –, e ricezione attiva e riproduttiva – traduzioni, saggi, critica e ritestualizzazioni – in sostanza, tutto ciò che ha a che fare con mediazioni e riscritture.

¹⁷ Domínguez, "Literatura europea Comparada," 11-36.

¹⁸ Antonio Monegal, "La literatura irreductible," *Ínsula*, 733, 734 (febrero 2008): 3.

¹⁹ La sezione relativa all'archivio (4.5., «Material memoria») verrà trattata nel capitolo 4 intitolato "Giorgio Bassani y la cultura de la memoria".

²⁰ Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1 (1979): 287-310.

Partendo dal presupposto che i testi letterari sono dinamici e portatori di molteplici significati, abbiamo studiato la ricezione storica dell'autore osservandone l'evoluzione nei termini di una (ri)significazione dell'opera, in relazione a cambiamenti sociali, culturali e letterari che hanno modificato a loro volta correnti di pensiero e paradigmi interpretativi.

Abbiamo sviluppato altresì categorie euristiche come quelle di centro/periferia, testi canonici/non canonici, che hanno permesso di situare la ricezione di Bassani in momenti differenti della storia letteraria spagnola e argentina, misurandone il peso effettivo alla luce delle correnti culturali dominanti.

Per finire, è stata nostra intenzione proporre una linea di ricerca sulla 'cultura della memoria' in Giorgio Bassani, che sembra proiettarsi nel contesto europeo e stabilire contatti importanti con le letterature analizzate. Per quanto riguarda la Spagna, si è trattato di un filo rosso che abbiamo sviluppato attraverso la ricostruzione dell'orizzonte di attesa del contesto letterario nazionale dal franchismo alla contemporaneità, attraversando l'epoca della Transizione democratica e il periodo postmoderno. Allo stesso modo, nello stesso lasso di tempo abbiamo misurato l'impatto della 'memorialistica' bassaniana all'interno di una nazione come l'Argentina, attraversata da ripetuti traumi politici, come la dittatura militare conosciuta come *El Proceso* (1976-1983), e culturalmente eterogenea a causa di uno strutturato e continuativo fenomeno migratorio che ha coinvolto in particolar modo l'Italia.

Abbiamo portato avanti uno studio sul funzionamento della poetica realista e storicista dell'autore nell'ambito ispanico dagli anni sessanta alla contemporaneità. Una poetica che, considerata in un certo senso anacronistica all'interno del panorama letterario italiano dominato da gruppi sperimentali, continua funzionando come elemento eterodosso all'interno del panorama letterario spagnolo e argentino nell'arco di tempo considerato.

Per concludere, soffermandoci sulla tensione costante tra «internacionalidad fáctica» del texto bassaniano e le sue «posibilidades de

interpretación [...] directamente relacionadas con aquella»,²¹ in base alle teorizzazioni di Ugo Schöning, abbiamo (ri)situato l'opera del ferrarese all'interno di un dominio più ampio come quello delle *naciones literarias*.²² Così facendo, abbiamo avuto modo di osservare alcuni esempi specifici diicontestualizzazione, tanto in Spagna come in Argentina, che hanno creato echi formali e tematici più o meno evidenti.

Introduzione a Giorgio Bassani

Lo studio della ricezione di Giorgio Bassani nel contesto ispanico (Capitolo 1, Giorgio Bassani. Poética y estética) si limita alla produzione narrativa del ferrarese, che è l'unica, salvo rare eccezioni, ad essere stata tradotta e pubblicata nel corso dei decenni. Tuttavia, una delle caratteristiche più note della poetica bassaniana è la fitta rete di rimandi stilistici, tematici e ideologici che ne contraddistinguono la produzione critica, poetica e narrativa. Una specie di cortocircuito tra generi, che contribuisce a mantenere un dialogo costante tra differenti espressioni artistiche: l'attività critica, soprattutto, genera ripetuti momenti di contatto con l'opera narrativa, che a sua volta rimanda all'esperienza poetica, disseminata di riferimenti meta e intra-testuali.

Così, in maniera preliminare, ci è sembrato opportuno presentare l'universo ideologico dell'autore, attraverso un capitolo metodologico che consiste in una spessa mappa concettuale, formata da costanti strutturali (formali e stilistiche) che fanno sistema. Nello specifico, abbiamo utilizzato canoni interpretativi e frequenze concettuali che hanno aiutato a situare lo scrittore all'interno dei contesti culturali esaminati. Le nozioni di 'realismo', 'storicismo', 'poesia', 'questione ebraica' e 'memoria', per fare alcuni esempi, possono essere

²¹ Hugo Shöning, "La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio", en Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006), 312, 305-331.

²² Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*, 2006. *Naciones literarias* es un chiasmo di *Letterature nazionali*, che indica un approccio diverso allo studio della letteratura. Analizzando testi letterari provenienti da culture differenti, questa metodologia intende procedere a un'interpretazione critica in cui l'alterità viene utilizzata come base per la formazione di un'identità culturale plurale.

interpretate come chiavi d'accesso, funzionali a capire la trascendenza e risemantizzazione del messaggio letterario bassaniano nei contesti di ricezione.

Abbiamo utilizzato copiose citazioni di Bassani, prevalentemente contenute nei volumi *Laggiù in fondo al corridoio* e *Di là dal cuore*. Come sostiene Colucci, quest'ultimo libro rappresenta la «chiave insostituibile per meglio comprendere l'intera opera bassaniana».²³ In questo senso, abbiamo deciso di 'lasciar parlare' lo scrittore, insistendo sul valore di auto-testimonianza letteraria proprio dell'opera, ovvero una sorta di dichiarazione di poetica e di intenzioni. *Di là dal cuore* rappresenta infatti un volume dal forte valore programmatico, dal momento che, scrive ancora Colucci, «Bassani appartiene alla non folta schiera di scrittori autentici che non chiedono mai al lettore cosa voglia, bensì a sé stessi: "Cosa voglio?", essendo per loro la letteratura una irrinunciabile esigenza».²⁴

Una poetica d'opposizione

In questo primo capitolo abbiamo insistito molto su ciò che potremmo definire 'poetica dell'opposizione', prendendo le mosse da una dichiarazione rilasciata dallo scrittore durante un'intervista del 1991, nella quale afferma:

Mi opponevo. Ma non deve, ogni artista, opporsi sempre a qualche cosa che è stato fatto prima di lui? Volevo [...] oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava²⁵.

Su un piano generale, Bassani è solito situarsi all'interno della storia della letteratura prendendo le distanze da essa; si afferma negandosi, o meglio *opponendosi*, a tutta una tradizione – presente e passata – accomunata da un eccesso di ideologismo. Lo scrittore accenna a una diversità come marca stilistica

²³ Carlo Felice Colucci, "Bassani: Di là dal cuore (La poesia che nasce dalla realtà)", en *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.,...* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 2001), 65.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Giorgio Bassani, "Un'intervista inedita," in *Opere*, 1342.

e ideologica, come specificità continuamente premessa e insinuata: «Io, comunque, fin da giovane mi sono sentito diverso: di un'altra razza, una volta tanto è proprio il caso di dirlo»²⁶. È nello spazio della diversità che opera Bassani, all'interno di un perimetro crociano costantemente ridefinito. Quello di Benedetto Croce è sempre stato un credo affermato e praticato, tanto che nel corso di un'intervista a Ferdinando Camon dirà: «Il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce».²⁷ Bassani vede nel crocianesimo l'unica opportunità per curare una ferita storica immedicabile²⁸ attraverso quello che definisce «un ripensamento storico della nostra realtà nazionale»²⁹. Erede di un contesto storico che a tanti intellettuali suoi contemporanei ormai «puzza di bega locale»,³⁰ dichiara durante un'intervista a Camon: «Io sono storicista e lo dimostro con le analisi di tipo storiografico in cui immergo la realtà nei miei personaggi».³¹ Se da un lato Bassani chiarisce l'importanza dello storicismo in letteratura, dall'altro ammette il suo sforzo nel *contraddirsi*, cioè nel prendere le distanze sia dal Neorealismo, affetto da un eccesso di «perizia letteraria e [...] sostanziale povertà poetica»,³² che dalla Neoavanguardia, per un evidente estetismo «eretto a ideale civile e a sistema di vita» da parte delle «anime belle della letteratura»³³. Lo scrittore opporrà al concetto di “artista puro”, perso in una vuota celebrazione di se stesso e della sua arte, un ideale imperativo di onestà intellettuale, il cui compito è di «garantire la memoria, il ricordo».³⁴

Giaime Pintor aveva colto fin dall'inizio quella sensibilità letteraria tutta bassaniana e, in una lettera del 4 agosto 1940, scrive allo scrittore dalla 51° Fanteria di Perugia, ringraziandolo per *Una città di pianura*:

quel *Concerto* [...] mi pare il capitolo più felice [...] quel linguaggio sostenuto e sicuro che è probabilmente il vostro pregio maggiore quando non si arresta ai limiti

²⁶ *Ibid.*, 1321.

²⁷ Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*. (Milano, Garzanti, 1973), 57.

²⁸ Cfr. Roberto Cotroneo, “La ferita indicibile,” in *Opere*, XI-LVIII.

²⁹ Giorgio Bassani, “In Risposta III,” in *Opere*, 1215.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Camon, *Il mestiere di scrittore*, 60.

³² Giorgio Bassani, “Neorealisti italiani,” in *Opere*, 1057.

³³ Giorgio Bassani, “In Risposta III,” 1215.

³⁴ Giorgio Bassani, “In Risposta VI,” 1326.

di una pura dignità letteraria ma getta l'attenzione ai fatti umani e ai disegni di certi caratteri³⁵.

Il tono lirico di Bassani, quel linguaggio *finzicontinico* irriducibile, palesa una costante ricerca di un'arte «attendibile, credibile»³⁶, che sarà in definitiva il segno che lo orienterà anche negli anni editoriali (*Botteghe Oscure* [1948-1960], Feltrinelli [1956-1963] e *Paragone* [1953-1960 e 1964-1971]), durante i quali dimostra una tenace coerenza ideologica che si riflette in un'importante politica editoriale, riassumibile nella seguente dichiarazione: «avevo [...] un atteggiamento che è sempre più raro da parte di un direttore editoriale: ci credevo. Questo è tutto. [...] Adesso nessuno crede più a niente».³⁷

Durante la carriera di scrittore, sviluppa una precisa idea di letteratura che elabora secondo specifici criteri estetici, svincolati da orientamenti letterari e collettivi e giustificabili alla luce di un accentuato sentimento di responsabilità della scrittura. In effetti lo storicismo, che sappiamo costituire la dimensione intellettuale del ferrarese, si caratterizza in quanto forma privilegiata di conoscenza, che trova la propria retroalimentazione nell'estetica realista, in grado di scavare e penetrare i molteplici strati di una realtà complessa.

Libertà come religione

È risaputo che Bassani ritrae la viltà della classe ebrea borghese di Ferrara in un momento di sconforto profondo: una comunità che senza troppa coscienza di classe inizialmente appoggia il fascismo, finendo per prenderne le distanze attraverso un atteggiamento di rimozione che tace l'orrore delle deportazioni attraverso un'inaspettata amnesia collettiva. Un «ceto moderato italiano» che lo

³⁵ Giaime Pintor a Giorgio Bassani, Perugia, 6 agosto 1940 (da questo momento si utilizzerà la sigla FEB per far riferimento al Fondo Bassani conservato a Parigi presso gli eredi).

³⁶ Giorgio Bassani, "In Risposta VI," 1322.

³⁷ *Ibid.*

scrittore considera «eternamente / traditore incolpevole da sempre / fascista innocente».³⁸

In questo senso gran parte della produzione del ferrarese si spiega in funzione di un bisogno superiore di elaborare, assimilare e comprendere un forte trauma identitario, personale e collettivo, sofferto durante il fascismo in seguito all'entrata in vigore delle leggi razziali.

Sul piano personale, questo provvedimento legislativo obbliga Bassani ad una sofferta estensione identitaria, nonostante avesse deciso «mezzo secolo fa da che parte stare»³⁹ ripudiando «il noioso ebraismo metastorico».⁴⁰ È così che, in un preciso momento della Storia, Bassani deve riconsiderare quel frammento identitario di troppo, quel «quelque chose»⁴¹ che il filosofo Vladimir Jankélévitch definisce come un «in-più», per cui «nello stesso tempo in cui l'ebreo si assimila, cerca di assimilarsi agli altri», dato che «il bisogno di annullarsi negli altri è esasperato dal sentimento stesso dell'infedeltà alla specificità ebraica, e reciprocamente»⁴².

A livello collettivo, il trauma a cui allude si determina in funzione dell'atteggiamento miope della borghesia ebraica ferrarese, che appoggia inizialmente il fascismo nella speranza di mantenere privilegi economici e posizioni sociali raggiunti nel corso della storia. Sergio Parussa⁴³ spiega che l'Italia è l'unico Paese occidentale in cui gli ebrei hanno ottenuto un livello di integrazione tale da riflettere nella propria cultura le differenze regionali italiane. Bassani dice molto chiaramente che:

³⁸ Giorgio Bassani, "15 giugno 1975," en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milano: Mondadori, 1998), 1489.

³⁹ Nello Ajello, "Intervista a Bassani. 'Un giorno sì e uno no gioco a tennis,'" *Millelibri, Il piacere di leggere*, 5 (1988): 72. Citato da Danielle Camilleri, "Écriture et responsabilité: Giorgio Bassani et Primo Levi," in *Primo Levi Testimone e scrittore di storia*, eds. Paolo Levi Momigliano y Rosanna Goris (Firenze: Giuntina, 1999), 118.

⁴⁰ Giorgio Bassani, "Le leggi razziali," en *Opere*, 1438.

⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*. (París: Gallimard, 1987), 11.

⁴² Vladimir Jankélévitch, *La coscienza ebraica*. (Firenze: Giuntina, 1995), 87.

⁴³ «L'Italia è anche l'unica terra dell'emisfero occidentale in cui gli ebrei hanno vissuto continuativamente dai tempi antichi fino a oggi. La vita ebraica ha raggiunto un tale livello di integrazione nella società italiana da rispecchiare, al suo interno, le differenze regionali che contraddistinguono la cultura italiana nel suo insieme. Esistono identità ebraiche regionali e dialetto ebraico-italiani», Sergio Parussa, *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*. (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 11.

La comunità israelitica di Ferrara [...] era una piccola città dentro la città: così conformista e normale da [...] sentirsi allargare il petto di fierezza e di commozione se le maggiori autorità cittadine accettavano di intervenire alla solenne celebrazione della ricorrenza dello Statuto che si teneva ogni anno nella sinagoga di rito italiano (la celebrazione di quello Statuto albertino, badate bene, che dichiarava religione dello Stato la religione cattolica, relegando le altre confessioni al rango di ‘tollerate’). Era, ogni anno, uno spettacolo grottesco: funebre, a ripensarci adesso, dopo Auschwitz e Buchenwald⁴⁴

In questo senso le leggi del '38 vengono percepite come un tradimento, anticipato in nuce dai Patti Lateranensi del 1929 che sopprimevano la laicità dello stato. Lucienne Kroha⁴⁵ chiarisce che inizialmente l'integrazione degli ebrei nel territorio italiano è stata facilitata da ciò che conosciamo come la 'ferita papale', ovvero il proclama della fine dello Stato Pontificio come organismo storico-politico in seguito all'annessione di Roma al Regno d'Italia (1870 - Breccia di Porta Pia).

Il dato ha una certa rilevanza dal momento che per Bassani l'errore storico degli ebrei italiani va ricercato nel loro entusiasmo post-risorgimentale, ovvero in seguito all'annullazione dello Statuto Albertino che consacrava il cattolicesimo come religione ufficiale.⁴⁶ Analizzando quindi l'illusione storica degli ebrei in vista del loro tipico conservatorismo, Bassani ne denuncia il conformismo, prendendo le distanze dai suoi «corazziali» e rivendicando il suo credo: «Credevo nella libertà come religione»,⁴⁷ in quanto:

Il non-conformismo serve sempre, serve comunque. Ben venga, perciò.[...] vale a dire di quello Spirito inteso come realtà unica da cui qualsiasi dittatura non

⁴⁴ Alessandro Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*. (Ferrara: 2G Editrice, 2002), 76-77.

⁴⁵ Lucienne Kroha, "Il corpo e la Storia: lettura di Dietro la porta," in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonelli Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 155-169.

⁴⁶ Tra le ragioni per le quali gli ebrei hanno appoggiato inizialmente il fascismo, Pieri rintraccia l'identificazione patriottica e il conformismo sociale. Cfr. Pieri, *Memoria e Giustizia*, 57.

⁴⁷ Bassani, "In Risposta VII," 1341.

può non sentirsi minacciata. Prima ancora che sistema politico, la libertà è fede, religione, [...] legata [...] all'individuo, alla persona. Essenziale è crederci: e non importa se tiepidamente, se ironicamente, se di volta in volta e di tanto in tanto⁴⁸

A tal riguardo potremmo parlare di un doppio tradimento vissuto da Bassani. In primo luogo, un affronto che proviene dalla sua stessa gente e che contribuisce a condannare l'Italia a un destino dittoriale; in secondo luogo, un tradimento che deriva dall'Italia, di rimbalzo, che infligge a quella stessa gente, gli ebrei italiani, una ferita storica dovuta all'applicazione dei folli provvedimenti razziali.

Potremmo concludere quindi che il ferrarese in un certo senso affronta la questione ebraica, ma attraverso il filtro di uno scrupolo morale che gli impedisce di condividere l'idea generale e invalsa dell'ebreo vittima delle discriminazioni nazifasciste.

Questa è la vera essenza del *Romanzo di Ferrara*, ossia l'aver ripercorso la parola ebraica della città attraverso un'analisi degli antecedenti storico-culturali che hanno motivato l'assurdo consenso dei suoi corazziali al fascismo, denunciandone poi le responsabilità. Scrive Bassani:

Man mano che procedevo nella sua scrittura, Il romanzo di Ferrara [...] ha sempre trovato negli israeliti italiani, e negli israeliti di Ferrara in particolare, dei nemici. La maggior parte di loro non ha accettato la versione che io davo dei fatti che si svolgevano a Ferrara. Vedevano tutto nell'ottica dell'Olocausto, e non nell'ottica della storia, secondo una prospettiva storica. Per intenderci, io sono diverso dagli altri scrittori ebrei che si sono occupati degli ebrei⁴⁹

La differenza tra Bassani e gli scrittori che si sono occupati del tema ebraico, risiede in quell'impostazione laica e storicista - «A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendeva di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche

⁴⁸ Bassani, "In Risposta VI," in *Opere*, 1321.

⁴⁹ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 271-272.

uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] uno storicista, non già un racconto di balle»⁵⁰ - che giustifica il genere del realismo come l'unico trattamento letterario possibile, dal momento che «Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile». ⁵¹

Arte, vita e «forme del sentimento»

La letteratura di Bassani si inserisce all'interno di un tipo di autobiografismo che non ha pari nella tradizione narrativa italiana precedente: lo scrittore diluisce il proprio 'io' nei personaggi che crea, definiti dallo stesso Bassani «forme del sentimento»: «Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo».⁵² Si muove insieme a loro nello spazio reale di una città scenario, una Ferrara che si rivela per sequenze descrittive concepite come spazi pittorici.⁵³ Bassani ci presenta una cosmogonia urbana coinvolta in un gioco di alternanze tra romanzo e storia, storia e realtà, all'interno della quale l'autore cambia progressivamente prospettiva letteraria con un adeguamento di coordinate spaziali e temporali che garantiscono la finzione letteraria e allo stesso tempo ne preservano la memoria, considerata come un collante: «Uno dei compiti della mia arte [...] lo considero quello [...] di garantire la memoria, il ricordo».⁵⁴ Questo tempo della memoria, che Bassani recupera con lo sguardo «girato / perennemente all'indietro»⁵⁵ ammette solamente un passato e un presente funzionale al ricordo, dal momento che tutto si articola all'interno dello spazio-tempo della memoria.

Con un approccio realista vincolato alla dimensione individuale, l'obiettivo di Bassani è costituito dalla ricerca di un modello di letteratura in cui la tradizione del realismo ottocentesco si unisca a una cauta analisi psicologica

⁵⁰ Bassani, "In Risposta VI," 1342.

⁵¹ Bassani, "In Risposta II," in *Opere*, 1322.

⁵² *Ibid.*, 1346.

⁵³ Si veda Anna Dolfi, "Il diaframma speculare della distanza," in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. (Roma: Bulzoni Editore, 2003), 11-48.

⁵⁴ Bassani, "In Risposta VI," 1326.

⁵⁵ Giorgio Bassani, "Muore un'epoca," in *Opere*, 1477.

interiore tipica del XX secolo. Il risultato è una letteratura che sviluppa una concezione estetico-letteraria convertita in strumento di analisi morale. L'opera del ferrarese tende al superamento del soggettivismo lirico che cede il passo alla creazione di una struttura letteraria formale in cui si evidenzia la relazione tra l'esperienza individuale e l'obiettività storica. Dal momento che l'aspetto principale della sua critica militante è il maggior o minor grado di approssimazione al realismo, si introduce una dialettica costante tra arte e vita che ne solca l'intera poetica: «L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo [...] bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera».⁵⁶

Nello specifico, il realismo, poco attuale in Italia in un momento di massimo fermento culturale che spinge verso lo sperimentalismo, costituisce una solida risorsa formale per l'opera bassaniana, così come lo scrittore la concepisce. La contingenza spazio-temporale del *Romanzo di Ferrara* cortocircuita con l'espeditivo narrativo della finzione letteraria, alimentando la ambiguità di ciò che si conosce come "patto narrativo": «Il poeta vero rifiuta di essere un poeta, vuole impegnarsi nella realtà, vuole [...] che le sue opere servano a qualcosa, ma guai se queste poi servono! [...] L'arte deve essere pura [...] per una specie di fallimento dell'impegno»⁵⁷.

La produzione letteraria di Giorgio Bassani (1916-2000), è stata oggetto sia di ampi studi filologici, interessati ad analizzare il processo creativo dello scrittore attraverso un'esaustiva critica delle varianti, sia narratologici, questi ultimi incentrati sulla complessa relazione che l'autore stabilisce tra realtà, finzione e veridicità.

Al fine di procedere ad uno studio analitico sulla ricezione dell'autore nel mondo ispanico, è necessario considerare sia la specificità tematica dello scrittore, sia le condizioni storico-culturali dei paesi recettori.

⁵⁶ Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 174.

⁵⁷ "Intervista inedita a Giorgio Bassani" presso l'Istituto Italiano de Cultura de Nueva York in cooperazione con la Radio Italiana, 1966, en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, ed. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld, (Milano: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2012), 620-621.

Giorgio Bassani nella Spagna franchista

La maggiore o minore intensità con cui la poetica bassaniana ha attecchito sul tessuto culturale spagnolo, dagli anni sessanta alla contemporaneità, riflette le specificità sociali, politiche e culturali della penisola iberica nei segmenti temporali analizzati. A questo proposito abbiamo optato per uno studio in grado di rendere conto di uno spartiacque fondamentale nella storia del paese, che ridefinisce il destino della nazione intera. Si tratta del 1975, anno della morte di Francisco Franco e dell'inizio della fine del franchismo. Da qui l'esigenza di suddividere lo studio sulla ricezione di Bassani in Spagna, distinguendo il periodo franchista da quello post-franchista. Nel secondo capitolo della tesi (*Giorgio Bassani en la España franquista*), abbiamo fatto ampio uso delle *Memorias de Carlos Barral*,⁵⁸ uno strumento di analisi che costituisce una testimonianza viva dell'epoca studiata. Come scrive Aránzazu Sarría Buil, il valore delle memorie barraliane consiste nella «capacidad de rememorar el ambiente de una época», per cui «su escritura de la memoria» finisce per essere «una referencia literaria ineludible y fuente complementaria para el trabajo del historiador».⁵⁹

Ci siamo concentrati inoltre su alcuni aspetti specifici, sia extra-letterari che intraletterari. Per quanto riguarda i primi, abbiamo condotto un'analisi sui rapporti culturali tra Italia e Spagna, attraverso un approfondimento sull'amicizia editoriale tra Giulio Einaudi e il primo editore spagnolo di Bassani, Carlos Barral, nonché sul ruolo attivo della rivista *Botteghe Oscure*, come mezzo di promozione culturale internazionale. Abbiamo poi studiato il meccanismo della censura, intesa come elemento di interferenza linguistica e culturale. Relativamente alle dinamiche intraletterarie, abbiamo avuto modo di osservare come il realismo bassaniano arrivi ad essere considerato come un modello di poetica attuale nella Spagna di Franco, funzionale al trattamento di una ferita storica ancora aperta come quella della Guerra Civile.

⁵⁸ Carlos Barral, *Memorias*, ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2005.

⁵⁹ Aránzazu Sarría Buil, "De Seix Barral a Carlos Barral. Historia de la edición y construcción de la memoria," *Édition Ruedo Ibérico* <http://www.ruedoiberico.org/blog/2010/05/de-seix-barral-a-carlos-barral/> (consultada el 10 de octubre de 2015).

Durante la dittatura (1939-1975), la penisola iberica è alle prese con un organismo regolatore come quello della Oficina de orientación bibliográfica, conosciuto generalmente come censura, che diffonde un tipo di cultura inoffensiva, nel pieno rispetto della morale nazionale e cattolica del regime. Tra agli anni cinquanta e sessanta, gli intellettuali spagnoli più impegnati in una militanza culturale antifranchista, si interessano a esperienze letterarie straniere, come quella francese del *Nouveau Roman*, nordamericana e italiana, con un'attenzione particolare verso il Neorealismo. Il *décalage* tra la tradizione letteraria della Spagna e quella italiana, risultato di un linguaggio culturale impoverito dalla censura e quindi compromesso nel suo sviluppo biologico, crea un tipo di ricezione letteraria a *destiempo* (fuori tempo) per cui si accolgono prodotti italiani eterogenei, secondo le esigenze di un paese sottomesso. Inoltre, come osserva María de las Nieves Muñiz Muñiz, il frazionamento, o policentrismo, delle esperienze letterarie italiane a dispetto di un raggruppamento per etichette generazionali tipico della Spagna (Generazione del '98, '27, '50, ecc.) incrementa una confusione critico-editoriale intorno alle singole personalità della narrativa italiana da diffondere nella penisola iberica⁶⁰. L'alterità italiana viene in breve ricondotta a un comune fenomeno di scrittori impegnati (*comprometidos*), attenti alle questioni sociali e politiche della realtà del momento.

In termini generali, la volontà di rottura con la cultura ufficiale e un assillante complesso di inferiorità rispetto al resto d'Europa provocano, come risposta, un *realismo social* di denuncia, erede del Tremendismo degli anni quaranta che dà vita a un tipo di scrittura dalle risorse stilistiche limitate, sacrificate in funzione di un discorso asciutto e fedele alle problematiche dell'epoca. La *novela social* di quel periodo vede in certi autori italiani un buon riferimento per un timido cambio di prospettiva, e nella loro poetica rintraccia l'occasione per uno sviluppo di ideali quali la corresponsabilità e sensibilità morale. Scrittori come Juan Goytisolo (*Juegos de manos*, 1954), Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*, 1956), Ignacio Aldecoa (*Gran Sol*, 1957), Luís Goytisolo (*Las*

⁶⁰ Cfr. María de las Nieves Muñíz Muñíz, "Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna," *Quaderns d'Italiá* 4/5 (1999/2000): 69.

afuera, 1958), Juan García Hortelano (*Nuevas amistades*, 1959) e Antonio Ferres (*La piqueta*, 1959), per menzionarne alcuni, intraprenderanno negli stessi anni una lotta culturale contro il linguaggio retorico e propagandistico del regime e pubblicheranno opere il cui obiettivo principale sarà un dichiarato impegno nei confronti della situazione del proprio paese, raggiunto attraverso un tipo di narrazione veridica, necessaria a gettare le basi per una successiva letteratura di riforma.

Nel frattempo, l'attività di riviste quali «Revista de Occidente» (1923), «Índice» (1945), «Ínsula» (1946), «Laye» (1950-1954), «Papeles de Son Armadans» (1956-1979), «Cuadernos para el diálogo» (1963-1978) e «Realidad» (1963) – rivista, quest'ultima, della clandestinità spagnola che si stampava in Italia sotto la protezione del Partito comunista – minano definitivamente quella parvenza di unità tra cultura ufficiale e militante che il regime si ostina a diffondere. In particolare, è con la rivista catalana «Laye»⁶¹ che si stabiliscono importanti basi ideologiche per un cambiamento concreto. Negli anni cinquanta tra Madrid e Barcellona operano anche le maggiori case editrici spagnole. La loro diffusione in quanto organismi culturali impegnati nella ricostruzione di una ‘nuova Spagna’, come Seix-Barral, Taurus e Guadarrama, e la creazione di numerosi premi letterari come *Áncora*, *Delfín*, *Destino* e *Acento Cultural*, sono un segnale di riarmo proprio di una cultura “stagnante ma appassionata che si muove nel sottosuolo”.⁶²

Tuttavia l'impulso decisivo che apre un canale di comunicazione e di scambio tra la Spagna e l'Italia è dato dalla casa editrice catalana Seix-Barral, con la collezione «Biblioteca Breve» fondata nel 1955, che eredita la politica culturale di Laye. Gli orientamenti esterofili dell'editore Carlos Barral portano a una serie di iniziative da lui intraprese, volte a uno svecchiamento della cultura spagnola. L'opposizione costante del regime e le difficoltà incontrate a causa della censura lo rendono presto editore militante, associato ai grandi nomi

⁶¹ A proposito di «Laye», cfr. Laureano Bonet, *La revista Laye: estudio y antología*. (Barcelona: Península, 1998),

⁶² Sul fermento della cultura dissidente sotto il franchismo, Gracia parla di «vida estancada y caliente que se cuece en los interiores», Jordi Gracia, *Estado y cultura: el despertar de la conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962*. (Barcelona: Anagrama, 2006), p. 39.

dell'editoria italiana, tra i quali Einaudi e Feltrinelli. In definitiva, si crea un cortocircuito culturale italo-spagnolo consacrato nel 1959 dagli *Encuentros Formentor* organizzati a Maiorca dall'editore catalano – ai quali partecipano i più importanti editori e collaboratori editoriali del contesto internazionale⁶³. Gli *Incontri* rappresentano una piattaforma critica rilevante, che punta soprattutto sulla narrativa, riflettendo sull'utilità di un'estetica realista e sulla funzione sociale del romanzo come strumento di resistenza. Formentor sarà la via d'accesso attraverso cui si conosceranno e successivamente si diffonderanno in Spagna gli scrittori italiani più importanti dell'epoca. Il regime vede negli *Incontri Formentor* una minaccia, soprattutto per gli orientamenti politici dei partecipanti europei, tutti intellettuali militanti engagés.

Carlos Barral sarà il primo editore di Bassani. Nonostante l'esigenza di torear con una censura implacabile che solo nel 1963 allenta apparentemente la morsa con la *Ley de Prensa de Fraga Iribarne* (1963-1976),⁶⁴ i libri dello scrittore ferrarese vengono pubblicati con tendenziale regolarità. Grazie a preliminari ricerche d'archivio svolte presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori⁶⁵ e ai materiali conservati ad Alcalá de Henares⁶⁶, in cui si trovano i rapporti di lettura delle opere sottoposte allo studio della censura, sappiamo che la Oficina de Orientación Bibliográfica non è intervenuta severamente sui testi di Bassani. Tuttavia, la diffusione dello scrittore in Spagna è stata ostacolata su più fronti. Il ferrarese è una figura scomoda perché è un autore «einaudito»,⁶⁷ e Giulio Einaudi

⁶³ I sette editori responsabili degli *Incontri Formentor* e della creazione dei relativi premi sono: Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowohlt, Georg Svenson y Carlos Barral. Dalle riunioni di *Formentor*, nascono il *Prix International des Editeurs*, conosciuto come *Prix Formentor*, e il *Prix International de Littérature*. Gli *Incontri*, sono aperti dallo scrittore Camilo José Cela, responsabile anche del *Primer Coloquio Internacional sobre novela* del 1959.

⁶⁴ In concreto, la legge consisteva nell'aumentare il controllo sull'attività editoriale attraverso un'ingerenza continua sui cataloghi di letteratura straniera delle case editrici, con l'unico scopo dichiarato di individuare quelle opere che potessero essere di qualche interesse per la Patria. Di fatto, il solo obiettivo della Legge Fraga fu quello di mantenere dissimulatamente uno sguardo fisso sulle pubblicazioni internazionali, soffocando progressivamente e abilmente la libertà di espressione e di stampa.

⁶⁵ A partire da qui (FM)

⁶⁶ Archivo General de la Administración. A partire da qui AGA.

⁶⁷ La definizione di «einaudito» è di Carlos Barral: «Milán era entonces, si no precisamente la capital literaria de Europa, sí la del ingenio y el invento editorial de altas ambiciones, una

è osteggiato dalla stampa ufficiale spagnola per i suoi orientamenti di sinistra, tanto da essere definito dal regime «persona non gradita».⁶⁸ Una prima prova che conferma un boicottaggio editoriale da parte del regime ai danni dell'editore italiano, è il rapporto 2016-65 relativo a *Detrás de la puerta (Dietro la porta)*, in cui il censore anonimo argomenta a favore delle nostre ipotesi quanto segue: «Denegado por haber sido edición de Einaudi».⁶⁹

Inoltre, Giorgio Bassani è conosciuto come direttore editoriale in Feltrinelli, altro nemico del franchismo. Oltre a pubblicare nel 1960 il *Romancero della Resistenza spagnola*, l'editore milanese diventa il promotore delle voci più trasgressive degli intellettuali della penisola iberica, come i fratelli Goytisolo (appartenenti anche loro, come Barral e Castellet, alla «Escuela de Barcelona») e Luís Martín Santos. Tra le iniziative della Casa editrice italiana, ricordiamo anche la pubblicazione del libro *La risacca* (1961) de Juan Goytisolo,⁷⁰ simbolo della letteratura del dopoguerra spagnolo, per la quale Feltrinelli viene considerato come uno dei principali oppositori internazionali del franchismo.

Anche sul versante narrativo, Giorgio Bassani è un autore complesso per la specificità tutta italiana dei contenuti che, come sappiamo, ruota attorno al fascismo e all'entrata in vigore delle leggi razziali all'interno di uno spazio

verdadera corte en las afueras del palacio real que estaba en Turín, donde reinaba Einaudi rodeado se sus pretorianos 'einauditos', Carlos Barral, "Los años sin excusa," in *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcellona: Lumen, 2015), 664.

⁶⁸ Ricorda Einaudi: «quando il signor Piquer direttore generale dell'editoria spagnola mi invitò con una lettera a ritirare il libro sui canti della resistenza spagnola e io rifiutai, il governo, che non vedeva di buon occhio il premio perché sfuggiva alla sua influenza, mi dichiarò persona non gradita in Spagna». Daniela Pasti, "Il compañero Giulio," *La Repubblica*, 25 ottobre 1994. Una prova editente de questa inimicizia trasversale che si ripercuote sul destino editoriale di molti scrittori italiani durante l'epoca franchista, è una lettera di Montserrat Puig all'Agencia Letteraria Internazionale di Erich Linder: «[Dietro la porta] Refused the Italian version. We are going to submit the French translation since we suspect the Italian Editions are damned to worse luck», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, Barcelona, 15 de septiembre de 1965, ds.

⁶⁹ (3)50-21/16044, AGA, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

⁷⁰ *La resaca*, il libro di Goytisolo, viene pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1958 presso il Club del Libro Español, un marchio editoriale creato da Antonio Soriano, direttore della Librería Española (1954-2004) nella capitale francese. Insieme a Ruedo Ibérico di José Martínez (1961-1982), rappresenta un focolaio di dissidenza contro il franchismo fuori dalla Spagna, nonché uno spazio comune e di unione per tutti gli intellettuali spagnoli in esilio dal 1939.

geografico determinato come quello della città di Ferrara. L'elemento locale della produzione del ferrarese, troppo specifico persino dentro i confini nazionali, si palesa in una critica emblematica di Franco Fortini, che in una sola espressione racchiude il senso dell'operazione letteraria dello scrittore: «Tu sei rimasto, a quanto pare, impegnato nella tua Italia». ⁷¹

Per questa ragione, probabilmente, Barral scriveva ad Erich Linder nel 1962 che «Siamo molto interessati al Bassani anche se non crediamo troppo probabile che diventi un best-seller come pare sia accaduto in Italia»⁷². La problematica ‘tutta italiana’ proposta da Bassani - «Se non sono condizionato dalle mie radici, da che cosa dovrei esserlo? Ogni artista vero, ogni poeta, non può non fare i conti con le proprie origini, con le proprie budella»⁷³ - riflette una realtà storico-sociale sostanzialmente estranea alla Spagna dell’epoca. Come spiegano Danielle Rozenberg in *La España contemporánea y la cuestión judía*,⁷⁴ la questione ebraica è stata da sempre un tema molto delicato dovuto a trascorsi storici complessi. Tuttavia durante il franchismo, l’ambigua politica di apparente tolleranza nei confronti degli ebrei, ha prodotto, secondo Ansorena, la dubbia immagine di un Franco «‘amigo’ de los judíos»,⁷⁵ che ha dato luogo a un atteggiamento atipico degli spagnoli nei confronti delle deportazioni, ovvero un debole sentimento di empatia verso un dramma che non hanno vissuto *in situ* e per il quale non si sentono totalmente responsabili.

La problematica espressa dalla narrativa bassianana, dunque, se da una parte ‘sottrae’ l’opera alle morse di una censura che non arriva a comprenderne le profonde implicazioni ideologiche, dall’altra non suscita troppo interesse all’interno della società spagnola tra gli anni cinquanta e sessanta, per la serie di ragioni sopra esposte e riconducibili inoltre al carattere elitario della ricezione

⁷¹ Franco Fortini, “Lettera. I racconti di Bassani,” *Lo Spettatore Italiano* VII, (julio 1955): 296-297. Citato in Paola Italia, “Un percorso del carteggio Bassani-Fortini (1949-1970),” in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 69.

⁷² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Barcellona, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, 22, 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcellona, 19 giugno 1962, *ds.*

⁷³ Giorgio Bassani, “In Risposta VI,” in *Opere*, 1323.

⁷⁴ Danielle Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía. Retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*. (Madrid: Marcial Pons, 2010).

⁷⁵ Javier, Ansorena, “Franco, el “amigo” de los judíos,” *ABC*, 21 marzo 2014.

dello scrittore. Durante la dittatura, infatti, si acuisce il divario tra ‘alta’ e ‘bassa’ letteratura e al riguardo è doveroso tenere presente che la diffusione dell’opera bassaniana è stata promossa tendenzialmente dal settore intellettuale. A questo proposito è interessante citare una dichiarazione contenuta nella scheda 2016-65, relativa alla richiesta presentata da Barral per la pubblicazione di *Detrás de la puerta*, in cui il ‘lector 16’ (censore anonimo) ne autorizza l’edizione solo perché il testo uscirà nella collana ‘scelta’ di Biblioteca Breve, non accessibile al grande pubblico, dunque non pericolosa: «esta novela forma parte de una colección selecta, no popular. Puede autorizarse».⁷⁶

La qualità dei libri di Bassani risulta essere quindi motivo di interesse da parte della classe intellettuale, e proprio per questo costituisce una garanzia di innocuità per il macchinoso sistema della censura, a cui premeva soprattutto poter continuare a ‘controllare’ i gusti del grande pubblico.

Tra i fattori che motivano l’iniziale curiosità di una *minoría interesada* verso il ferrarese, abbiamo indicato proprio il vincolo intellettuale creatosi tra Italia e Spagna, e più precisamente tra Einaudi e Barral grazie agli *Encuentros Formentor*, che costituiscono un canale culturale privilegiato che determina un fruttuoso interscambio di novità letterarie. Stando alle dichiarazioni dell’editore torinese:

Ritengo che gli editori che hanno partecipato a questi incontri, aperti al pubblico e giornalisti, abbiano tratto il vantaggio di individuare tempestivamente scrittori divenuti in seguito famosi: per una decina d’anni e oltre l’editoria mondiale si è arricchita di queste segnalazioni, pubblicando nei vari paesi non solo gli autori premiati, ma anche parecchi di quelli di cui si discuteva⁷⁷

Einaudi, quindi, presunta causa della discriminazione editoriale di Bassani in Spagna, sembra essere allo stesso tempo una delle ragioni principali dell’interesse rivolto a Bassani dalla classe intellettuale spagnola. È risaputa infatti l’ammirazione di Barral nei confronti dell’editore torinese. Nel suo libro di

⁷⁶ (3)50-21/16044, AGA, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

⁷⁷ Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*. (Roma: Nottetempo, 2009), 127.

Memorias, i riferimenti all'attività e alla figura di Einaudi sono molteplici e ricorrenti: «lo que me vencía era [...] la admiración por su historia, mítica en los mentideros de la edición europea».⁷⁸ Per Carlos Barral, essere autore einaudiano era indizio di qualità.

Un ulteriore aspetto che è opportuno addurre, è il ruolo essenziale svolto dalla rivista *Botteghe Oscure* (1948-1959), fondata da Marguerite Caetani principessa di Bassiano, alla quale hanno collaborato Giorgio Bassani e la filosofa malaghegna María Zambrano, allieva di Ortega y Gasset, entrambi suggeriti da Elena Croce. Il vincolo politico-culturale stabilitosi tra Italia e Spagna – ricordiamo il ruolo attivo della figlia di Benedetto Croce nell'accoglienza e protezione degli esiliati repubblicani spagnoli -, può aver favorito indirettamente la lettura e l'interesse verso Bassani nella Penisola Iberica. Non a caso la scoperta dell'autore in Spagna coincide con il momento in cui iniziano a pubblicarsi le storie di Ferrara sulle pagine della rivista romana. In effetti, *Botteghe Oscure* rappresentava internazionalmente un veicolo privilegiato di promozione letteraria, che pubblicava nelle principali lingue europee opere originali di futuri o già grandi scrittori.

Nel caso poi degli autori spagnoli, la rivista costituiva un importante termometro culturale attraverso cui mantenersi informati sulle novità del panorama letterario internazionale. Inoltre, il fatto di poter pubblicare in *Botteghe Oscure*, per gli spagnoli equivaleva alla possibilità di una divulgazione oltrefrontiera della letteratura autoctona, poco conosciuta o apprezzata *in loco*, a causa delle delicate circostanze storico-politiche sopra accennate. Dice Carlos Barral:

el reconocimiento por parte de la sociedad literaria establecida nos venía resultando muy trabajoso. [...] me doy cuenta de [...] la importancia que dábamos a cada trámite de publicación en revista [...]. Eran de obligada consideración los periódicos extranjeros (*Botteghe Oscure*, *Ciclón*)⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Carlos Barral, "Los años sin excusa," In *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcelona: Lumen, 2015), 502-503.

Da un punto di vista prettamente letterario, sarà invece proprio quell'estetica dell'implicito con cui Bassani porta in superficie le contraddizioni di certe dinamiche sociali, a interessare una comunità intellettuale come quella spagnola, bisognosa di forgiare e definire uno stile proprio.

In termini generali, vista l'emergenza spagnola di trovare un esempio da seguire per reagire all'*impasse* culturale, in un primo momento la peculiarità narrativa e ideologica di Bassani non viene completamente percepita, forse, come una specificità. La sua presa di distanza da tutto un mondo culturale à *la page* che va dal Neorealismo al Gruppo '63, viene interpretata solo come un ulteriore esempio di estetica sovversiva utile a opporsi a un linguaggio dittoriale abusivo, fatto di assoluti. È questa la ragione per la quale Domingo Pérez Minik⁸⁰, già negli anni Settanta, nel suo libro *La novela extranjera en España*, inserisce Giorgio Bassani tra gli autori di un «circuito democratico» che va da Elio Vittorini a Giovanni Arpino, interessato soprattutto a passare in rassegna il ‘nuovo’ panorama letterario italiano, che propone un romanzo appropriato alle necessità democratiche della Spagna di allora. All’interno di un contesto come quello spagnolo, è poi probabile che il motivo per cui si livellano certe esperienze narrative non riconoscendone fino in fondo la portata ideologica, potrebbe risiedere nel fatto che in Spagna la letteratura e il cinema neorealista danno un nuovo impulso alla diffusione della moderna cultura italiana – rimasta in ombra dopo l’auge dannunziana⁸¹ – come portatrice di novità e sperimentazione. In questo senso, la mediazione cinematografica di certi autori, e tra questi Bassani, si trasforma in una «tendenza assimilatrice onnivora»⁸² che ingloba sotto uno stesso concetto di modernità le più svariate espressioni della narrativa di quegli anni (Moravia, Cassola, Morante, Levi, Calvino, Buzzati, Vittorini, ecc.).

⁸⁰ Domingo Pérez Minik, *La novela extranjera en España*. (Madrid: Talleres de Edición Josefina Betancor, 1973), 229.

⁸¹ Cfr. Franco D’Intino, “Il novecento italiano oltrefrontiera,” in *Storia della letteratura italiana, XI, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*. Milano: Garzanti, 2001; María de las Nieves Muñíz Muñíz, “La recezione della letteratura italiana nella Spagna odierna,” *Anuario de Estudios Filológicos*, 13 (1990): 245-254.

⁸² D’Intino, “Neorealismo e oltre: il primato del cinema,” in *Il ‘900. Scenari di fine secolo*, 972.

È sorta spontanea, quindi, la necessità di domandarsi come e in che misura si giustifica il realismo di Bassani in Spagna e se questo abbia apportato una dimensione narrativa o teorica diversa rispetto all'esperienza neorealista. Per riprendere l'impostazione teorica dell'analisi della Muñiz a proposito del canone letterario italiano in Spagna, è stato necessario capire in definitiva se la narrativa di Bassani venga assimilata come fattore di alterità o effettivamente fagocitata dagli spagnoli, in funzione di un discorso culturale urgente.

A ben vedere, i dibattiti culturali dell'epoca iniziano a rilevare una «despreocupación estética»⁸³ prodotta dal *socialrealismo*, e molti intellettuali spagnoli 'riformisti' cominciano ad offrire un nuovo prodotto nazionale, guardando alle esperienze letterarie straniere più affini. Infatti, tra gli anni cinquanta e sessanta la Spagna è già alla ricerca di una narrativa che sia ancora sensibile ai problemi sociali, però ormai emancipata dal Tremendismo degli anni quaranta e bisognosa di andare oltre un realismo critico di denuncia. Cerca, in pratica, un modello di narrativa che continui a minare le basi pseudo-culturali del regime ma in grado ormai di mostrare tutta la complessità della realtà nazionale. I limiti stilistici evidenziati dagli intellettuali spagnoli nei confronti della *novela social*, rispondono al proposito di definire un tipo di letteratura che non sia solo una risposta arrabbiata di alcuni intellettuali verso la cultura ufficiale. Piuttosto si percepisce il bisogno di creare una reazione letteraria con una precisa funzione socio-culturale,⁸⁴ in grado di emanciparsi dalla semplificazione storica del *realismo social* che tende a produrre stereotipi, e avviare la società verso un cambio reale di matrice culturale, capace di venire incontro alle esigenze storico-politiche attuali.

In questo senso, Bassani potrebbe aver rappresentato un solido punto di riferimento per gli spagnoli, soprattutto per quel che riguarda il trattamento letterario di una ferita storica nazionale ancora aperta, come la guerra civile e la

⁸³ Citato in Jordi Gracia, *Estado y cultura: el despertar de la conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962*, 319.

⁸⁴ Scrive Jordi Gracia: «Su signo político de oposición está ahí, y es un agente estético agresivo. Ello no equivale a definir la intención de un neorealismo literario en términos políticos, pero sí permite describir su función histórica como ingrediente de una resistencia finalmente política». *Ibid.*, 322.

dittatura, che occupava le pagine centrali della loro letteratura. Difatti, se in Italia Bassani si sente «uno degli ultimi dinosauri di un'epoca ormai al tramonto»⁸⁵ per il fatto di procrastinare un'arte utile e al tempo stesso poetica che ci restituiscia la vita nel suo complesso e veridicità, in Spagna certe riflessioni iniziano solo allora ad affacciarsi a un orizzonte critico sprovvisto di esempi autoctoni. L'opporsi di Bassani, per certi versi simbolo di una *medietas* artistica tra due modelli estremi di concepire la letteratura quali il Neorealismo e la Neoavanguardia, sembra trovare allora un referente nella Spagna degli anni Sessanta. Così “l'anacronismo” di Bassani in patria diventa un discorso attuale in una nazione che deve (ri)fondare la propria letteratura nazionale, e si struttura nei termini di una interessante sintonia estetica tra lo scrittore e la classe intellettuale spagnola, che perdurerà durante l'epoca post-franquista.

Giorgio Bassani nella Spagna postfranchista

L'analisi sulla ricezione postfranchista di Bassani (Capitolo 3, Giorgio Bassani en la España posfranquista) prende le mosse da uno studio preliminare sull'evoluzione della corrente realista spagnola. Dopo l'auge dell'era franchista, in cui il realismo si era consolidato come genere proprio dell'intellettualità dissidente, questo movimento resiste come esperienza relativamente marginale durante tutto il periodo post-franchista di frenesia sperimentale, che inizia alla fine degli anni sessanta e fa strada al postmodernismo.

Nonostante il carattere periferico che in un momento preciso gli viene assegnato, la sua presenza suggerisce il residuo di un'estetica adeguata a

⁸⁵ Cfr. Bassanii: «in Italia, io passo per essere uno degli ultimi dinosauri di un'epoca ormai al tramonto, in cui l'impegno politico era generalmente comune, non soltanto nelle dichiarazioni, ma anche nelle realizzazioni degli scrittori. Io non ho mai pensato di non essere impegnato [...] un vero poeta non può accettare di essere soltanto un poeta [...] Se accettasse [...] accetterebbe necessariamente di escludersi dalla vita. [...] Il poeta vero rifiuta di essere un poeta, vuole impegnarsi nella realtà, vuole [...] che le sue opere servano a qualcosa, ma guai se queste poi servono! [...] L'arte problemática essere pura [...] per una specie di fallimento dell'impegno. [...] Io voglio continuare a raccontare delle storie credibili, che servano a spiegare a tutti quelli che sono nati e cresciuti con me, che cosa è ed è stata la loro vita, che significato ha avuto per me e per loro. Poi, nonostante questa pretesa niente affatto poetica, non potrò far a meno di sperare al tempo stesso di raggiungere la purezza». ⁸⁵

rispondere alla necessità collettiva di comprendere un passato non ancora archiviato. Questo tipo di letteratura ‘utile’, che riafferma l’importanza della narratività di fronte alla frammentazione letteraria propria di una produzione sperimentale, si struttura nel solco di una necessità culturale contingente della Spagna post-franchista, che è l’esercizio di memoria storica.

Al fine di comprendere l’evoluzione della ricezione critica di Bassani durante il periodo democratico, ci siamo serviti sia di riviste scientifiche letterarie sia di *blog* propri di critici e scrittori. Una delle fonti principali è stata inoltre il quotidiano *El País*.

Negli anni che interessano la nostra analisi, il giornale è stato uno dei mezzi di orientamento culturale tra i più importanti della Penisola Iberica, nonché uno degli spazi di riflessione privilegiati delle voci più influenti della critica e delle lettere spagnole. Rodríguez Puértolas parla dell’importanza di questo «diario independiente [...] sin duda el de más peso en la España democrática».⁸⁶ Con ‘peso’, il critico si riferisce ai circoli intellettuali dominanti del quotidiano, e spiega come questa pagina informativa riesca a riunire sotto di sé le tre forme di esercizio del potere intellettuale della Spagna postfranchista, affidate rispettivamente ad accademici, editori e giornalisti. Vila-Sanjuan parla del *País*, come di un mezzo culturale capace di riflettere gli interessi della nuova classe colta dirigente, incarnando allo stesso tempo la coscienza progressista della generazione che aveva contribuito attivamente alla Transizione. Il quotidiano era insomma una delle voci più autorevoli dell’epoca, in quanto a legittimità morale e culturale.⁸⁷

Durante la Transizione democratica, in cui la Spagna vive un momento di assestamento caratterizzato dal bisogno di voltare pagina e rifondare un’identità storico-politica e nazionale collettiva, abbiamo rilevato una scarsa presenza di

⁸⁶ Julio Rodríguez Puértolas, “Democracia, literatura y poder,” in *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. José B. Monleón (Madrid: Akal Ediciones, 1995), 268, 267-277

⁸⁷ Vila-Sanjuan, *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. (Barcellona: Destino, 2003), 122 y 316. Sulla funzione della critica letteraria in riviste e quotidiani si veda anche Jordi Gracia, “Indigencia de la crítica (A mano alzada),” in *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. (Barcellona: Edhsa, 2001), 103-131.

Bassani nel panorama culturale spagnolo. Il fatto di comparire nei cataloghi di Barral Editores è stato da noi interpretato come una condizione di inerzia editoriale, supportata dalla mediazione cinematografica del *Giardino dei Finzi-Contini* dia Vittorio de Sica, che esce nelle sale spagnole nel 1972, riscuotendo grande successo. È molto probabile infatti che il film abbia aiutato in quegli anni ad evitare un vuoto ricettivo dell'autore, ampliandone di contro il margine di ricezione nella Penisola Iberica, per il fatto di riuscire a far breccia sul gusto popolare.

Almeno per quel che concerne il periodo che va dalla Transizione democratica⁸⁸ fino ai giorni nostri, la ricezione di Bassani pare indissolubilmente legata al tema della memoria. Per questa ragione, tra tutti gli aspetti che abbiamo messo in luce nel corso della ricerca che presentiamo, ciò che è nostra premura sottolineare è il discorso che ruota attorno all'esercizio di memoria storica intrapreso dalla Spagna agli inizi degli anni novanta.

Il 1975 è un anno cruciale per la Penisola Iberica. Il Paese si avvia verso una transizione politica esente da rivoluzioni o rotture precipitose. Il carattere di continuità del cambiamento – sottolineato eloquentemente da Paul Ille in un saggio intitolato “La continuidad dentro de la discontinuidad”⁸⁹ – si riflette anche in letteratura. Di fatto i primi sintomi dell'esaurimento stilistico del *realismo social* si registrano già nel 1962, anno della pubblicazione del libro *Tiempos de silencio* de Luís Martín Santos, che coincide con l'avvio di un *realismo dialectico*⁹⁰ che aprirà a sua volta a nuove esperienze letterarie in cui la proposta sociale verrà

⁸⁸ Generalmente ci si riferisce il periodo compreso fra la morte di Franco (20/11/1975) e l'approvazione della Costituzione spagnola (29/12/1978). Esistono comunque proposte di periodizzazione differenti, che ampliano i margini temporali fino a rintracciare la fine della Transizione agli inizi degli anni '90 quando, con il trattato di Maastricht, la Spagna entra ufficialmente nello spazio europeo.

⁸⁹ Paul Ille rintraccia l'inizio della fine del regime franchista nel 1956, anno delle sommosse universitarie in seno al movimento socialista di Tierno Galván. Cfr. Paul Ille, “La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad,” in *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. José B. Monleón, (Madrid: Akal Ediciones, 1995), 21-39.

⁹⁰ La proposta letteraria del *realismo dialéctico* supera le preoccupazioni socio-linguistiche della fase anteriore, caratterizzata da una narrazione stereotipata che rifletteva specifiche problematiche sociali (*realismo social*). Questo ‘nuovo’ tipo di realismo conferisce una maggiore attenzione al linguaggio proponendo un rinnovamento estetico in cui lirismo e realtà si compenetrano.

sacrificata a favore di uno sperimentalismo che molto generalmente potremmo definire anti-narrativo e meta-narrativo, proposto da scrittori come Enrique Vila-Matas, Juan Goytisolo, Juan Benet e Julián Ríos.

In un momento come questo, di recuperata libertà in seguito alla soppressione della censura⁹¹ e all'apertura culturale della Spagna verso esperienze culturali internazionali, Bassani inizia a suscitare un discreto interesse. A partire dagli anni '80, in special modo in occasione della pubblicazione italiana del *Romanzo di Ferrara* (Monadori, 1980), e in seguito a frequenti viaggi dell'autore nel paese vicino,⁹² è possibile notare un'attenzione critica più consistente da parte della classe intellettuale, alle prese con una complessa e a volte contraddittoria ridefinizione identitaria nazionale che perdurerà negli anni.

Il necessario e non più rimandabile esercizio di memoria intrapreso dalla Spagna nel decennio successivo, è il risultato di una tensione sociale dovuta a una gestione politica arbitraria propria del periodo della Transizione. L'iniziale *pacto de silencio* della fase democratica, aveva prodotto un'amnesia collettiva destinata a ripercuotersi anche sulla cultura, come dimostra la generazione letteraria dei *narradores novísimos*⁹³ per esempio, che sembra non interessarsi a trascorsi storici nazionali ancora molto prossimi. Agli inizi degli anni novanta, questa strategia di forzata pacificazione nazionale si interrompe, e il partito al potere⁹⁴ intraprende una campagna di rivendicazione delle responsabilità storiche

⁹¹ Tra le misure legislative relative alla Censura negli anni del franchismo, ricordiamo la Ley de prensa Suñer, promulgata nel 1938 durante la Guerra Civil e che rimarrà in vigore fino al 1966, anno della nuova Ley de prensa de Fraga Iribarne, che segna una fase più 'aperturista' della libertà di stampa.

⁹² Nel 1981 lo scrittore si trova a Madrid, ospite dell'Istituto italiano di cultura, e in questa occasione partecipa a una puntata del programma televisivo *Encuentro con las letras*, in cui viene intervistato insieme a Leonardo Sciascia. Nel 1983 Bassani si reca a Valencia, per assistere all'*Encuentro de Escritores del Mediterráneo*, mentre nel 1984 si trova a Barcellona per partecipare a un seminario su «Trayectos narrativos y urbanos en el siglo XX», organizzato dall'Università Internazionale Menéndez Pelayo.

⁹³ Riguardo al concetto di 'amnesia storica' cfr. José María Izquierdo, *Narradores españoles novísimos de los años '90*, «Revista de estudios hispánicos», XXV 2, (2001). Izquierdo specifica inoltre la differenza tra la generazione poetica dei *novísimos* (vedi J. M. Castellet nell'antologia *Nueve novísimos poetas españoles*. (Barcellona: Barral Editores, 1970) e i *narradores novísimos* della nuova *narrativa joven* degli anni '90.

⁹⁴ Gli scandali che coinvolgono il penultimo governo di Felipe González (PSOE, Partido Socialista Obrero Español) e la recessione economica del Paese allontanano gli elettori dealla politica del PSOE. A questo proposito Espinosa Maestre considera que: «È pur sempre evidente il

finora tacite che sfocerà molto più avanti nell'istituzionalizzazione di una politica della memoria garantita dalla *Ley de recuperación de la memoria histórica*. L'importanza di un cambio politico di queste dimensioni, è da rintracciare anche in una sensibilizzazione collettiva progressiva nei riguardi di un esercizio di memoria necessario a risarcire una ferita storica ancora aperta.

Il dato che segnaliamo, costituisce un vero e proprio spartiacque nella ricezione critica dello scrittore ferrarese, dal momento che abbiamo potuto riscontrare un cambiamento sensibile della 'funzione Bassani' nella Spagna post-franchista. È infatti a partire dagli anni novanta che l'operazione letteraria dell'autore viene riabilitata e analizzata alla luce di un rinnovato interesse verso la memoria storica.

Al fine di misurare l'attenzione che la classe intellettuale dedica a Bassani, è sembrato interessante suggerire una simmetria storica tra i fatti raccontati (e denunciati) da Bassani e la situazione spagnola postfranchista. Nel farlo, abbiamo preso spunto da una lettura critica di Piero Pieri che a proposito del messaggio veicolato dalle *Storie bassaniane* sostiene che «i racconti ferraresi sono anche il romanzo politico di un letterato azionista di fede crociano-liberale che quantifica come l'Italia del totalitarismo fascista, dopo la caduta del regime, abbia aderito con eguale empatia alla 'sirena totalitaria' del comunismo».⁹⁵

Sebbene a distanza di trent'anni, possiamo determinare provvedimenti politici simili nell'Italia del dopoguerra e nella Spagna *transitiva*. Entrambe le democrazie, sembrano 'minacciate' da una serie di iniziative politiche che in nome della pacificazione sociale, tollerano amnistie (Togliatti 1946) o amnesie (*pacto de olvido*) storiche discutibili. In questo senso il discorso memorialistico di Bassani interrompe una retorica post-fascista invalsa, rivendicando un esercizio di memoria capace di trascendere i confini nazionali, attraverso un'analisi delle responsabilità finalizzato a *capire e far capire*.

fatto che è stato precisamente quattordici anni dopo, nel bel mezzo della decomposizione interna e la mancanza di credibilità più assoluta del PSOE a causa della corruzione e degli scandali più svariati, che sono nate le prime iniziative sociali a favore della memoria», in Francisco Espinosa Maestre, *Crímenes que no prescriben 1936-1953*, in *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*, eds. Rafael Escudero Alday y Carmen Pérez González (Madrid: Editorial Trotta, 2013), 41.

⁹⁵ *Ibid.*, 139.

È proprio sulla base di questo impegno morale portato avanti dallo scrittore, in cui le responsabilità ricadono su «*loro, i rossi, al pari degli altri, i neri*»,⁹⁶ che deve rintracciarsi il fascino subito dalla classe intellettuale spagnola nei confronti di Bassani. Tale atteggiamento di memoria' presente nella narrativa del ferrarese sembra convertirsi progressivamente nel fattore decisivo della fortuna critica dell'autore nel contesto iberico, in un momento in cui il dovere di memoria si converte in atteggiamento intellettuale.⁹⁷

Se sfogliamo le pagine dei principali periodici o riviste specializzate di questo periodo, è possibile percepire l'evoluzione della critica nei confronti di Bassani, che coincide oltretutto con una trasformazione profonda del contesto letterario spagnolo.

L'istituzionalizzazione della politica della memoria nella Spagna democratica sembra infatti trovare una corrispondenza diretta con la dilatazione semantica del concetto di memoria, che coinvolge molto più in generale le naciones literarias⁹⁸ (Capitolo 4, Giorgio Bassani y la cultura de la memoria) Progressivamente, sulla base delle teorie intorno alla *memoria culturale*⁹⁹ di Aleida Assmann, vengono proposte nuove concettualizzazioni relative a: *memoria cosmopolita*,¹⁰⁰ *globital memory*¹⁰¹ e *memoria multidirezionale*¹⁰², per

⁹⁶ Giorgio Bassani, "Una lapide in via Mazzini," in *Dentro le mura* (Milán: Mondadori, 1973), 128. Nell'edizione *ne varietur* del 1980 Bassani scrive: «quella casa dove *loro, i rossi*, da sí o no tre mesi al posto degli *altri* che l'avevano occupata prima, cioè i neri», Giorgio Bassani, "Una lapide in via Mazzini," in *Opere*, 95.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Cfr. Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006).

⁹⁹ Assmann, *Forme e mutamenti della memoria culturale*. (Bologna: Il Mulino, 2002).

¹⁰⁰ La *memoria cosmopolita* appare inserita nel quadro di un sistema di informazione globalizzato il cui obiettivo è il riconoscimento dell'Altro, in Daniel Levy e Natal Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age*. (Philadelphia: Temple University Press, 2006). Relativamente alle diverse tipologie di memoria che menzioniamo di seguito, cfr. Claudia Jünke, "¿Hacia una memoria transcultural? Reflexión acerca de la narrativa memorialista española actual," in *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, 2015.

¹⁰¹ La *globital memory* è finalizzata ad identificare i 'luoghi della memoria' digitali come blog, social network, ecc.,... Cfr. Anna Reading, *Gender and Memory in the Globital Age*. (Londres: Palgrave Macmillan, 2016).

¹⁰² La *memoria multidirezionale* è alla base di un'interazione e di uno scambio pubblico di informazioni su differenti Storie nazionali, caratterizzate da episodi di violenza, in Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. (Standford, Standord UP, 2009).

citare le più importanti. Quest'ultima, proposta da Rothberg, si basa sull'idea di memoria come processo mnemotecnico inclusivo, per cui un fenomeno particolarmente traumatico potrebbe attivare, in contesti e momenti differenti, altrettante memorie. Nel caso della Spagna, è stato comprovato che l'Olocausto ha agito come innesco, generando nel tessuto culturale un'esigenza di memoria in sintonia con i tempi.

In ambito letterario, Elina Liikanen¹⁰³ osserva come il discorso narrativo si sviluppi in funzione di nuove o rinnovate esigenze socio culturali che dagli anni zero prediligono una letteratura memorialistica considerata di utilità sociale.¹⁰⁴

Basandoci sulle riflessioni di cui sopra, abbiamo potuto osservare come la ricezione spagnola di Bassani dal 1963, anno della prima pubblicazione in castigliano del *Giardino dei Finzi-Contini*, al 2016, centenario della nascita dell'autore, subisca una lenta ma definita evoluzione; se tra gli anni sessanta e settanta l'opera dello scrittore italiano compare all'interno di una vaga corrente democratica¹⁰⁵ delle lettere italiane, già negli anni ottanta e novanta l'interesse verso la proposta narrativa di Bassani si struttura in funzione di una critica più specifica intorno alla sua poetica d'autore. Negli anni zero la letteratura del ferrarese si fa addirittura paradigmatica. Basti osservare alcuni dei titoli dedicati

¹⁰³ Elina Liikanen, "La novela como viaje al pasado. Le modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual," in *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, eds. Leonardo Cecchini y Hans Lauge Hansen (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015), 115-125.

¹⁰⁴ Cfr. Hans Lauge Hansen, "El cronotopo del pasado-presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria," in *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, eds. Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (Berna: Peter Lang, 2015), 23. In narrativa si parla al riguardo di «affiliative memory novel», descrivendo così i processi culturali 'post-transitivi' che si sono attivati in Spagna presumibilmente in seguito all'affermazione di questo 'dovere di memoria' nei confronti di un passato ancora da elaborare. Cfr. Sebastiaan Faber, "La literatura como acto afiliativo," in *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, ed. María del Palmar Álvarez Blanco e Toni Dorca (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011), 103.

¹⁰⁵ Ricordiamo che negli anni settanta Pérez Minik, passando in rassegna il panorama letterario italiano dell'epoca, inserisce Bassani tra gli autori rappresentativi di un nuovo «circuito democratico» che va da Vittorini a Arpino, considerandolo come uno degli autori indispensabili da prendere a modello per nutrire il rinnovamento culturale della Spagna di allora. Domingo Pérez Minik, "Un circuito democrático: de Elio Vittorini a Giovanni Arpino," in *La novela extranjera en España*, 1973.

allo scrittore, che riflettono un chiaro cambio di paradigma in senso memorialistico: "El fermento de la memoria"; "La memoria superviviente";¹⁰⁶ "Giorgio Bassani y la memoria histórica"¹⁰⁷ e "Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea", in cui la narrativa di Bassani viene definita un «aralde de memoria» (sfoggio di memoria).¹⁰⁸ L'evoluzione verso una dimensione paradigmatica transculturale è palese, sottolineata anche dal critico José María Herrera, che parla dell'operazione letteraria portata avanti dallo scrittore come di «memoria viva»,¹⁰⁹ che riesce a «impedir el olvido» attraverso un messaggio poetico efficace, ovvero «uno de los testimonios más delicados que ha dado la literatura sobre la hipocresía, la bajeza moral, la banalidad y el fingimento».

Nel corso delle nostre riflessioni ci siamo soffermati inoltre sul concetto di *universalizzazione*¹¹⁰ della memoria, proposto da Claudia Jünke e relativo alla dimensione testuale. Quest'idea esprime la metaforizzazione di certe figure della memoria (*iconos*)¹¹¹ che trascendono la semantica 'locale', a favore di una significazione universale. In questo senso, abbiamo riscontrato nella Micòl di Bassani una funzione di *icono*. Nel 2009 esce un articolo del direttore de *La Vanguardia* intitolato "¿España e Israel: Dónde está Micol?",¹¹² in cui la protagonista del *Giardino* viene utilizzata come metafora di una giusta responsabilizzazione storica e morale nei confronti della questione ebraica. L'autore, denunciando quello scarso sentimento di empatia della società spagnola verso l'Olocausto a cui abbiamo accennato poco sopra - scarso soprattutto rispetto ad altri paesi europei - riafferma attraverso la parabola narrativa di Micòl l'esemplarità di un atteggiamento etico valido per comprendere la Storia:

¹⁰⁶ Luís Mateo Diez, "El fermento de la memoria," *El País*, 18 dicembre 2003; Andrés, Padilla, "La memoria superviviente", *El País*, 18 dicembre 2003.

¹⁰⁷ José María Herrera, "Giorgio Bassani y la memoria histórica," *Cuadernos hispanoamericanos* 791 (2016): 120-129.

¹⁰⁸ Joaquín Torán, "Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea," *Ahora*, 10 ottobre 2016.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 124 e 128.

¹¹⁰ Claudia Jünke, "¿Hacia una memoria transcultural?," 156.

¹¹¹ Ovvero «imágenes o narraciones intensificadas y condensadas que a pesar de su carácter fragmentario conservan parte de la cualidad afectiva del acontecimiento histórico y que pretenden captar ese acontecimiento en su esencia», *Ibid.*, 156-157.

¹¹² Enric, Juliana, "España e Israel: ¿Dónde está Micol?," *La Vanguardia*, 9 gennaio 2009.

La sociedad española, a diferencia de lo que ocurre en otros países europeos, nunca ha tenido sentimiento de culpa por el Holocausto. Nunca se ha preguntado dónde está Micòl. Nunca se ha preguntado por qué ya no hay nadie en el jardín de los Finzi-Contini¹¹³

Giorgio Bassani in Argentina

Relativamente al caso argentino (Capítulo 5, Recepción de Bassani en Latinoamérica: el caso argentino), durante le nostre ricerche, molte delle quali svolte *in loco*, abbiamo isolato precise coordinate geopolitiche e culturali che, nonostante la loro specificità, sembrano riprodurre dinamiche intellettuali simili a quelle della Spagna. Nel corso della nostra analisi abbiamo infatti osservato un'interessante coincidenza per quel che riguarda l'evoluzione della ricezione di Giorgio Bassani nella Penisola Iberica e in Argentina, dovuta soprattutto alla presenza di rotte culturali che coinvolgono l'Italia e i due Paesi analizzati.

Il denominatore comune pare essere *Botteghe Oscure* (1948-1959). Stando ai nostri studi, oltre ad aver avuto un ruolo importante nella Spagna franchista, la rivista potrebbe essere stata uno dei veicoli principali attraverso cui Victoria Ocampo, direttrice della celebre rivista *Sur* e della casa editrice omonima, è entrata in contatto con la produzione del ferrarese. L'editrice argentina aveva fondato la rivista nel 1931, ispirandosi all'esperienza francese di *Commerce* (1924-1932).¹¹⁴ In quegli anni, la filosofa malaghegna María Zambrano, allieva di Ortega y Gasset ed esiliata repubblicana a Roma sotto la protezione di Elena Croce, collabora con la rivista *Sur*, gestendo contemporaneamente la sezione ispanoamericana di *Botteghe Oscure*, insieme a Diego de Mesa. Nella

¹¹³ *Ibid.* Juliana denuncia il già menzionato tiepido sentimento di empatia degli spagnoli verso la tragedia ebraica, riconducibile presumibilmente ad antecedenti storico-politici. All'epoca delle leggi razziali, infatti, pochi ebrei vivevano in Spagna, a causa della loro espulsione dal territorio nel XVI secolo, in seguito al decreto dei Re Cattolici del 31 marzo 1492. Tale circostanza, insieme a ragioni di politica interna del franchismo, ha evitato alla Spagna l'esperienza diretta delle depostazioni, producendo allo stesso tempo una scarsa sensibilizzazione sociale verso il tema in questione. Cfr. Danielle Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía*, 2010.

¹¹⁴ Tra i modelli, figurano anche la *Nouvelle Revue Française*, *Revista de Occidente* e *The Criterion*.

corrispondenza epistolare tra Elena Croce e la Zambrano, curata da Elena Laurenzi,¹¹⁵ ricorre il nome della Ocampo, lasciando intendere l'esistenza di un solido vincolo intellettuale tra Caetani, Ocampo e Zambrano.

Sur, si avvale della collaborazione di Leo Ferrero, Attilio Rossi e Attilio Dabini, per le novità italiane, e a partire dal secondo dopoguerra si circonda di un gruppo di primo livello come José Bianco, Jorge Luís Borges, Waldo Frank, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, tra gli altri. I primi contatti tra Ocampo e Caetani, risalenti alla fine degli anni venti, perdureranno nel tempo e in seguito a un viaggio in Italia negli anni cinquanta, Bioy Casares, marito di Silvina Ocampo e cognato dell'editrice, pubblica in *Botteghe Oscure* il racconto "Las visperas del Fausto" (n. 22, 1958).

Negli stessi anni, si intensificano i contatti tra Italia e Argentina. Molti autori italiani iniziano a essere pubblicati sia in lingua originale, grazie alla massiccia presenza di italiani nel territorio a seguito del flusso migratorio dei decenni anteriori, sia in versione spagnola, grazie alla crescente formazione professionale dei traduttori che convertono il paese in una vera e propria «meca editorial». ¹¹⁶ Il settore argentino in quegli anni subisce una forte professionalizzazione, soprattutto grazie alla complessa situazione politica spagnola. Sotto il franchismo, infatti, l'industria editoriale iberica non può più farsi carico della pubblicazione di opere internazionali, tra cui quelle italiane, più volte censurate per ragioni spesso arbitrarie. Argentina e Messico diventano quindi i poli editoriali più influenti della produzione latinamericana nel mondo.

Allo stesso tempo, i complessi vincoli diplomatici e storici tra l'Italia e l'Argentina, contribuiscono alla creazione di istituzioni italiane nel territorio, alla quali si aggiunge la realizzazione di iniziative culturali che favoriscono un contatto più stretto con l'Italia.¹¹⁷

¹¹⁵ Elena Laurenzi, ed. *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990* (Milano: Archinto, 2015).

¹¹⁶ Cfr. Patricia Willson, *La constelación Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

¹¹⁷ Relativamente all'immigrazione italiana in Argentina e ai vincoli culturali stabiliti tra i due paesi, si rimanda a Fernando J. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*. (Buenos Aires: Biblos Colección: La Argentina Plural, 2006); Adriana Petra, "Le momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos," *Izquierdas* 3 8 (2010).

La ricezione di Giorgio Bassani inizia negli anni sessanta, caratterizzati da un sistema democratico precario che alterna governi istituzionali a colpi di stato. La delicata situazione politica si protrae nei decenni successivi, ripercuotendosi sull'economia del Paese e sull'industria editoriale. Negli anni novanta, la Spagna si riapproprierà infatti del mercato editoriale ispanoamericano, recuperando la centralità perduta durante il franchismo.

Abbiamo potuto verificare che la storia editoriale di Bassani in Argentina riflette in un certo senso le dinamiche sopra accennate. Nel 1960 Sur pubblica il libro *Las gafas de oro* (*Gli occhiali d'oro*), tradotto da Roberto Bixio. Le ricerche effettuate, oltre ad evidenziare un ruolo attivo della rivista *Botteghe Oscure* all'interno di questo triangolo culturale, hanno suggerito una logica di scambi intellettuali che ha dato luogo a collaborazioni o pubblicazioni di rilievo.

È il caso di Borges in Italia, per esempio. Durante l'entusiasmo culturale del dopoguerra, due realtà editoriali precise promuovono lo scrittore argentino in Italia: le collezioni de I Gettoni Einaudi e la Biblioteca di Letteratura di Feltrinelli, diretta proprio da Bassani e divisa in due sezioni: I Contemporanei e I Classici Moderni. Nello specifico, il ferrarese pubblicherà – *L'Aleph* (n. 5) nel 1959 (*El Aleph* 1949) e *Altre Inquisizioni* (n. 21) nel 1963 (*Otras Inquisiciones*, 1952), tradotti da Francesco Tentori Montalto. Considerando la politica editoriale che Bassani porta avanti in redazione, coerente riflesso della sua poetica d'autore, l'inclusione di Borges tra i classici stranieri, con il suo linguaggio simbolico e polivalente, deve considerarsi una interessante anomalia, giustificata molto probabilmente da un'ampia dimensione intellettuale, fatta di contatti e relazioni interculturali e letterarie che abbiamo ricostruito e che uniscono in un determinato momento storico, personaggi di rilievo, imponendo un nuovo impulso alle rispettive lettere nazionali.

All'interno di questa logica di scambi e contatti trasversali, si inserisce pure la partecipazione dell'argentino Rodolfo Wilcock e dello spagnolo Enrique Irazoqui alle riprese del film di Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* (1964), rispettivamente nei ruoli di Caifa e Gesù. Nel 1964 Wilcock, già collaboratore di *Botteghe Oscure*, è a Roma, dove si trova pure Enrique Irazoqui, studente catalano del Partido Comunista Español. Irazoqui era arrivato in Italia in veste di

rappresentante del Sindacato degli Studenti di Barcellona, sia per raccogliere fondi, sia per contattare importanti intellettuali disposti ad abbracciare la causa antifranchista. A Roma, lo spagnolo conosce Pasolini, che accetta di partecipare alla mobilitazione politica a patto che lo spagnolo interpreti il ruolo di Cristo nel film. Oltre a Pasolini, conosce Pietro Nenni, Elsa Morante, Vasco Pratolini, Alberto Moravia e Giorgio Bassani. Basandoci su alcune dichiarazioni di Irazoqui¹¹⁸ possiamo presupporre che i primi contatti di Bassani con la Spagna risalgano agli anni sessanta e si debbano a ragioni di solidarietà politica antifranchista, in seguito a contatti intercorsi tra membri di un circuito intellettuale che ancora una volta riproduce il triangolo Italia-Argentina-Spagna.

Le ragioni per le quali si pubblica Bassani oltreoceano, e specialmente questo libro di Bassani, potrebbero dipendere da una serie di precise circostanze culturali relative alla linea editoriale di *Sur*, che spesse volte sceglie ‘opere-manifesto’, veicolo di una determinata ideologia contrapposta a politiche populiste, discriminatorie e totalitariste. María Teresa Gramuglio afferma che:

Sur se hace cargo de un debate, que es el debate de la escena europea, fuertemente motivado por un conjunto de hechos: la crisis económica, la presencia del fascismo en Italia, la del nazismo en Alemania, la del estalinismo en la URSS, el estallido de la guerra civil española y el de la guerra del ’39¹¹⁹

Relativamente all’Italia, secondo Patat è evidente in *Sur* la «volontà [...] di recuperare quell’Italia sommersa dal fascismo che andava combattuto con ogni mezzo non solo intellettuale».¹²⁰

Iniziano a delinearsi quindi le ragioni per le quali Victoria Ocampo decide di pubblicare Bassani nella casa editrice omonima, fondata nel 1933, intenzionata a proporre un prodotto narrativo valido con cui riaffermare

¹¹⁸ Cfr. Virgilio Fantuzzi, “Enrique Irazoqui: un ragazzo che non voleva essere Gesù,” Centro Studi Pier Paolo Pasolini: <http://www.centrostudi pierpaolopasinilicasarsa.it/molteniblog/enrique-irazoqui-un-ragazzo-che-non-voleva-essere-gesu-di-v-fantuzzi-s-i/> (consultada el 18 de marzo de 2017)

¹¹⁹ María Teresa Gramuglio, «*Sur* en la década del treinta: una revista política. (Buenos Aires: Punto de Vista, 1986), 35.

¹²⁰ Patat, “*Sur*: l'affermazione del moderno,” 132.

l'allineamento della redazione a quella parte della Storia contraria a totalitarismi di ogni sorta, sia nazismo che fascismo. Come ricorda Enzo Neppi,¹²¹ il lasso temporale compreso da *Gli occhiali d'oro*, va dall'inverno del '36 al novembre del '37, in cui Bassani introduce in prima persona alcuni degli avenuti storici più importanti del XX secolo, come l'omicidio Dollfuss (26 luglio 1934), la Guerra di Etiopia e la Guerra di Spagna. All'interno di questo quadro storico-politico, caratterizzato dalla problematica evoluzione del regime fascista che sfocerà in un'alleanza con la Germania di Hitler, Bassani analizza le vicissitudini dei suoi personaggi all'interno della Storia.¹²²

Da un punto di vista nazionale, le motivazioni che spingono Victoria Ocampo a pubblicare Bassani, potrebbero far capo alla volontà di contrastare l'avanzata di un peronismo visibilmente compromesso con ambigue alleanze contratte con governi totalitari, alle ambizioni italiane di 'fascistizzare' uno tra i maggiori paesi ricettori dell'immigrazione italiana nel mondo, e a una politica discriminatoria nei confronti degli omosessuali e degli ebrei, nonostante l'eccezionalità del fenomeno migratorio argentino.

Ciò che emerge dalle nostre analisi con certa evidenza, è ancora una volta l'interesse della classe intellettuale nei confronti di quell'urgenza di testimonianza che contraddistingue la poetica di Bassani. Come in Spagna, dove la necessità dello scrittore di trovare risposta a circostanze storico-culturali nazionali trascende l'elemento locale traducendosi in paradigma della memoria, nel caso argentino l'esercizio narrativo di Bassani sembra procedere verso categorie interpretative universali e adattarsi alle esigenze di un pubblico che inizia a prendere coscienza delle molteplici forme di abuso portate avanti dalle politiche nazionali.

In questo senso, il realismo e lo storicismo di Bassani sembrano dialogare con il tessuto culturale di una società che dice di aver "arreglado sus cuentas con

¹²¹ Enzo Neppi, "Una lettura degli Occhiali d'Oro," *Chroniques Italiennes* 28 (2014), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/7.E.Neppi-Una-lettura-degli-Occhiali-d-oro.pdf> (consultata il 10 giugno 2017)

¹²² *Ibid.*

Croce y D'Annunzio”,¹²³ al punto di risignificarsi come strumento stilistico utile a misurare ed analizzare fatti relativamente estranei alla poetica *stricto sensu* del ferrarese.

Memoria documentata

All'interno del contesto testimoniale appena presentato, in cui la memoria storica è risultata essere la costante critica principale con cui analizzare la ricezione di Giorgio Bassani in Spagna e in Argentina, la ‘memoria documentata’ occupa uno spazio privilegiato.

Con il concetto appena espresso, è nostra intenzione indicare una specifica funzione dell'archivio come ‘ausilio di memoria’, delimitata nel caso specifico agli archivi di autore, ovvero a una concreta tipizzazione della disciplina archivistica il cui studio prevede un approccio multidisciplinare.

Nel corso delle nostre ricerche abbiamo consultato vari archivi di personalità: Erich Linder, l'agente letterario di Bassani, Enrique Pezzoni, poeta, critico letterario e membro del gruppo *Sur*, Victoria Ocampo, direttrice della rivista *Sur* e della casa editrice omonima, e infine Giorgio Bassani. Il nostro studio ha permesso di mappare relazioni intellettuali tra personalità letterarie di rilievo, che a loro volta hanno svelato ulteriori dinamiche culturali che hanno suggerito coordinate contestuali addizionali. La documentazione consultata, ha offerto uno spaccato dell'epoca studiata, contribuendo così alla conservazione e diffusione di ciò che abbiamo definito ‘memoria documentata’.

Abbiamo esaminato inoltre fondi pubblici e privati quali la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, l'archivio Giulio Einaudi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, quanto rimane del fondo Carlos Barral gestito dalla Biblioteca de Catalunya, e per finire l'Archivo General de la Administración, ad Alcalá de Henares, in cui si conserva la documentazione relativa alle pubblicazioni spagnole durante la censura franchista. Il materiale consultato

123 Petra, “El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos,” *Izquierdas* 3,8 (2010), 9.

costituisce la linfa della presente tesi, il punto di partenza e di arrivo, intorno cui abbiamo orientato il resto delle ricerche (cfr. Regesto delle fonti d'archivio).

Il lavoro di riordino, schedatura e digitalizzazione del Fondo eredi Bassani (Capitolo 4.5., «Material memoria»), risponde invece a una volontà di produzione della memoria che è alla base di una responsabile gestione culturale di un patrimonio intellettuale inestimabile. Offrendo un ritratto a tutto tondo dell'attività critica e artistica di Bassani, la documentazione del FeB è stata di grande utilità soprattutto per quel che riguarda la scrittura del capitolo sulla poetica del ferrarese, e ha contribuito in maniera determinante ad orientare il nostro lavoro verso uno studio dell'autore all'interno di un contesto culturale diverso da quello nazionale.

Traduzioni e Ritestualizzazioni

Nel corso delle nostre ricerche, abbiamo inoltre accennato alle traduzioni di Giorgio Bassani (Capitolo 6, Traducciones). Abbiamo proposto un'analisi preliminare in cui si riporta la storia editoriale dei testi, sia spagnola che italiana, ricostruendone l'evoluzione dalla *princeps* all'edizione *ne varietur*.¹²⁴ Abbiamo accennato infine anche alle versioni pubblicate nelle principali lingue delle province autonome, catalana e basca, principalmente. Ci siamo soffermati anche sul lavoro dei traduttori di Bassani, nonché sulle principali case editrici spagnole che si sono interessate allo scrittore, accennando a un bilancio preliminare del loro profilo editoriale, che ha confermato un bacino di ricezione dello scrittore tendenzialmente elitario. A questo proposito abbiamo elaborato una breve riflessione sulla ricezione qualitativa dell'autore nel mondo ispanico.

Per concludere, abbiamo affrontato uno studio su Bassani e il cinema (capitolo 7, Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico). Dal momento che esistono analisi approfondite al riguardo, abbiamo accennato alle riscritture

¹²⁴ Si veda Paola Italia, "Notizie ai testi," in *Opere, 1763-1795*.

cinematografiche¹²⁵ basate sulle sue opere principali: *Una notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), *Il giardino dei Finzi-Contini* (Vittorio de Sica, 1970) e *Gli occhiali d'oro* (Giuliano Montaldo, 1987), concentrandoci in particolar modo sull'adattamento del *Giardino*, in quanto situazione esemplare che chiarisce la postura ideologica dell'autore nei confronti dell'arte in generale. Partendo dalla polemica generata dal film di De Sica, abbiamo accennato brevemente alle opinioni di Bassani circa gli adattamenti cinematografici, ricostruiti attraverso un discorso che ha preso spunto dalle sue dichiarazioni sul tema, molte delle quali contenute nel volume *Di là dal cuore*. Abbiamo infine argomentato la posizione critica di Bassani con un supporto teorico basato sulle teorie di Christian Metz¹²⁶ e Pérez Bowie, soffermandoci su alcune considerazioni specifiche dell'autore riguardanti la differenza tra scrittura letteraria e cinematografica, nonché il grado di fedeltà raggiunto nei confronti del testo di partenza durante il processo di riscrittura. Ciò ha permesso di inserire il nostro discorso nel solco di importanti studi semiologici riguardanti la necessità di uno svincolamento della scrittura dal cinema, che presenta una propria specificità comunicativa, così come ha permesso di procedere alla formulazione di interessanti analisi teoriche sulla ricezione riproduttiva dell'autore, ovvero relativa a una serie diicontestualizzazioni proprie di un'operazione di mediazione artistica riconducibile al concetto di *transducción* di Lubomír Doležel, dal quale siamo partiti.

Orme letterarie

La presente tesi di dottorato propone uno studio comparativo sulla ricezione di Giorgio Bassani nel contesto ispanico, che rappresenta il punto di partenza per futuri percorsi critici aventi come finalità quella di ampliare e

¹²⁵ José Antonio Pérez Bowie, "Sobre escritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión," in *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).

¹²⁶ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* vol. 1. (Barcellona: Paidós, 2002); *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* vol. 2 (Barcellona: Paidós, 2002).

completare il discorso iniziato sull'influenza e la presenza del ferrarese in Spagna e in America Latina. Il nostro obiettivo principale è stato quello di evidenziare una sintonia etica ed estetica¹²⁷ che avvicina Bassani a una parte dell'intelletualità spagnola. Una sintonia che Dario Villanueva esprime attraverso l'emblematica espressione di «polen de ideas»,¹²⁸ con la quale intende spiegare la familiarità tra generi e formule letterarie che sorgono in contesti, luoghi e momenti differenti.

A questo proposito, abbiamo potuto osservare certe somiglianze stilistiche e formali tra *Dietro la porta* e *Primera Memoria* di Ana María Matute, relative soprattutto all'uso delle parentetiche, all'impiego di una specifica sintassi descrittiva che lascia ai dettagli l'essenza del discorso, nonché l'uso simbolico della porta come barriera tra il mondo della maturità e quello dell'infanzia. Una barriera che in entrambi i casi si trasforma in un luogo d'esperienza, in cui i protagonisti esperiscono il passare del tempo da un'età all'altra e le trasformazioni di un'epoca. Si tratta certamente di brevi riflessioni che qui solamente accenniamo e che sarebbe opportuno strutturare all'interno di un discorso critico pertinente, che prenda in considerazione anche altri autori e aspetti storico-letterari specifici.

Il fatto che in Spagna Bassani sia considerato come uno degli scrittori più discriminati editorialmente parlando, – come dichiara Monmany¹²⁹ – può dipendere dal perimetro culturale di ricezione proprio di una minoranza intellettuale interessata ad un prodotto di qualità. Non a caso lo spazio ricettivo del ferrarese ha a che fare con intellettuali, poeti e narratori, molti dei quali coinvolti nella teorizzazione o nello sviluppo di nuovi orizzonti del romanzo spagnolo.

Per fare un esempio eloquente, il professore e scrittore di nicchia Eduardo Alonso pubblica nel 1992 un romanzo breve intitolato *El retrato del Schifanoia*,¹³⁰

¹²⁷ Di 'sintonía estética' parla Antonio Colinas nel "Prólogo" a Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Madrid: Espasa Calpe, 2004) (Trad. Carlos Manzano).

¹²⁸ Cfr. Dario Villanueva, *Le polen de ideas*. (Barcelona: PPU, Promociones y publicaciones universitarias, 1991).

¹²⁹ Mercedes, Monmany, "Giorgio Bassani a los pies de Ferrara," *ABC*, 27 dicembre 2014.

¹³⁰ Eduardo Alonso, *El retrato del Schifanoia*. (Barcelona: Muchnik Editores, 1992).

in cui narra le vicissitudini di un professore di Storia alle prese con una crisi sentimentale, ossessionato con la Micòl di Bassani. L'eleganza dello stile di Alonso, di lontana eco bassaniana, ha permesso di classificare questo libro come «novela lírica».¹³¹ Ogni frase si trova ben calibrata all'interno di una costruzione narrativa in cui Alonso istituisce un delicato equilibrio tra realtà e finzione. Il fascino provato dal protagonista nei confronti di Micòl, dà adito a una specie di metnarrazione in cui si annodano frammenti narrativi differenti. In seguito al divorzio, il protagonista va a Bologna e a Ferrara, seguendo le tracce di Micòl. A Bologna conosce Chiara, una ragazza che in seguito ad una lucida trasposizione letteraria, svolgerà la 'funzione Micòl' nella vita del professore. Scrive Alonso:

Mis fantasías se habían iniciado unos meses antes, a poco de separarme de Ana, cuando soñaba un encuentro imposible. Leía entonces una novela de Bassani [...]. apenas leía un párrafo me extraviaba por las calles tranquilas de una ciudad de provincias [...]. Lo único seguro fue que acabé ofuscado por la protagonista de aquella novela melancólica. Se llamaba Micòl Finzi-Contini y era larguirucha, y debía de estar en alguna parte, pero quién sabe qué aspecto tendría ahora, cómo serían sus ojos, qué pensaría si me viera. [...] Micòl era una de esas mujeres destinada a amar sin escrúpulos, y yo, en cambio, he sido siempre propenso a compensar mis torpezas en el amor con fantasías en el solitario. [...] En sueños la veía regresar en bicicleta de la pista de tenis, la acechaba en la sinagoga de la vía Mazzini [...] le decía adios cuando se iba de vacaciones a Comacchio en el Citroën negro de la familia. [...] Era yo tan distinto a medida que que adentrada en el libro, y tan real la Micòl de mi fantasía, que aquella ferraresa de la novela me parecía una impostora, o al menos un retrato impreciso de la auténtica, mientras que la verdadera Micòl, aunque llevase otro nombre, debía de estar en algún sitio esperándome¹³²

Dando vita propria a Micòl, Alonso crea un personaggio metaletterario più *reale*, o *realisticamente* differente della Micòl ferrarese, interpretando e portando a compimento la volontà poetica bassaniana per quel che riguarda il trattamento

¹³¹ Ana, Basanta, "El retrato del Schifanoia," ABC, 26 de junio de 1992.

¹³² Alonso, *El retrato del Schifanoia*, 10-11.

letterario da riservare ai personaggi. Ricordiamo a questo proposito una tra le più emblematiche dichiarazioni di Bassani su Micòl:

C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare perché sono soltanto un romanziere. *Private Sache*: non è questo che mi interessa. I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto¹³³

Procedendo nell'intercettazione delle orme letterarie bassaniane tra gli scrittori spagnoli, segnaliamo il caso di Antonio Muñoz Molina, che in più di una occasione parla dell'influenza dell'«inmenso Giorgio Bassani». Oltre a definire *Gli occhiali d'oro* un «milagro» di «ese género tan difícil [...] la novela corta», lo scrittore spagnolo riconosce la sua ammirazione per *Il giardino dei Finzi-Contini*, in cui la prima scena «en la que se cuenta una visita a unas tumbas etruscas, me sigue dando la misma envidia insuperable que me dio la primera vez que la leí». Muñoz Molina indica quest'ultima opera di Bassani come modello per il suo libro *El invierno en Lisboa*, sottolineandone l'interesse per la destrezza con cui il ferrarese affronta il tema dell'amore.¹³⁴ Allo stesso modo, nel libro *Sefarad*, compare un riferimento diretto al *Giardino*, nello specifico a Micòl, la «díscola heroína judía» i cui tratti essenziali vengono trasferiti sulla donna amata dal protagonista. Muñoz Molina parla di quest'opera come di un evento, ovvero di uno di quei libri che «acaba abriendo una onda concéntrica en la emoción de los descubrimientos sucesivos».¹³⁵ Il fatto che Bassani compaia in *Sefarad* come riferimento bibliografico è una circostanza altamente significativa, dal momento che l'opera affronta l'esilio e le atrocità sofferte dagli ebrei sefarditi nel corso della

¹³³ Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. (Milán: Garzanti, 1973), 65-66.

¹³⁴ Antonio Muñoz Molina, "Bassani, regresado." (2017): <http://xn--antoniuozmolina-nxb.es/2017/06/bassani-regresado/>

¹³⁵ Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*. (Barcelona: Planeta, 2001), 52.

storia, raccontati attraverso riferimenti metaletterari che amplificano il valore canonico di impegno e di testimonianza che quest'opera ha acquisito negli anni.

Allo stesso modo, nel caso dell'Argentina, i 'debiti' con la letteratura italiana posso essere ricondotti a ciò che Renata Donghi Halperin definisce come corrente sotterranea che nutre come una linfa, gli autori argentini. Si riafferma così, per estensione, l'idea di un 'tono che conduce a',¹³⁶ ovvero una mutua trasmissione di caratteri culturali nelle rispettive letterature nazionali.

L'operazione narrativa di Gerardo Mario Goloboff potrebbe rientrare nelle dinamiche appena accennate, dal momento che la sua trilogia di Algarrobos (*Criador de palomas*, *La luna que cae*, *El soñador de Smith*), è stata più volte confrontata con il ciclo ferrarese di Bassani. L'autore argentino ha scritto un articolo intitolato "Diálogo íntimo de dos obras: mi Algarrobo natal ante la Ferrara de Giorgio Bassani", in cui procede a un'analisi volta a rilevare determinati e «significativos puntos de contacto»¹³⁷ tra loro. Ciò che sottolinea Goloboff, è una sintonía con l'autore italiano che si determina soprattutto nel valore accordato da entrambi alla memoria e al ricordo,¹³⁸ funzionale a denunciare, attraverso l'analisi di uno spazio geografico personale capace di trascendere il *microcosmo* narrativo ritratto, la «conducta negadora»¹³⁹ delle rispettive società verso le atrocità commesse dalla Storia.

È evidente che lo studio che presentiamo non esaurisce l'analisi sulle implicazioni poetico-ideologiche dell'opera di Giorgio Bassani in Spagna e in Argentina. Si tratta di un punto di partenza, da cui prendere spunto per continuare a misurare l'impatto e la complessità della poetica bassaniana in contesti culturali diversi da quello nazionale, dal momento che, come scrive Antonio Colinas, *Il romanzo di Ferrara* rappresenta «no solo una de las obras

¹³⁶ Renata Donghi Halperin, "La influencia Italiana en la Literatura Argentina," en *Los italianos en la Argentina*, ed. Francis Korn, (Buenos Aires: Fundación Giovanni Agnelli, 1983): <http://literaturargentinaitaliana.blogspot.com.es/2017/06/la-influencia-italiana-en-la-literatura.html> (consultada el 8 de febrero de 2015).

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, 90

¹³⁹ *Ibid.*, 91.

claves de la novelística italiana de este siglo, sino también de la literatura europea».¹⁴⁰

¹⁴⁰ Giorgio Bassani, *Le jardín de los Finzi-Contini*. (Barcelona: Espasa Calpe, 2004), 9.

Introducción

«La libera memoria di quelle fragili
ali è ancor qui che ti palpita nei grigi occhi, ti turba»
(Giorgio Bassani, "I Gabbiani")

La presente tesis doctoral usa la Literatura comparada como metodología básica. Pudiera parecer paradójico, dado que Benedetto Croce está tan presente en la ideología estética de Giorgio Bassani y este fue muy crítico con el comparatismo de principios de siglo. En efecto, el filósofo italiano inauguró su revista *La critica*¹⁴¹ con una demoledora denuncia de la Literatura comparada, rechazando que el comparatismo como método pudiera fundamentar una disciplina y argumentando que su objeto de estudio era el mismo de la filología y de la historia literaria, es decir, la literatura sin adjetivos. Lo que cuestionaba Croce de esta disciplina era básicamente el exceso de «mera erudizione» generado por una metodología de estudio que no iba más allá de la historia externa de la obra literaria, en descrédito de la atención científica que necesariamente tenía que dirigirse hacia el «momento creativo»¹⁴² del texto estudiado. En cierto modo la historia de la disciplina demostraría que no dejaba de tener razón, de hecho la famosa crisis de la Literatura comparada señalada por René Wellek¹⁴³ en 1958 hacía referencia asimismo a la insuficiencia del estudio positivista de las fuentes y las influencias o el uso elíptico del término "comparada", defendiendo la necesidad del estudio de la literatura *tout-court*, en su plena autonomía, sin fronteras lingüísticas, étnicas o políticas, prescindiendo de enfoques parciales o nacionales.

¹⁴¹ Benedetto Croce, "Varietà. La 'letteratura comparata' ", *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 1 (1903): 77-80.

¹⁴² *Ibid.* 78.

¹⁴³ René Wellek, "La crisis de la literatura comparada", en María José Vega y Neus Carbonell, eds. *Principios y métodos de la literatura comparada*. (Madrid: Gredos, 1998), 79-88.

El advenimiento del nuevo paradigma que vendría poco después defendería la especificidad de la Literatura comparada como superación de la dualidad entre formalismo y contextualismo.¹⁴⁴ Su objeto de estudio, lo literario, se consideraba como «conjunto de procesos institucionales e históricos»¹⁴⁵ donde lo intertextual y lo contextual estaban muy presentes en el momento de afrontar la lectura de los textos.

Desde este nuevo enfoque, la literatura se consideraba un espacio social y discursivo inserto en otros ámbitos literarios y culturales.¹⁴⁶ Los elementos de los sistemas literarios se entendían organizados según una jerarquía de centro y periferia, a la manera del funcionalismo dinámico del estructuralismo checo, y el fundamento de la estructura radicaba en su dinamicidad, es decir, en el conjunto de tensiones dentro del campo literario que explican su devenir. Mecanismos como la traducción y la adaptación, la *transducción* en sentido amplio, serán fundamentales para entender formas de transferencia literaria de un sistema a otro. El concepto de *transducción*, teorizado por Lubomir Doležel¹⁴⁷ a partir del de traducción intersemiótica propuesto por Roman Jakobson, resultará muy eficaz a la hora de describir el proceso de transmisión de un texto a otros códigos o sistemas comunicativos. A partir de la idea de que «Los textos literarios trascienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de una compleja cadena de transmisión»,¹⁴⁸ Doležel introduce la idea de transformación propia del proceso de interpretación-recepción de un texto en otros contextos comunicativos.

Igualmente podría considerarse que esta investigación entra de lleno dentro del terreno de las últimas teorizaciones sobre Literatura Mundial (*World*

¹⁴⁴ María Amelia Fernández Rodríguez, "Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI," *Dialogía*, 4, (2009): 142-174.

¹⁴⁵ María José Vega y Neus Carbonell, "La literatura comparada y la teoría literaria post estructuralista," en *La literatura comparada: principios y métodos*. (Madrid: Gredos, 1998), 138.

¹⁴⁶ Darío Villanueva, "Literatura comparada y teoría de la Literatura", en *Curso de teoría de la literatura*, ed. Darío Villanueva (Madrid: Taurus), 113 y ss.

¹⁴⁷ Lubomir Doležel, "Semiótica de la comunicación literaria", en, ed. *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, ed. Jesús González Maestro (Madrid: Arco libros, 2002), 173-218.

¹⁴⁸ Doležel, "Semiótica de la comunicación literaria", 199.

Literature). Como pone de manifiesto César Domínguez,¹⁴⁹ puede considerarse que la atención reciente hacia esta problemática, presente en trabajos como los de Pascale Casanova¹⁵⁰ o Franco Moretti,¹⁵¹ David Damrosch¹⁵² y otros, puede considerarse un tercer paradigma de la Literatura comparada, más allá de lo que podríamos considerar primer paradigma (comparatismo positivista de fuentes e influencias y su atomismo metodológico) o el nuevo paradigma de la Literatura comparada basado no ya en los contactos entre autores y obras sino en la transformación de textos dentro de sistemas literarios.¹⁵³

En ese sentido, se adopta un nuevo sentido de la Literatura Mundial, o “literatura del mundo”, según la denominación de Guillén¹⁵⁴ no tanto como la suma de todas las literaturas, o los textos más representativos de las mismas, sino como obras que trascienden su localización original y se proyectan en otros sistemas literarios. De acuerdo con David Damrosch en sus célebres escritos de 2003 *What is World Literature?* y 2009 *How to read World Literature?*,¹⁵⁵ la Literatura Mundial no implica tanto estudiar las relaciones de transmisión entre países y naciones sino que supone una manera de conceptualizar y comprender cierto tipo de literatura que se proyecta fuera de sus fronteras. Las literaturas se relacionan entre sí, y cuando se trasladan a un nuevo lugar adquieren un sentido diferente, por ejemplo mediante la traducción. Damrosch examina con gran atención este mecanismo de transferencia literaria. En su opinión, la Literatura Mundial la conforman textos que ganan con la traducción, es decir textos que al ser introducidos en una nueva cultura adquieren valores que originalmente no tenían. Así, un texto que adquiere valores significativos en otra cultura puede considerarse parte de la goethiana *Weltliteratur*.

¹⁴⁹ César Domínguez, “La literatura Mundial en/desde el castellano”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 787 788 (julio, agosto 2012): 2.

¹⁵⁰ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*. (París: Seuil, 1999)

¹⁵¹ Franco Moretti, “Conjeturas sobre la literatura mundial,” *New Left Review* 3 (2000): 65-67.

¹⁵² David Damrosch, *What is World Literature?*. (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2003).

¹⁵³ Cfr. Pierre Swiggers, “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura,” en (1998). *Orientaciones en literatura comparada*, ed. Dolores Romero López (Madrid: Arco Libros, 1998), 139-148.

¹⁵⁴ Véase César Domínguez, “La literatura Mundial en/desde el castellano,” 4.

¹⁵⁵ David Damrosch, *How to read World Literature*. (Oxford: Wiley Blackwell, 2009).

Ello explica en parte la óptica metodológica adoptada en la presente investigación: frente al *close reading* o lectura minuciosa de la obra de Giorgio Bassani se ha atendido a una suerte de lectura distante (*Distant Reading* según Moretti)¹⁵⁶ de la misma. Se trata de recartografiar la literatura de manera que se puedan descifrar vectores significativos en la tradición literaria común. La lectura distante permite así observar nuevas constelaciones en torno a los hechos literarios y formular hipótesis en relación con el funcionamiento de los mismos.

Por otra parte lo *glocal*, según la célebre terminología de Ronald Robertson, es decir, la tensión entre lo global y lo social, implica que las literaturas nacionales pueden vincularse sobre bases no estrictamente lingüísticas o geográficas, sino mediante relaciones transnacionales, de migración, editoriales, ideológicas, etc.¹⁵⁷ Dicho enfoque permite un amplio planteamiento comparatista, que contempla tanto un estudio contextual enfocado en la reconstrucción de ambientes, contactos y dinámicas culturales, como formal, destinado al análisis de las interacciones discursivas dentro de determinados sistemas culturales. Los dos paradigmas, capaces de complementarse, son de extrema utilidad para la presente investigación, si bien prevalece aquí la descripción de la historia literaria cultural. Estos análisis se muestran muy cercanos a recientes modelos teóricos culturalistas defensores de la mirada interdisciplinar como enclave teórico y metodológico imprescindible para afrontar las múltiples líneas de fuga constitutivas de lo literario.

El ejercicio de la Literatura comparada también supone, como pone de manifiesto César Domínguez,¹⁵⁸ una operación cognitiva en la que, al poner en relación determinados elementos, éstos se transforman y cobran nuevos sentidos. En cierto modo, se trata de institucionalizar una experiencia de lector común que no puede menos de establecer relaciones entre la literatura y el resto de los elementos que constituyen las dinámicas culturales. En palabras de Monegal, atender a la dimensión irreductible de la literatura, donde lo que caracteriza a

¹⁵⁶ Franco Moretti, *Distant Reading*. (Londres: Verso, 2013).

¹⁵⁷ Thomas Andersen, "Literatura nacional y literatura mundial, *Criterios*, 65 (2013): 1136-1157.

¹⁵⁸ César Domínguez, "Literatura europea Comparada," en *Literatura europea comparada*, ed. César Domínguez (Madrid: Arco Libros, 2013), 11-36.

esta disciplina proteica y plural lo constituye no tanto un método como el conjunto de problemas que permite formular:

la especificidad de la literatura comparada no reside en esa comparación que tradicionalmente le da un nombre que induce a confusión y, por otro lado, las prácticas y orientaciones propias de la literatura comparada están también presentes en otros campos del estudio literario. [...] lo que caracteriza a la literatura comparada, tal como la definía Guillén, no es un método, sino un conjunto de problemas, una batería de preguntas más que la manera de contestarlas¹⁵⁹

Giorgio Bassani (1916-2000)

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

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.

Bassani, a lo largo de su carrera artística, desarrolla una precisa idea de literatura que elabora según criterios estéticos propios, desvinculados de orientaciones literarias colectivas y sólo 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. Para el autor, en efecto, el historicismo constituye una dimensión intelectual, a saber, una forma privilegiada de conocimiento que encuentra su propia retroalimentación en la estética realista, capaz de excavar y penetrar las múltiples capas de una realidad compleja.

¹⁵⁹ Antonio Monegal, "La literatura irreductible", *Ínsula*, 733, 734 (febrero 2008): 3.

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. Como veremos, Bassani retrata la vileza de la clase judía burguesa de Ferrara en un momento de desaliento profundo: una comunidad que, de forma inconsciente, inicialmente apoya el fascismo y luego toma distancia de los hechos de la historia callando la atrocidad de la deportación con una espantosa amnesia colectiva.

La literatura de Bassani se encauza en un tipo de autobiografismo que no procede de ninguna experiencia narrativa anterior en Italia: el escritor diluye su personalidad en sus personajes, se mueve con ellos en el espacio real de una ciudad-escenario, una Ferrara co-actante que se revela por secuencias descriptivas pensadas como espacios pictóricos¹⁶⁰; con su obra, nos enfrentamos con una cosmogonía urbana involucrada dentro de un juego de alternancias entre novela e historia e historia y realidad. Bassani toma parte en ese juego, cambiando su perspectiva literaria con un ajuste de coordenadas espaciales y temporales que garantizan la ficción y preservan la memoria, considerada como el factor aglutinante: «Uno dei compiti della mia arte [...] lo considero quello [...] di garantire la memoria, il ricordo».¹⁶¹ Este tiempo de testimonio, que Bassani va recuperando poco a poco, con la «mirada constantemente puesta atrás», solo admite un pasado y un presente funcional al recuerdo, ya que todo se articula en el espacio-tiempo de la memoria.

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 une 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. (Cap. II). Su obra tiende a la superación del subjetivismo lírico para abrir paso a la creación de una estructura

¹⁶⁰ A este propósito véase Anna Dolfi, "Il diaframma speculare della distanza", en *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 11-48.

¹⁶¹ Bassani, "In Risposta VI", 1326.

literaria formal en la que se destaca la relación entre la experiencia individual y la objetividad histórica.

Puesto que el rasgo principal de su crítica militante lo constituye su mayor o menor grado de aproximación al realismo, se introduce una dialéctica constante entre arte y vida que surca por completo su actividad literaria: «L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo [...] bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera».¹⁶²

La producción literaria de Giorgio Bassani ha sido objeto de amplios estudios filológicos, interesados en investigar la evolución de su escritura a través de una exhaustiva crítica de las variantes, además de narratológicos, éstos últimos centrados en la compleja relación que el escritor establece entre realidad y ficción (capítulo 1). En concreto, el realismo bassaniano, tan *sui generis* como desactualizado en un momento de fermento cultural que empuja hacia el experimentalismo, constituye un sólido recurso formal para el eje temático de su obra narrativa. La contingencia espacio-temporal de *La novela de Ferrara* resulta un marco literario privilegiado para el estatuto ficcional de la obra, que alimenta entre otras cosas la ambigüedad de lo que se conoce como pacto narrativo: «Il poeta vero rifiuta di essere un poeta, vuole impegnarsi nella realtà, vuole [...] che le sue opere servano a qualcosa, ma guai se queste poi servono! [...] L'arte deve essere pura [...] per una specie di fallimento dell'impegno»¹⁶³.

Ahora bien, ¿cómo se mide, dentro de otros contextos históricos y culturales, el peso y el interés de una producción literaria tan anclada en una específica contingencia temporal y geográfica?

La voluntad de responder a dicha pregunta ha dado lugar a la presente tesis doctoral, titulada *Giorgio Bassani en España. Historia(s) y memoria, mediaciones y reescrituras*. En ella se analiza la recepción de la obra del escritor ferrarés en el mundo hispánico, acudiendo a un planteamiento metodológico fundamentado en un estudio filológico-comparativo que contempla diferentes

¹⁶² Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 174.

¹⁶³ “Intervista inedita a Giorgio Bassani” en el Instituto Italiano de Cultura de Nueva York en colaboración con la Radio Italiana, 1966, en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, ed. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld, (Milano: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2012), 620-621.

áreas de investigación, cada una enfocada sobre un aspecto específico del estudio y de la recepción del ferrarés. Estas son: *Historia(s) y memorias; mediaciones; reescrituras y archivo*.

Historia(s) y memoria

La sección *Historia(s) y memoria* consta de un capítulo introductorio en el que se reconstruirá de forma filológico-crítica la poética bassaniana a través de un espeso mapa conceptual, formado por constantes estructurales (formales y estilísticas) que *fanno sistema*. A lo largo de nuestra argumentación trataremos aspectos específicos de la poética de Bassani que, aparte de informar acerca de su postura crítica frente al arte y la historia, van a resultar funcionales al encuadrar al escritor dentro del propio contexto cultural de la época. Dichos aspectos pueden reunirse debajo de las siguientes macro-categorías: historicismo, realismo, cuestión judía y memoria.

Con respecto al historicismo, daremos cuenta del peso cultural ejercido por Benedetto Croce sobre Bassani, a quien en muchas ocasiones define como modelo absoluto: «Sì, è Benedetto Croce ovviamente. Benedetto Croce che è l'ultimo, la cuspide italiana di un grande pensiero europeo. È inutile che stiamo qui a fare le genealogie. Io vengo di là». ¹⁶⁴

La marcada sensibilidad hacia el ‘problema storico’ que el autor hereda del filósofo napolitano será el impulso principal para la puesta en práctica de una poética realista, para Bassani la única capaz de dejar constancia de la complejidad de fenómenos y acontecimientos históricos como el fascismo y las Leyes raciales. A raíz de su fe historicista, que justifica la elección del realismo como recurso estilístico y hermenéutico, iremos analizando la problemática judía planteada por el escritor en su obra, teniendo en cuenta algunos matices importantes. En efecto, a la hora de abordar un estudio sobre la poética bassaniana, la ecuación que muchas veces casi se da por intuición, es decir, ‘Bassani-cuestión judía’, parece algo imprecisa. En su obra el escritor nunca trata

¹⁶⁴ Stelio Cro, “Intervista con Giorgio Bassani”, en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, ed. Valerio Cappozzo (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore 2016), 126, 125-134.

de forma directa el exterminio de su gente o el horror del Holocausto: «Non ho mai accettato l'idea di spiegare la storia degli ebrei italiani attraverso l'Olocausto. Questo modo di concepire il loro sterminio non mi convince».¹⁶⁵

Sin embargo, su poética no puede estudiarse prescindiendo de la cuestión judía, así como sería imposible prescindir de este elemento judío a la hora de tener en cuenta la identidad del escritor, ya que ésta se vería afectada por un defecto de evaluación que repercutiría en la obra misma. Por esta misma razón en el presente capítulo se describirá en qué manera el factor judío repercute en la poética del autor y cómo este aspecto caracteriza su escritura de la memoria. Único en su época, pese a sus raíces, en haber afrontado la cuestión judía desde una perspectiva laica e historicista, en su obra Bassani asume el peso y la función de testigo sobre la tragedia de su pueblo, exemplificando con su escritura un acto de mediación cultural destinado a la edificación de una incómoda memoria colectiva que en sus mismas palabras suena a advertencia: «scrivo perché ci se ne ricordi».¹⁶⁶

Mediaciones

En el libro *Frammenti di memoria*, Giulio Einaudi, personalidad muy influyente en el mundo editorial italiano e internacional, afirma acerca del peso literario de una obra que

Il libro – sia esso romanzo saggio o poesia – deve coinvolgere al massimo l'intelligenza e la sensibilità del lettore. Quando in un libro, di poesia o di prosa, una frase, una parola, ti riporta ad altre immagini, ad altri ricordi, provocando circuiti fantastici, allora, solo allora, risplende il valore di un testo. Al pari di un quadro scultura o monumento quel testo ti arricchisce non solo nell'inmediato, ma ti muta nell'essenza¹⁶⁷

¹⁶⁵ Elisabeth Kertesz-Vial, Un'intervista inedita a Giorgio Bassani, en Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta, en *Giorgio Bassani:la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonelli Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 271.

¹⁶⁶ Bassani, "In risposta VI", en Id., *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milano: Mondadori 1998), 1772.

¹⁶⁷ Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*. (Milán:Rizzoli, 1988), 100.

Sus palabras resultan muy oportunas porque nos permiten introducir el objetivo del estudio llevado a cabo en la presente sección de esta tesis doctoral. Einaudi hace hincapié en la capacidad de un texto de influenciar el espíritu del lector en cuanto generador de sentidos. Su valor reside en su predisposición originaria para la construcción de diferentes significados que remiten a otras situaciones, ambientes o épocas, arrojando el texto más allá de las contingencias espacio-temporales en las que se halla enmarcado.

Detrás de estas palabras se perfila la postura crítica de Einaudi estrechamente relacionada con su criterio editorial, y el dato en cuestión resulta cuanto más interesante si consideramos el hecho de que también Bassani ha sido autor einaudiano. Así, a partir de los sugerentes parámetros editoriales del turinés, analizaremos en esta sección la recepción de Bassani en España y Argentina a través de un planteamiento crítico-comparativo que permita ubicar y estudiar la obra del escritor dentro de un contexto cultural ajeno, tratando de averiguar en qué medida la obra del autor ha influenciado o modificado la sensibilidad del lector español.

Puesto que la definición general de Literatura comparada abarca una casuística considerable, optaremos por desarrollar el concepto de *mediación*,¹⁶⁸ una actualización de las dinámicas de interferencia literaria propias del comparatismo clásico. Dicho concepto, vinculado al de *transducción*, estudia los mecanismos que están a la base de la interacción discursiva, como la reescritura y la traducción, enfocando el análisis sobre los procesos de transmisión y transformación textual. En este apartado tendremos en cuenta la influencia de la censura como elemento específico de interferencia lingüística y cultural, con la intención de investigar en qué medida ha influido y afectado la lectura de Bassani en la época analizada.

¹⁶⁸ César Domínguez, Anxo Abuín y Ellen Sapega, eds. *A Comparative History of the Literature of the Iberian Peninsula*, vol. 2. (Amsterdam-Filadelfia: John Benjamin Publishing Company, 2016); María Ángeles Grande "Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción," en *Escritura y teoría en la actualidad*, eds. Alburquerque et alii. (Madrid: CSIC, 2017), 53-65.

En este sentido, el estudio anterior sobre *Historia(s) y Memoria* debería considerarse propedéutico para esta sección relativa a las *Mediaciones*, donde, a partir de una mirada supranacional, llevaremos a cabo un análisis de la obra bassaniana paralelamente a un trabajo de reconstrucción del contexto político-cultural español y argentino, con la intención de apartar la operación literaria de Bassani de su contingencia nacional y enfocar nuestro estudio sobre aspectos de su poética capaces de transferirse y resignificarse dentro de un contexto cultural ajeno. Además nos interrogaremos acerca del peso y la importancia de la recepción de su obra en otros sistemas culturales, esforzándonos también en entender por qué, cuándo y cómo Bassani llega a otro contexto de referencia.

El segmento temporal que consideraremos va de 1960 a 2016, aproximadamente, es decir, desde el momento de la primera publicación bassaniana en lengua castellana (*Las gafas de oro*, Buenos Aires: Sur, 1960) hasta el 2016, cuando se ha puesto en marcha un proyecto editorial de reedición de la obra del autor italiano a raíz del centenario del nacimiento del autor. Esta segunda sección consta de cuatro capítulos, dos dedicados a la recepción de Bassani en España, uno a lo que podríamos llamar la ‘función Bassani’ en el contexto hispánico y el último al impacto del escritor en Argentina.

En el primer capítulo, es decir, “Giorgio Bassani en la España franquista,” haremos un breve pero necesario análisis preliminar sobre las anómalas contingencias políticas sufridas por España, que imponen un retraso y aislamiento cultural nacional con respecto al contexto europeo. Analizaremos además el impacto del Realismo Social en las letras españolas, influenciado por las experiencias francesas del Nouveau Roman o el Neorealismo italiano, entre otras, midiendo al mismo tiempo su eficacia en cuanto recurso literario capaz de promover una auténtica reflexión intelectual acerca de la problemática situación nacional. A este propósito uno de nuestros objetivos será el de intentar justificar cómo llega y en qué medida se interpreta el realismo de Bassani en España y si éste ha aportado una dimensión narrativa o teórica cualitativamente distinta con respecto al Neorealismo italiano. En definitiva, retomando una categoría crítica de

María de las Nieves Muñiz Muñiz acerca del canon literario italiano en España,¹⁶⁹ trataremos de entender si la narrativa bassaniana funciona como factor de otredad o se asimila pasivamente dentro de un discurso cultural autóctono.

Para llevar a cabo nuestro análisis reconstruiremos también las dinámicas editoriales/culturales que han dado lugar al fortalecimiento de las relaciones intelectuales entre Italia y España y han abierto camino a la recepción del ferrarés en la España de Franco.

Asimismo daremos cuenta de una mediación cultural muy potente representada por la censura oficial, que actúa como filtro durante la dictadura, determinando entre otras cosas la fortuna crítica de los escritores extranjeros publicados en castellano. En el caso de Giorgio Bassani, intentaremos recomponer las etapas principales del proceso editorial relativo a sus textos a partir de los catálogos de Seix Barral y Barral Editores, es decir, las editoriales responsables de las publicaciones bassanianas en España en este primer segmento temporal considerado. Además es nuestra intención reconstruir en la medida de lo posible la trayectoria editorial de las obras publicadas a través de un estudio filológico de la documentación archivística consultada.

En el capítulo sobre Giorgio Bassani en la España posfranquista (4) analizaremos la recepción del escritor italiano a raíz de un estudio contextual del panorama político, social y cultural de la España posfranquista, durante el segmento temporal que va desde la Transición a la actualidad. Tendremos en cuenta artículos, ensayos y reseñas críticas sobre Bassani, materiales propios de una nueva generación de intelectuales involucrados en una delicada reconstrucción identitaria y cultural. En este capítulo será nuestro interés profundizar en la peculiaridad del escenario político español, caracterizado por una actitud democrática que apunta a la paz social en detrimento de una voluntad de justicia histórica que se impondrá solo más adelante, a partir de los años noventa. Asimismo daremos cuenta de la paulatina transformación de las costumbres sociales y culturales nacionales, que permiten reubicar España dentro de un nuevo contexto europeo. En cuanto al ámbito literario, nos centraremos en

¹⁶⁹ María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna," *Quaderns d'Italiá* 4/5 (1999/2000): 69.

el agotamiento estilístico del Realismo social que abre camino a un experimentalismo de carácter metanarrativo y antinarrativo, desarrollado paralelamente a la práctica de instancias realistas que en este nuevo escenario se han de considerar una tendencia minoritaria.

El objetivo que perseguimos en el capítulo en cuestión es el de ubicar a Giorgio Bassani en el nuevo contexto democrático, caracterizado por un afán intelectual de reconstrucción y análisis cuyo mérito es el de activar una reflexión cultural profunda que termina involucrando varios sectores de la sociedad. A raíz de dicha circunstancia, analizaremos la evolución de la crítica especializada acerca de la poética de Bassani teniendo en cuenta las sobrevenidas necesidades socio-culturales del país. En particular, es nuestra intención comprobar si el complejo y contradictorio ejercicio de la memoria histórica en España, que se afianza entre los años noventa y la primera década del nuevo siglo, repercute directamente en el planteamiento crítico del estudio sobre la recepción de Bassani. Afrontaremos el análisis de la recepción bassaniana de esta etapa por segmentos temporales, es decir, por décadas, desde los años ochenta hasta hoy, con la intención de destacar además un importante paralelismo entre la ambigua situación política posfranquista y la compleja realidad italiana de la posguerra, denunciada sutilmente por Bassani en el ciclo de Ferrara; de hecho, entre la amnistía política en 1946 y la práctica conveniente de una desmemoria colectiva en la Italia posfascista parece generarse lo que, años después, en España pasará a la historia como *pacto de olvido*.

En el capítulo sobre “Recepción de Giorgio Bassani en Latinoamérica: el caso argentino,” se analizarán, además del fenómeno de la emigración italiana, algunos patrones específicos ya tratados, como el realismo, la cuestión judía y la memoria, que marcan el ritmo de la parábola receptiva de Bassani en el contexto hispánico en general. Asimismo, tendremos en cuenta las premisas culturales que han alentado la acogida y difusión de nuestro autor a través del análisis de un trasfondo de relaciones intelectuales establecidas entre Italia y Argentina, y entre éstas y España, que reconstruiremos a través del estudio de epistolarios, documentos de archivos, libros de memorias, biografías y material hemerográfico,

en su mayoría relativo a entrevistas realizadas a Bassani en Italia y en Argentina durante su viaje porteño con ocasión de la IX Feria del Libro en 1983.

Haremos hincapié en la delicada situación política del país, caracterizada por un número ingente de golpes de estado que llevan a la alternancia de dictaduras militares y gobiernos democráticos, alentando entre otras cosas la práctica de una compleja y debatida política de la memoria que en cierta manera se vincula, como en España, a la recepción del ferrarés.

En el capítulo sobre “Giorgio Bassani y la cultura de la memoria”, daremos cuenta de la evolución del concepto de memoria y su adaptación a los múltiples ámbitos de aplicación y estudio, entre ellos la literatura, conectando el discurso con nuestro análisis sobre la recepción de Bassani en el mundo hispánico. De manera específica a través de los conceptos de *memoria cultural*¹⁷⁰, *transcultural*¹⁷¹, *multidireccional*¹⁷² y *lugares de memoria*¹⁷³, trataremos de observar cómo cambia la actitud receptiva de la crítica especializada hacia Bassani. Para ello realizaremos un estudio sobre los principales titulares de artículos, reseñas y ensayos dedicados al escritor, vinculando de manera definitiva la recepción de Giorgio Bassani al ámbito de la memorialística transnacional. Asimismo centraremos nuestra argumentación sobre el concepto de memoria literaria que se desprende de la narrativa del escritor, profundizando en las implicaciones ideológicas de su actitud de memoria, vinculada a la dimensión política antifascista y a la cuestión judía.

Reescrituras

La sección dedicada a las reescrituras consta de dos capítulos: uno dedicado a las traducciones de Giorgio Bassani y el otro a las adaptaciones

¹⁷⁰ Aleida Assmann, *Forme e mutamenti della memoria culturale* (Bologna: Il Mulino, 2002).

¹⁷¹ Claudia Jünke, “¿Hacia una memoria transcultural? Reflexión acerca de la narrativa memorialista española actual”, en *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, ed. Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo (Bern: Peter Lang, 2015), 151-166.

¹⁷² Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. (Standford: Standord UP, 2009).

¹⁷³ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. (París: Gallimard, 2008).

fílmicas de sus obras. El primero tiene una estructura recopilatoria: nos centraremos en los libros del ferrarés traducidos al español, mencionando también las ediciones en otras lenguas peninsulares. Profundizaremos también en la historia de sus publicaciones en castellano a partir de las versiones italianas, desde la *princeps* a la edición *ne varietur*, cuya trayectoria editorial reconstruiremos a partir del apartado “Notizie ai testi”, a cargo de Paola Italia, en la edición Mondadori de la obra completa del autor.¹⁷⁴

Asimismo nos detendremos brevemente en la labor de los traductores de Bassani y en el perfil de las editoriales que han publicado al escritor, proponiendo unas breves reflexiones acerca de la recepción cualitativa del escritor en el mundo hispánico. En algunos casos concretos integraremos en nuestra argumentación una documentación inédita procedente del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. A través de este hemos tenido acceso a los informes de la censura procedentes de *la Oficina de Orientación Bibliográfica* a los que los textos bassanianos han sido sometidos a lo largo de la época franquista.

En el segundo capítulo afrontaremos la relación del escritor con el cine diferenciando, de acuerdo con Federica Villa¹⁷⁵, entre diferentes momentos de contacto del escritor con ese medio audiovisual. Sobre la base de que ya existen investigaciones detalladas al respecto, solo mencionaremos las reescrituras fílmicas, según la definición de José Antonio Pérez Bowie,¹⁷⁶ basadas en sus obras: *Una notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), *Il giardino dei Finzi-Contini* (Vittorio de Sica, 1970) y *Gli occhiali d'oro* (Giuliano Montaldo, 1987), haciendo especial hincapié en la adaptación cinematográfica del *Jardín*, 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 acerca de las adaptaciones fílmicas, que reconstruiremos a través de un discurso

¹⁷⁴ Bassani, *Opere*, 1998.

¹⁷⁵ Federica Villa, *Il cinema che serve*. (Torino: Edizioni Kaplan, 2010);

¹⁷⁶ José Antonio Pérez Bowie, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, en *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca), 21-43.

que incluirá sus reflexiones sobre el tema, expuestas principalmente en *Di là dal cuore*, que nosotros argumentaremos con un respaldo teórico basado en las teorías de Christian Metz¹⁷⁷ y Pérez Bowie. Nos detendremos sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca de la diferencia entre la escritura literaria y fílmica, así como acerca del grado de fidelidad del proceso de reescritura de las adaptaciones literarias. Dicha operación permitirá inscribir nuestro discurso crítico en el marco de importantes estudios semiológicos acerca de la necesidad de una desvinculación de la escritura del cine, que tiene su propia especificidad comunicativa, así como de interesantes análisis teóricos sobre la recepción reproductiva del autor, es decir relativa a una serie de recontextualizaciones propias de una operación de mediación artística reconocible en el concepto de transducción de Lubomír Doležel.

Archivo

Entre las iniciativas bassanianas previstas para el bienio 2015-2017, con ocasión de las celebraciones del centenario del nacimiento de Giorgio Bassani, se incluye el proyecto de clasificación, ordenamiento, registro y digitalización de la documentación conservada en el Fondo eredi Bassani (FeB) de París, donde se halla un rico patrimonio de materiales manuscritos e impresos. Dicho proyecto de trabajo se ha desarrollado en colaboración con un equipo de estudiosos dirigido por la Prof^a. Paola Maria Carmela Italia, codirectora de la presente tesis doctoral.

La labor de registro y digitalización del material inédito tendrá el mérito de colmar una laguna importante en lo que respecta a los estudios de italianística en general y bassanianos en particular, ya que proporcionará una consistente e inédita documentación de archivo de uno de los epistolarios literarios más importantes del Novecento italiano.

¹⁷⁷ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* vol. 1. (Barcelona:Paidós, 2002) ; *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* vol. 2 (Barcelona: Paidós, 2002). Ambos traducidos por Carles Roche.

Con respecto a la presente tesis doctoral, la tarea archivística tendrá el mérito de orientarnos en la investigación, ya que los datos consultados, junto con la documentación recogida en los archivos antes mencionados, proporcionará importantes informaciones filológicas relativas al ambiente social, político y cultural de los contextos geográficos de referencia, permitiéndonos reconstruir las dinámicas intelectuales sobre cuya base formularemos nuestra propuesta crítica relativa a la trayectoria editorial y receptiva de las publicaciones de Giorgio Bassani en castellano.

Por último, será nuestra intención vincular el discurso sobre archivos con el tema de la memoria, que en cierta manera representa el hilo conductor de nuestra investigación. A este propósito, basándonos también en la idea extendida de archivo como ‘conservación o instrumento de la memoria’ o ‘restitución de la historia’, propondremos la interpretación de ‘archivo como espacio de memoria’, sugiriendo una conexión directa entre los conceptos de *archivo*, *memoria*, *historia* y *testimonio*.

Así, reanudando el discurso elaborado en el capítulo VI sobre Bassani y la cultura de la memoria, intentaremos determinar una función cultural del archivo, entendido como espacio privilegiado de testimonio, sea público (archivos estatales, por ejemplo), sea privado (archivos literarios de autor).

Marco metodológico

El enfoque adoptado se vincula al nuevo paradigma de la Literatura comparada que intenta establecer, más allá de la noción de influencia o la importación y exportación literarias, relaciones entre sistemas literarios (Even-Zohar)¹⁷⁸ analizando cuestiones relativas a las transmisión textual y a las relaciones de unas obras con otras a través de la producción y las múltiples formas de su recepción. Hemos propuesto además una distinción entre la recepción pasiva -es decir, cuantitativa- de la producción literaria bassaniana y la recepción activa y reproductiva - traducciones, ensayos, crítica, retextualizaciones- a que dio lugar en el contexto hispánico, es decir, todo lo que

¹⁷⁸ Itamar Even-Zohar, “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 1 (1979): 287-310.

ha tenido que ver con las mediaciones a partir del concepto de ‘transducción’ de Lubomir Doležel y las reescrituras más relevantes como la adaptación cinematográfica de *El jardín de los Finzi Contini* (1970).

Hemos asumido también que los textos literarios son plurisignificativos y dinámicos, es decir, capaces de significar de modo múltiple y que, además, su recepción histórica posibilita que tal significación vaya variando junto con el cambio de corrientes de pensamiento y modos de interpretación.

Igualmente se han considerado algunas cuestiones relativas a los estudios traductológicos, como la importancia de la traducción como interferencia entre sistemas literarios y forma de renovación de las literaturas nacionales. Por otra parte, en el momento actual de reivindicación del enfoque comparatista transnacional, hemos relativizado la validez de la noción de ‘literaturas nacionales’ como formulación historiográfica vigente en las formas contemporáneas de conceptualización de lo literario. Se desarrollarán también categorías heurísticas como las de centro/periferia, textos canonizados/no canonizados, así como la revisión en las últimas décadas del concepto de *Weltliteratur* de Goethe, que ha dado paso a la teorización de la Literatura mundial¹⁷⁹ entendida no como suma de literaturas extranjeras sino como subconjunto de la producción literaria capaz de proyectarse en sistemas literarios ajenos más allá de su cultura de origen, *vid supra*.

Por último, nuestra intención será la de proponer una línea de investigación sobre la política de la memoria en Giorgio Bassani que se proyecta en el contexto europeo y tiene importantes conexiones con la literatura española y argentina. Así, desarrollaremos de forma pormenorizada esta línea de investigación mediante la reconstrucción del horizonte de expectativas del contexto literario español desde el franquismo hasta hoy, pasando por la transición democrática y el periodo de la posmodernidad. Dicha metodología de trabajo se empleará también a la hora de ubicar a Giorgio Bassani en la realidad argentina, midiendo el impacto del autor en una nación compleja y culturalmente heterogénea debido a una histórica y seguida ola migratoria, surcada por traumas políticos importantes como la dictadura cívico-militar conocida como ‘El Proceso’

¹⁷⁹ Damrosh, *What is World Literature*, 2003.

(1976-1983).

En lo relativo a cuestiones de índole contextual y formal, se llevará a cabo una indagación sobre el funcionamiento de la poética realista del autor en el ámbito hispánico, una poética que, considerada anacrónica dentro del panorama literario italiano dominado por grupos experimentales, continúa funcionando como un elemento heterodoxo dentro de la literatura española y argentina de referencia desde los años sesenta hasta hoy.

En concreto, teniendo en cuenta la tensión constante entre la “internacionalidad fáctica” del texto” bassaniano y sus “posibilidades de interpretación [...] directamente relacionadas con aquella”¹⁸⁰, según las teorizaciones de Ugo Schöning, reubicaremos la obra del ferráns dentro de un dominio más amplio, el de las *naciones literarias*,¹⁸¹ observando de tal manera algunos ejemplos específicos de recontextualizaciones en España y Argentina, que crean ecos formales y temáticos más o menos evidentes (Cap. 3 y 4).

Corpus de trabajo

La obra completa de Giorgio Bassani consta de:

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);

Una producción poética, *In rima e senza* (Mondadori, Milano, 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. Bajo la sección *In rima*, se incluyen los libros de poesía *Storie di poveri amanti (e altri versi)* (Astrolabio, Roma 1945), *Te lucis antes* (Roma: Ubaldini

¹⁸⁰ Hugo Shöning, “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio”, en Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006), 312, 305-331.

¹⁸¹ Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.

1947), *Un'altra libertà* (Milán: Mondadori, 1951) - todos con variantes de títulos y textos - y una sección de traducciones titulada *Traducendo* (1959).

Bajo la sección *Senza*, se encuentran *Epitaffio* (*Epitafio*) (Milán: Mondadori, 1974) e *In gran secreto* (Milán: Mondadori, 1978);

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 el *Odore del fieno* de 1972. El proyecto originario está fechado en 1974, sin embargo, de 1974 a 1980, el escritor sigue trabajando y corrigiendo sus textos, hasta llegar a la edición definitiva del volumen *Romanzo di Ferrara* en 1980. 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. (Hace falta señalar que uno de estos cuentos, *Storia di Debora*, entrará luego en el volumen *Cinque storie ferraresi*, con el título *Lida Mantovani*).¹⁸²

Pese a que el objeto del presente trabajo de investigación esté acotado a la recepción de la producción narrativa de Giorgio Bassani (*Il romanzo di Ferrara*) en el contexto hispánico, 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 ha parecido imprescindible utilizar como refuerzos argumentativos tanto la producción poética del escritor, como lo que impropriamente se define como producción ensayística, así como otras contribuciones periféricas.

Concretamente, en el primer capítulo hemos optado por desarrollar nuestro discurso utilizando copiosas citas de Bassani procedentes de *Laggiù in*

¹⁸² Para profundizar en la historia editorial de la obra de Giorgio Bassani, véase Paola Italia, "Notizie ai testi" en Giorgio Bassani, *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milano: Mondadori 1980), 1763-1795.

fondo al coridoio y especialmente de *Di là dal cuore* en cuanto, de acuerdo con Colucci, este último libro representa la «chiave insostituibile per meglio comprendere l'intera opera bassaniana».¹⁸³ En este sentido, es nuestra intención ‘dejar hablar’ al escritor, haciendo hincapié en el valor de auto-testimonio literario que tiene la obra, compuesta por artículos y reseñas críticas del autor publicados anteriormente en revistas o periódicos culturales, páginas de diarios, reflexiones y opiniones literarias, contenidas en significativas entrevistas que tienen el indudable valor de constituir una declaración de poética y de intenciones. *Di là dal cuore* constituye por lo tanto una obra con un inestimable valor artístico programático, ya que, como afirma nuevamente Colucci, «Bassani appartiene alla non folta schiera di scrittori autentici che non chiedono mai al lettore cosa voglia, bensì a sé stessi: “Cosa voglio?”, essendo per loro la letteratura una irrinunciabile esigenza».¹⁸⁴

En nuestro capítulo las citas están transcritas en italiano, puesto que falta su traducción al castellano, y la decisión de no prescindir de ellas revela subrepticiamente la necesidad de colmar pronto dicha laguna, dada la imperiosa necesidad de familiarizarse con este libro a la hora de abordar cualquier estudio crítico sobre el autor.

Asimismo, la poesía de Bassani (*In rima e senza*) se ha revelado un instrumento hermenéutico importante para comprender la propuesta literaria del autor. Sus referencias metatextuales armonizan la complejidad temática del *Romanzo di Ferrara*, manteniendo una tensión ideológica constante que contribuye a la solidez estructural de la obra de este escritor.

A fin de reconstruir el ambiente político, social y cultural español y argentino del segmento temporal considerado y ahondar en el estudio del entramado intelectual que ha posibilitado el ingreso del escritor en el mundo hispánico, ha sido imprescindible el respaldo filológico de los documentos inéditos conservados en los archivos de Milán (Fondo Erich Linder - Fondazione

¹⁸³ Carlo Felice Colucci, “Bassani: Di là dal cuore (La poesia che nasce dalla realtà)”, en *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...* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 2001), 65,

¹⁸⁴ *Ibid.*

Alberto e Arnoldo Mondadori), Turín (Fondo Einaudi -Archivio di Stato), Barcelona (Fondo Seix Barral, Biblioteca Nacional de Catalunya), Alcalá de Henares (Archivo General de la Administración), Buenos Aires (Archivo literario Enrique Pezzoni, Observatorio UNESCO Villa Ocampo) y París (FeB-Fondo eredi Bassani).

En concreto, el Fondo Erich Linder nos ha permitido aclarar las dinámicas editoriales ocurridas entre España (Editorial Seix-Barral) e Italia (ALI-Agenzia Letteraria Internazionale) a la hora de gestionar los derechos de autor y las publicaciones de Giorgio Bassani en la Península Ibérica en el periodo franquista. Asimismo a raíz de dicha investigación hemos podido formular algunas hipótesis personales acerca de los motivos que han obstaculizado la recepción del ferrarés en España en los años sesenta (capítulo 2). Sobre esto la documentación del Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares se ha revelado una fuente documental imprescindible para completar nuestro estudio sobre la censura editorial de la obra bassaniana, confirmando las conjeturas iniciales. En efecto, los informes de lectura consultados dan cuenta del arbitrario radio de acción de una compleja maquinaria estatal, conocida como Oficina de Orientación Bibliográfica, que parece haber ralentizado la fortuna crítica del autor debido a razones más bien extra-literarias (capítulo 2).

Por su parte, Andrea Bresadola ya ha trabajado dicha documentación archivística para un estudio sobre la censura lingüística de las ediciones de Giorgio Bassani en castellano. En lo que respecta a nuestro proyecto de investigación, hemos procedido a seleccionar informaciones puntuales de las cartas consultadas a fin de integrar datos específicos a lo largo de nuestra reconstrucción filológico-comparativa del contexto cultural estudiado.

El Fondo Einaudi de Turín ha proporcionado mucha información contextual relevante que nos ha permitido afianzar conocimientos acerca del ambiente literario investigado. Sin embargo, en el presente trabajo, concretamente solo hemos transscrito fragmentos de una carta que contienen algunas reflexiones puntuales del autor sobre la adaptación cinematográfica del *Giardino dei Finzi-Contini* (capítulo 7), con la intención de crear una coherente sinergía crítica con la argumentación propuesta en el capítulo.

El Fondo Barral conservado en Barcelona en la Biblioteca de Catalunya, el archivo literario de Enrique Pezzoni en Buenos Aires y el Observatorio Unesco Villa Ocampo en San Isidro, nos han permitido avanzar en nuestra investigación después de una atenta consulta de las cartas conservadas, reorientando y/o ajustando nuestras hipótesis iniciales.

Por último, el Fondo eredi Bassani de París ha proporcionado mucha información relativa a las dinámicas literarias en las que el contexto cultural nacional en el que Bassani se ha movido a lo largo de su vida. Las cartas conservadas informan acerca de un vastísimo sustrato intelectual que enmarca la actividad de Bassani en cuanto escritor, crítico y operador cultural (capítulo 1).

Dedicaremos además un capítulo al estudio crítico-filológico del Fondo eredi Bassani (4.5.), que ha sido objeto de clasificación, ordenamiento y digitalización por parte de un equipo de investigadores universitarios, entre los que me incluyo, dirigido por la profesora Paola Italia.

Observaciones generales

En el presente trabajo de investigación hemos utilizado el sistema de referencia bibliográfica Chicago (nota-bibliografía).

La mayoría de las hipótesis, análisis y conclusiones que aquí presentamos ha sido objeto de anteriores publicaciones en revistas o en libros de actas. La información tiene cierta relevancia, puesto que de alguna manera los capítulos están pensados y estructurados sobre la base de publicaciones autónomas, es decir, que pese a la estructura monográfica de la tesis, mantienen cierta autonomía reflejada en la reiteración de algunos conceptos que sustentan la redacción de cada sección.

Por la misma razón, y a fin de facilitar la lectura, hemos decidido tratar la bibliografía de cada capítulo por separado. Esto implica el hecho de citar ampliamente la misma obra, es decir siempre que haya aparecido por primera vez en cada uno de los capítulos.

En el capítulo sobre Bassani bajo el franquismo (capítulo 2), hemos recurrido ampliamente a las *Memorias* de Carlos Barral que hemos utilizado como herramienta de estudio, casi al mismo nivel que otros manuales sobre

literatura, historia y cultura. Pese a la escasa fiabilidad historiográfica de obras de este tipo, nos ha parecido una fuente de información muy importante en cuanto testimonio directo de la época. De hecho, de acuerdo con Aránzazu Sarría Buil, su valor reside en «la capacidad de rememorar el ambiente de una época», por lo que «su escritura de la memoria» acaba siendo «una referencia literaria ineludible y fuente complementaria para el trabajo del historiador». ¹⁸⁵

Asimismo, el periódico *El País* ha sido una de las fuentes principales de esta investigación. En los años que interesan sobre la recepción de Bassani en España, ha sido uno de los medios de orientación cultural más importante de la Península Ibérica, así como un espacio privilegiado para las voces más influyentes de la crítica y de literatura española. Rodríguez Puertolas habla de la importancia de este «diario independiente [...] sin duda el de más peso en la España democrática». ¹⁸⁶ Con ‘peso’, el crítico hace referencia a los círculos intelectuales dominantes del periódico y explica cómo *El País* logra reunir las tres formas de ejercicio del poder intelectual en España, es decir, el poder ejercido por los académicos, editores y periodistas. Vila-Sanjuan acerca de *El País* escribe:

Desempeñaría un papel importante la cobertura dada por la prensa a estos fenómenos literarios, especialmente la de *El País*, convertido en el medio que expresaba los intereses de la nueva clase cultivada dirigente o que aspiraba a serlo [...] no solo era el más vendido de España, también representaba algo más que un medio informativo: encarnaba la conciencia cultivada y progresista de la generación que había realizado con éxito la Transición, y por ello de alguna forma había pasado a ser patrimonio cultural colectivo. En ciertos círculos y para ciertas iniciativas *El País* imprimía directamente legitimidad moral y cultural ¹⁸⁷

¹⁸⁵ Aránzazu Sarría Buil, “De Seix Barral a Carlos Barral. Historia de la edición y construcción de la memoria”, *Édition Ruedo Ibérico* <http://www.ruedoiberico.org/blog/2010/05/de-seix-barral-a-carlos-barral/> (consultada el 10 de octubre de 2015).

¹⁸⁶ Julio Rodríguez Puertolas, “Democracia, literatura y poder,” en *Del franquismo a la posmodernidad*”, 268, 267-277

¹⁸⁷ Vila-Sanjuan, *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. (Barcelona: Destino, 2003), 122 y 316. Acerca de la función de la crítica literaria en revistas y periódicos cfr. Jordi Gracia, “Indigencia de la crítica (A mano alzada),” en *Hijos de la razón*, 103-131.

Por último hace falta aclarar ciertos aspectos relativos a la estructura de título, ya que en *Giorgio Bassani en España. Historia(s) y memoria, mediaciones y reescrituras* parece no haber espacio para Argentina. El hecho es que el caso argentino representa una aventura editorial independiente y paralela, pero nuestro estudio ha demostrado que la recepción de Bassani en este país de ultramar ha sido constante y directamente vinculada con la historia de las ediciones españolas e italianas. Nos ha parecido lógico, por lo tanto, mantener reflejado en el título nuestro objetivo inicial, es decir la realización de un análisis filológico-comparado sobre Bassani en España, ampliando la cuestión al contexto hispanoamericano solo cuando la situación lo ha exigido. La decisión de incluir Argentina y no otro país de América Latina en el estudio sobre la recepción de Bassani en el mundo hispánico ha sido motivada además por los fuertes vínculos identitarios, políticos y culturales que Italia ha mantenido con Argentina a lo largo de la historia.

Asimismo hemos considerado sugerente establecer, a partir del título, un diálogo entre la Historia y las *Historias de Ferrara*, que reenvía indirectamente también al historicismo bassaniano. La primera versión del *Romanzo di Ferrara* se publica en 1956 con el título *Cinque storie ferraresi*, también conocida como *Le Storie*. En España, el libro aparecerá en 1967 con el título *Historias de Ferarra*. Desde la primera edición a la última de 1980 Bassani interviene de forma continuada, proponiendo ediciones intermedias y puliendo los textos en aras de un mayor cuidado estilístico y pulcritud formal, hasta llegar a la obra definitiva. De todas maneras la edición de 1956, es decir, las *Historias de Ferrara*, no solo es importante para la crítica sino que incluso puede considerarse el caso de estudio más interesante, debido a las implicaciones ideológicas que presenta. Efectivamente la respuesta indignada de Bassani a la Historia son las *Historias* más que las ediciones sucesivas, donde su temperamento crítico parece atenuarse dando prioridad a cuestiones formales relativas a la escritura.¹⁸⁸

Por lo tanto, es a la luz de un auténtico compromiso con la historia, que el autor reafirma a través de sus *Historias*, como hemos decidido dar cuenta de la

¹⁸⁸ Cfr. Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. (Pisa: Edizioni ETS, 2008).

estrecha correspondencia entre todos los componentes involucrados, empleando una sola palabra que nos permita expresar de forma inmediata una parte determinante del universo ideológico bassaniano: *Historia(s)*.

SECCIÓN PRIMERA

POÉTICA E HISTORIA

1. Giorgio Bassani. Poética y estética

[...] vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreare al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia, in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume valore simbolico, d'eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente: un mondo distrutto e poi rifatto

(Giorgio Bassani, *Da una prigione*)

El presente capítulo tiene como objetivo mostrar de manera pormenorizada los rasgos sobresalientes de la poética de Giorgio Bassani, teniendo en cuenta las posturas críticas de otros especialistas, con la intención de proponer nuestra propia hipótesis de lectura, y ubicar al escritor en el contexto histórico-cultural italiano, ampliando la investigación a España y Argentina en el periodo de tiempo que va desde los años sesenta a la contemporaneidad. Asimismo nuestra intención es esbozar un mapa poético del autor a través de sus palabras, destacando importantes frecuencias conceptuales que *fanno sistema* dentro de su producción literaria. Dicha operación tiene el objetivo de difundir en España la concepción de la escritura y la obra principal de un escritor conocido básicamente por su libro más importante, *Il giardino dei Finzi-Contini* – sobre todo gracias la película homónima de Vittorio de Sica –, a través de una propuesta de lectura que incluya fragmentos consistentes de su producción ensayística, esenciales para una exhaustiva comprensión de su poética.

1.1. El realismo como método

La brújula para orientarse en el complejo mundo intelectual de Giorgio Bassani son sus escritos: *Di là dal cuore* (Mondadori, 1984), *Laggiù in fondo al*

corridoio (1971/1974),¹⁸⁹ así como las numerosas entrevistas concedidas a colegas y críticos literarios a lo largo de su carrera, algunas de ellas recogidas en *Di là dal cuore*, y los escritos recopilatorios de sus intervenciones públicas en calidad de presidente de Italia Nostra.¹⁹⁰

Laggiù in fondo al corridoio forma parte del volumen *L'odore del fieno* (Mondadori 1974)¹⁹¹ y constituye una prosa crítico-autobiográfica donde Bassani relata los fundamentos estéticos de su poética, lazo de unión entre narrativa y ensayística. Se trata de una especie de diario intelectual donde el escritor aclara puntos oscuros de su obra literaria con conceptos de sello idealista e historicista acordes con la filosofía de Benedetto Croce.

Di là dal cuore en cambio incluye, con algunas variantes importantes, la producción ensayística de un volumen anterior, *Le parole preparate* (Einaudi, 1966) y otros textos de Bassani escritos entre 1940 y 1980, anteriormente publicados en periódicos o revistas literarias.¹⁹² Aquí el ferrarés propone su propia idea de canon literario italiano e internacional, reseña libros y descalifica cierta tradición literaria, definiendo por contraste su poética. Respecto a *Di là dal cuore*

¹⁸⁹ La obra se publica con el título *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi* en 1971, luego como *Gli anni delle storie* en 1972, hasta llegar en 1974 al título definitivo, *Laggiù in fondo al corridoio*, cuando entra a formar parte del volumen *L'odore del fieno*.

¹⁹⁰ Cfr. Giorgio Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, ed. Cristiano Spila, (Turín: Einaudi, 2005).

¹⁹¹ Según informa Paola Italia en el apartado "Notizie ai testi" del volumen Mondadori dedicado a la obra completa de Giorgio Bassani, *Opere*, la primera redacción de *Laggiù in fondo il corridoio* sale a la luz en el *Corriere della sera* el 4 de febrero de 1971, con el título *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi*. Le texto sale luego en la *princeps* del 1972, *L'odore del fieno*, con el título de *Gli anni delle storie* y en 1974 se publica como una parte de *L'odore del fieno* en *Il Romanzo di Ferrara*, con el título definitivo; cfr. Paola Italia, "Notizie ai testi," en Giorgio Bassani, *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1998), 1772.

¹⁹² Acerca de *Le parole preparate* y *Di là dal cuore*, Domenico Scarpa observa que «Tra i due libri c'è una differenza vistosa: nelle *Parole preparate* la ripartizione della materia è tematica, nell'altro è cronologica. *Di là al cuore* è un'opera, per così dire, 'di trama', dove Bassani affida a una sorta di sbrigativa planimetria documentaria la propria identità di saggista, ordinandola lungo i metri lineari di uno scaffale della mente ripartito per decenni: 1940-1950, 1950-1960 e così via. Esattamente come accade con le poesie dell'ultimo Bassani, *Di là dal cuore* si presenta come un diario: un libro rettilineo, la cui forma è dettata da quella risentita spazzatura che Bassani, negli anni settanta-ottanta, prende a esercitare verso il mondo e verso se stesso. *Le parole preparate* è, al contrario, un'opera d'intreccio come i racconti ai quali Bassani aveva lavorato fino a quel momento: è un libro dove la distribuzione strutturale della materia ha la stessa importanza del contenuto», Domenico Scarpa, "Lo scrittore scrive sempre due volte," en *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, ed. Massimiliano Tortora (Roma: Fondazione Camillo Caetani, 2012), 105.

en 1984 Bassani explica: «Evoco in continuazione nel mio [...] libro *Di là dal cuore*, le elaborazioni critiche che stanno alla base della mia opera». ¹⁹³ Antonello Perli en *Bassani critico e la poetica della realtà*, observa que en este libro Bassani hace explícito su canónico mensaje poético mediante una crítica directa - las célebres entrevistas *In Risposta* y algunos textos autobiográficos como *Da una prigione* - e indirecta, asumiendo una postura polémica acerca de otros artistas que expone en reseñas literarias, prólogos de libros y artículos.¹⁹⁴ De acuerdo con Perli, el hito que marca ideológicamente el carácter y la fuerza de su crítica es el concepto de realismo. Y en torno al realismo se forja su peculiar y característica visión crítica que, debido a su complejidad y radicalidad, ha generado algunos que otros malentendidos de base así como importantes polémicas intelectuales.

Debido a su búsqueda de un arte auténtico, contingente y concretamente útil, Bassani se opone intelectualmente al pseudo-realismo preconizado por el Neorealismo. El escritor cuestiona constantemente su tendencia a la creación de paradigmas sociales reconstruidos *a posteriori*, funcionales para un discurso carente de toda preocupación histórica y dimensión moral. Bassani encuentra este movimiento literario interesante desde la perspectiva documental pero lo culpa por su imperdonable falta de poeticidad:

io nei confronti del neorealismo italiano, mi riferisco al '46, al '50, ho sempre mantenuto un atteggiamento di grande perplessità, non mi convinceva. Non mi ha mai convinto il suo sentimentalismo populístico, la sfiducia di poter fare una letteratura vera in qualche modo, la facilità con cui il neorealismo si metteva al servizio della pratica, cioè della politica. [...] il neorealismo è interessante dal punto di vista documentario, ma il documento non è mai poetico. [...] In ogni caso, io ho cercato di differenziarmi dai neorealisti in questo senso¹⁹⁵

¹⁹³ Elisabeth Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonelli Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 274.

¹⁹⁴ Cfr. Georges Güntert, "La riflessione letteraria di Bassani: punti di riferimento," en *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, ed. Maria Ida Gaeta (Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 2004), 53-60, acerca de la crítica literaria indirecta ejercida por Bassani a través de los contenidos de su libro *Di là dal cuore*.

¹⁹⁵ Stelio Cro, "Intervista a Giorgio Bassani," en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, ed. Valerio Cappozzo (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore 2016), 128.

Si los neorrealistas crean obras de «perizia letteraria e [...] sostanziale povertà poetica»¹⁹⁶ quedándose ‘en este lado’¹⁹⁷ de la literatura por no querer ‘hurgar’ demasiado en la sociedad, la neoavanguardia, es decir el Gruppo ’63, según Bassani, no llega ni a concretar una propuesta literaria que lleve a cabo un estudio crítico sobre el mundo. En su opinión, el exceso de esteticismo como «ideale civile» por «le anime belle della letteratura»¹⁹⁸ es la razón de la inconsistencia artística de este grupo experimental. Dice Bassani: «Attaccano, criticano, fomentano disordini, giocano alla guerriglia letteraria [...] Si tratta in realtà di una serie di idiozie, di frasi prive di senso, di una specie di monumento all'inconsistenza».¹⁹⁹ La severa sentencia bassaniana reduce la neoavanguardia a una cuestión de puro efectismo y a un extremo tal de abstracción retórica que dificulta la identificación del movimiento con un determinado espacio geográfico y una determinada cultura. Bassani lamenta su mero universalismo que impide la utilización de una lengua de la *tribù* tan necesaria para *ser*, es decir, *existir* como artistas. En consecuencia la propuesta literaria que subyace en sus obras resulta inocua y superficial: «tutti così ‘artisti’, così ‘irresponsabili’, così innocuamente ‘arrabbiati’ [...] comunque sempre *chic* [...] Hanno casa? Da dove vengono? [...] Non essendo cittadini di questo Paese, la loro lingua, per conseguenza, non è quella della tribù».²⁰⁰

La postura negativa de Bassani frente al Neorealismo y al antirrealismo, es decir la Neoavanguardia, aclara indirectamente su propia idea de literatura y permite esbozar las líneas generales de su poética; entre la irresponsabilidad

¹⁹⁶ Giorgio Bassani, “Neorealisti italiani,” en *Opere*, 1057.

¹⁹⁷ Para Bassani, en ‘este lado’ de la literatura se queda también Alberto Moravia: «Moravia è uno dei pochi scrittori italiani che abbiano sentito in modo drammatico tutta l'insufficienza e vacuità dell'ideale di 'purezza' che condiziona, ossessivo e quasi sempre irrecusabile, il nostro Novecento italiano. È anche vero però che tutte le prese di posizione di qualsiasi tipo, letterarie, politiche, morali, eccetera, contenute nella sua saggistica, rimangono di qua dalla sua arte. Come romanziere, non c'è nessuna pretesa da parte sua di rivolgersi a una società ben definita. I suoi personaggi restano degli schemi monumentali, astratti: a nessuno verrebbe mai il sospetto che siano vissuti sul serio, né in Italia, né altrove. [...] Ed è per l'appunto questa componente di astrattezza, e quindi di formalismo, che impedisce a Moravia di rifiutare in modo reciso la discussione con la neoavanguardia nostrana», Giorgio Bassani, “In Risposta III,” en *Opere*, 1218-1219.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 1215

¹⁹⁹ *Ibid.*, 1215-1216.

²⁰⁰ Bassani, “In Risposta III,” 1216-1217.

cultural del grupo experimental y la inoportuna, o excesiva, implicación política del movimiento neorrealista, sobresale el realismo de Bassani, que intenta ir más allá de las limitaciones denunciadas. Como explica Bertoni acerca del cuento *La passeggiata prima di cena*, texto crucial para comprender el valor de la dimensión poética del escritor dentro de la composición narrativa y estructural del *Romanzo di Ferrara*:

il primo problema di ordine storico-letterario posto da Bassani [...] è il problema del realismo: e di quale realismo sia davvero possibile in quel tempo animato di dopoguerra, in anni capitali per l'elaborazione di un nuovo concetto di realismo, ormai molto oltre le secche cronistiche e manichee del Neorealismo resistenziale o apuperistico, ma nella linea semmai del realismo come metodo e come fenomeno di lunga durata occidentale introdotto da Auerbach [...] Scaturisce di lì il modello (e il problema aperto) di un realismo profondo e complesso²⁰¹

1.2. Entre tradición e innovación: «mi opponevo»

La efectiva postura crítica de Giorgio Bassani se deduce en muchos casos a través de una ‘poética de la oposición’ considerada casi un *unicum* en el panorama literario italiano, que responde a «quel bisogno di chiarezza, di oggettività, di realismo che mi è connaturato e che sta alla base della mia arte». ²⁰² Siguiendo su postura ‘oposicionista’ Bassani declara en una entrevista:

Mi opponevo. Ma non deve, ogni artista, opporsi sempre a qualche cosa che è stato fatto prima di lui? Volevo [...] oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava²⁰³

²⁰¹ Alberto Bertoni, “«La passeggiata prima di cena». Una lettura,” en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti. Pisa: Edizioni ETS, 2008, 109-116.

²⁰² Anna Dolfi, “«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani,” en *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. (Roma: Bulzoni Editore, 2003), 171.

²⁰³ Giorgio Bassani, “Un'intervista inedita,” en *Opere*, 1342

El *mi opponevo* es un recurso emblemático del discurso bassaniano. En general, el escritor suele ubicarse dentro de la historia de la literatura tomando distancia de ella; afirma su credo negándolo, mejor dicho, oponiéndose, como hemos visto, a toda una tradición presente y pasada que tiene en común un evidente exceso de ideología y falta de realismo. En una entrevista realizada en 1979 a la pregunta de Anna Folli acerca de la toma de conciencia «delle trame che stava tessendo la sua vita» durante los años universitarios (1935-1939), Bassani contesta:

Impiegati tutti quanti in una ricerca di tipo realistico, ci consideravamo diversi. E diversi non solamente da loro, i vecchi letterati bolognesi, ma anche da quei circoli letterari fiorentini che di lì a poco avrebbero dato vita al movimiento ermetico²⁰⁴

En 1984 el sentimiento de diversidad reiterado por Bassani respecto al hermetismo y su pretensión de poesía pura se acentúa, transformándose en verdadera distancia. Pese a reconocer sus sintonías iniciales con dicho movimiento Bassani afirma: «Mi sento lontanissimo dalla letteratura sperimentale ed ermetica», aclarando cómo su operación literaria ya en la década de los cuarenta iba encaminada hacia la inclusión de la *vida* y la *realidad* en la literatura:

Nel '42 tentavo, per me stesso, di ricollocare quella letteratura italiana che si trovava fuori dalla realtà, al centro della verità, della realtà, della vita. Il mio ruolo culturale, ammesso che ne abbia avuto uno, è stato quello di recuperare la realtà e la vita²⁰⁵

La de Bassani es una diferencia entendida como marco estilístico e ideológico, como especificidad continuamente antepuesta e insinuada. Su *diversità* hace que el escritor rehuya los recursos estilísticos que alejan el texto del

²⁰⁴ Giorgio Bassani, "In Risposta V," en *Opere*, 1318.

²⁰⁵ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," 276.

necesario *effet du réel*,²⁰⁶ generando una oposición, es decir una resistencia entre el arte y la vida. Por esta razón el escritor llega a teorizar una tendencia antinarrativa general utilizando dos categorías estrictas: «narratori-narratori» y «narratori-antinarratori». Dice Bassani:

Effettivamente credo che esistano all'interno del 'narrare', diciamo così, narratori-narratori e narratori-antinarratori, romanzieri-romanzieri e romanzieri-antiromanzieri. In linea generale ho l'impressione che i narratori-antinarratori riflettano una sostanziale opposizione di se stessi al mondo, opposizione che si duplica anche nel senso di un'opposizione di se stessi come poeti, *di se stessi in quanto artisti* [...]. Questa specie di artisti completamente artisti, di monadi eroiche isolate in mezzo al caos insensato del mondo, è sempre esistita, esisterà sempre²⁰⁷

El escritor descalifica los antinarradores por un exceso de egocentrismo. Sus elecciones literarias, resultado de una actitud artística insuficiente para mantener una mirada crítica sobre la realidad, alejan el discurso literario de su *necesidad interna*, es decir su *utilidad* a la hora de reflejar un aspecto de lo real. Entre los narradores-antinarradores el ferrarés parece colocar también a los neorrealistas. En un ensayo titulado “Neorealisti Italiani”, en el que reseña obras de Quarantotti Gambini, Cesare Pavese y Natalia Ginzburg, Bassani utiliza el mismo baremo a la hora de decidir su calidad y validez literaria, es decir, su dimensión poética. De hecho acerca de la propuesta artística de estos escritores Bassani alega que «l'unico ma irreparabile suo difetto, sta proprio nell'essere senza mende, immacolata e sterile come l'idea stessa di 'poesia pura' che, vedi il caso, è una chimera da letterati, da critici, non già da poeti».²⁰⁸ Si define a Quarantotti Gambini como un «letterato particolarmente abile» pero incapaz de poesía, en Pavese halla una «sostanziale povertà poetica» puesto que «tra Pavese

²⁰⁶ Cfr. Anna Dolfi, “Bassani, la storia, il testo e l'*effet du réel*,” en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, eds. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld. (Milán: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012), 103-124.

²⁰⁷ Giorgio Bassani, “In Risposta II,” en *Opere*, 1211.

²⁰⁸ Bassani, “Neorealisti Italiani,” 1056.

e la realtà [...] si leva lo spesso diaframma delle sue suggestioni letterarie. [...] La realtà, quella vera, gli è muta». ²⁰⁹ Por último, en la narrativa de la Ginzburg el escritor observa un indicio de poesía contaminado por «vezzi formali, spie di un comune atteggiamento di riflessione estetica che connettono l'uno all'altro tutti gli scrittori» neorrealistas. ²¹⁰ En cambio los narradores-narradores son los más capacitados para hacer frente a la complejidad de la vida, por saber penetrar en ella y relatar sus contradicciones. Debido a esta íntima comunión con la realidad y su sensibilidad exacerbada, los novelistas-novelistas, como el mismo, pueden definirse poetas. De hecho, volviendo a su actitud opositiva, Bassani aclara una vez más como justificación de sus argumentaciones que «lo sono di un'altra specie». ²¹¹

El autor paulatina pero firmemente recorta su espacio de acción dentro de una dimensión singular en el universo literario italiano, que es tradicional y novedosa al mismo tiempo. En relación con ello, acerca de la literatura de los años veinte y treinta y los escritores de *La Ronda* de los que procede observa lo siguiente:

nel '40 [...] il mio rapporto con questo tipo di letteratura è evidente. È una prova del mio andare a bottega. Ogni artista va da un maestro, e lo imita e lo respinge. [...] Naturalmente, quella letteratura mi piaceva [...] Ero tuttavia convinto di 'non essere uno di loro'. Quegli scrittori vivevano tutti in un paradiso garantito dal fascismo, e per una letteratura 'pura' che non si fosse mai interessata alla realtà e alla politica. Confusamente, aspiravo a qualcosa di diverso²¹²

Su aspiración a algo diferente tiene una posible justificación adicional en otro artículo, donde el escritor aclara las razones de una necesaria lealtad hacia los padres, que a veces se transforma en actitud opositiva típica de todo conflicto generacional:

²⁰⁹ *Ibid.*, 1058.

²¹⁰ *Ibid.*, 1059.

²¹¹ Bassani, "In Risposta II," 1211.

²¹² Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," 274-275.

La fedeltà strenua, disperata, nei confronti delle proprie origini, è infatti uno dei dati più fermi e ricorrenti di una generazione, come la nostra, nata a ridosso dei grandi eversori e innovatori dell'inizio del secolo, formatasi quindi alla vita, all'arte, *entre les deux guerres*, e trovatisi infine a dover pronunciare la propria parola più personale *après*, durante questi ultimi vent'anni. Fedeltà, non significa necessariamente dipendenza, sudditanza, [...]. Può significare bensì intima esigenza di colloquiare con i padri, di resuscitarli magari *per opposizione*, per contestazione appassionata e religiosa²¹³

La dimensión crítica de su oposición, mejor dicho de su diferencia, hacia la tradición literaria anterior, por un lado procede de su admiración por el siglo XIX - «ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce di Dubliners) e Thomas Mann, derivano direttamente dal secolo scorso»,²¹⁴ -, por otro de la efectiva falta de modelos italianos importantes propios de esta época, con la excepción de Alessandro Manzoni e Giovanni Verga.

1.3. Los años editoriales

Lo que hemos etiquetado como 'poética de la oposición' en Bassani terminará convirtiéndose en un paradigma crítico esencial, bajo el que el escritor orientará toda su experiencia artística, inclusive su actividad como operador cultural en calidad de responsable y director de algunas de las más prestigiosas editoriales y revistas italianas de la época, como Feltrinelli, "Botteghe Oscure" y "Paragone", respectivamente.²¹⁵

²¹³ Giorgio Bassani, "Sergio Bonfanti," en *Opere*, 1249.

²¹⁴ Giorgio Bassani, "In Risposta I," en *Opere*, 1173.

²¹⁵ Sobre la experiencia editorial de Giorgio Bassani se remite a Gian Carlo Ferretti y Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*. (Lecce: Manni Editori, 2011).

1.3.1. *Botteghe Oscure*

Concretamente, la experiencia laboral de Bassani como redactor de *Botteghe Oscure* (1948-1960), se solapa durante algunos años con su actividad editorial en *Paragone*, (1953-1960 y 1964-1971), que a su vez coincide con el trabajo llevado a cabo en Feltrinelli en calidad de director editorial (1956-1963). Por lo tanto los contactos de Bassani con este mundo cubren un período de tiempo que va aproximadamente de 1948 a 1971, si bien con algunas pausas.

Bassani arranca su experiencia en *Botteghe Oscure* en 1948, cuando Elena Croce le recomienda a la Princesa de Bassiano Marguerite Caetani a un joven colaborador para su revista, que a su parecer demostraba «tutte le doti di entusiasmo e passionalità letteraria che potevano essere congeniali a Margherita». ²¹⁶ Que la sugerencia de Elena Croce fue acertada lo revela una carta del 30 de julio de 1949 de Marguerite Caetani a Bassani, donde hablando acerca de Elena Croce la mecenas americana declara que su amiga siempre tendrá su «eterna gratitudine per mi aver fatto conoscere Lei». ²¹⁷ *Botteghe Oscure* nace como una revista antológica de espectro internacional, inspirada en el modelo de la francesa *Commerce*, dirigida por la misma Marguerite Caetani entre 1924 y 1932. Como objetivo tiene el de renovar el panorama literario de la posguerra, apuntando al cosmopolitismo cultural a través de una selección de obras y autores extranjeros, principalmente inéditos. Entre los objetivos de la revista hay la intención de:

attrarre l'attenzione sull'impulso e la direzione diversa che ciascun Paese imprime alle evoluzioni delle idee; creare un punto d'incontro e di raccolta per ciò che di maggiormente significativo si venga via via producendo delle varie letterature, offrire larga ospitalità – nell'intento di far conoscere ciò che nessuno

²¹⁶ Elena Croce, *Due città*. (Milán: Adelphi, 2004), 51.

²¹⁷ Marguerite Caetani a Giorgio Bassani, carta del 30 de julio de 1949, en Massimiliano Tortora, ed. *Giorgio Bassani-Marguerite Caetani. «Sarà un bellissimo numero»*. *Carteggio 1948-1959*. (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Fondazione Camillo Caetani, 2011), 29.

o pochi conoscono – agli scrittori giovani; non accettare alcuno scritto, salvo rarissime eccezioni, che non sia assolutamente inedito²¹⁸

A pesar de la falta de un programa definido, *Botteghe Oscure* refleja las orientaciones culturales de sus colaboradores, entre ellos Giorgio Bassani, que aparece como curador único; la revista presenta también una faceta militante por dedicar espacio a temas como la guerra y la persecución racial, tomando así una clara postura con respecto al fascismo. Tanto es así que Robert Lowell en una carta dirigida a la mecenas americana escribirá que «La rivista fa parte della Storia della liberazione dell’Europa dalla follia e desolazione della guerra».²¹⁹ El mismo Bassani publicará en la revista la mayoría de sus cuentos, que más adelante reunirá bajo el título de *Cinque Storie ferraresi* (1956). En concreto, hablamos de: *Storia d’amore*, 93, 129, Quaderno I, 1948 ; *Dal profondo*, 191-193, Quaderno II, 1948 ; *Quattro poesie*, 90-91, Quaderno V, 1950 ; *I fiori dei campi*, 161, Quaderno VI, 1950 ; *La passeggiata prima di cena*, 17-52, Quaderno VII, 1951 ; *Una lapide in via Mazzini*, 444-479, Quaderno X, 1952 ; *Una notte del ’43*, 410-450 – Quaderno XV, 1955.

En la *Introduzione* al volumen *Giorgio Bassani-Marguerite Caetani «Sarà un bellissimo numero»*, dedicado a la correspondencia entre Bassani y Caetani, Massimiliano Tortora destaca el papel cada vez más importante del ferrarés en la redacción de la revista como responsable *associate-editor*²²⁰ de las publicaciones italianas. Si hojemos las cartas del intercambio epistolar, podemos observar que la princesa de Bassano delega repetidas veces y con total confianza algunas decisiones de carácter editorial a su principal colaborador. Efectivamente a menudo en la correspondencia hallamos frases como «Vorrei che Lei faccia come gli pare», «Vorrei sempre mandare tutto a Lei»,²²¹ «Lei decida», «Lascio decisione a Lei».²²² También cuando la Caetani expresa su disconformidad acerca de

²¹⁸ Citado de Azzurra Aiello, “La rivista letteraria «Botteghe Oscure»” (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Roma, Università di Roma-La Sapienza, 1998-1999), 31.

²¹⁹ *Ibid.*, 43.

²²⁰ Definición de la misma Marguerite Caetani, que aparece en una carta de 1950 dirigida a Bassani, en Tortora, ed. *Giorgio Bassani- Mrguerite Caetani.«Sarà un bellissimo numero»*, 99.

²²¹ *Ibid.*, 89 (Marguerite Caetani a Giorgio Bassani, septiembre-octubre de 1950).

²²² *Ibid.*, 159 (Marguerite Caetani a Giorgio Bassani, 4 de agosto de 1956).

algunos de sus contenidos, termina suavizando su posición y dejando a Bassani un buen margen de decisión: «Pensavo di aver detto che non approvavo [...] Ma faccia come vuole». ²²³ Las pocas tensiones entre Caetani y Bassani (muy pocas con respecto a la intensa correspondencia documentada) se deben, según Jacqueline Risset, a una divergencia de partida que llevaba a Bassani a excluir «l'avanguardia [...] Mentre Marguerite è invece alla ricerca continua di quello che percepisce come voce nuova». ²²⁴ En realidad, pese a su rechazo por la vanguardia, también Bassani buscaba a nuevos escritores, como él mismo aclara en el “Congedo” de *Botteghe Oscure* hablando acerca de lo que había sido la revista:

[BO] accoglieva tuttavia di preferenza, per non dire in modo esclusivo, contributi di persone niente affatto famose: persone oscure, appunto, cioè scarsamente conosciute nei loro stessi Paesi, e perfino nel ristretto ambito dei cenacoli. Giovani per lo più²²⁵

Y es justamente la intención de buscar a «giovani per lo più» la que lleva a veces a Bassani a desentenderse de las decisiones de Marguerite Caetani. En una carta de 1958, por ejemplo, leemos:

Se mi sono permesso di passarne in tipografia qualcuno di più del preventivato, ad ogni modo, l'ho fatto non certo per nazionalismo letterario (Dio liberi!), ma soltanto perché mi sembrava veramente disumano far attendere in anticamera della gente per tre quattro anni. Se costringiamo questi *poor people* a simili attese, abbiamo voglia di cercarli giovani! Ce li ritroveremo, una qualche volta, con tanto di barba bianca e bastone...²²⁶

²²³ *Ibid.*, 91 (Marguerite Caetani a Giorgio Bassani, septiembre-octubre de 1950).

²²⁴ Jacqueline Risset, “Prefazione,” en *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, ed. Stefania Valli (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999), XI.

²²⁵ Citado de Massimiliano Tortora, “Introduzione,” en *Giorgio Bassani-Marguerite Caetani. «Sarà un bellissimo numero»*, XVI.

²²⁶ Giorgio Bassani a Marguerite Caetani, 8 de agosto de 1958, en Tortora, ed. *Giorgio Bassani-Marguerite Caetani. «Sarà un bellissimo numero»*, 191.

La apertura hacia una juventud prometedora pero todavía *oscura*, es decir, en la sombra, es inversamente proporcional a su actitud de rechazo hacia toda una tradición literaria antirrealista y pseudorrealista que Bassani, como hemos visto, ubica en las antípodas de su discurso poético. Su disconformidad hacia Hermetismo, Neorrealismo y Neovanguardia, que en opinión de Bassani se configuran como experiencias literarias limitadas para interpretar los fermentos culturales de la época, será una constante de su trabajo editorial, que impregnará como vasos comunicantes su poética. Efectivamente en el “Congedo” de *Botteghe Oscure* que acabamos de mencionar, el autor precisa que el principal factor de interés de una obra es su claridad y organicidad.²²⁷ Por lo tanto, lo que destaca principalmente de la apuesta artística de la revista romana es «l’assenza di qualsiasi prodotto sperimentale, il ripudio ben precoce, a tener conto delle date, di ogni indulgenza nei confronti della cosiddetta letteratura d'avanguardia».²²⁸ Cabe destacar la expresión «rifiuto ben precoce» con la que Bassani parece reafirmar con convencimiento su postura, que a estas alturas ya se ha convertido en un modelo cultural ensayado de su propia ‘poética de la oposición’. A este propósito sirva como ejemplo una declaración de 1979 donde Bassani aclara sus precoces orientaciones literarias de los años universitarios para explicar el valor y el peso de su *mi opponevo*:

Impegnati tutti quanti in una ricerca espressiva di tipo realistico, ci consideravamo diversi. E diversi non solamente da loro, i vecchi letterati bolognesi, ma anche da quei circoli letterari fiorentini che di lì a poco avrebbero dato vita al movimiento ermetico²²⁹

Efectivamente la consecuencia que se deduce es la existencia de un Bassani cuya orientación literaria parece decidirse ya durante los célebres *anni bolognesi*, es decir la época de su formación universitaria con el maestro Roberto

²²⁷ «Si puntava chiaramente sulla efficienza dei testi, insomma, sulla loro maturità e compiutezza espressiva, piuttosto che su personalità più o meno ‘interessanti’ e promettenti. C’era [...] un bisogno [...] di esprimere qualcosa di chiaro, di necessario, di vero, e di comunicarlo a qualcuno». Citado de Aiello, *La rivista letteraria «Botteghe Oscure»*, 35-36.

²²⁸ Citado de Tortora, “Introduzione,” XVI.

²²⁹ Bassani, “In Risposta V,” 1318.

Longhi y los amigos Arcangeli e Bertolucci, entre otros.²³⁰ Su diferencia 'con respecto a' siempre ha sido su tarjeta de presentación, demostrando desde el principio una clara identidad artística y un programa literario preciso y complejo. Una diferencia que nace en el seno de la tradición y va más allá de la contemplación egolatra del «proprio mucchietto di esperienze».²³¹ Bassani, como el resto de los escritores de la generazione di mezzo a la que él mismo pertenece, busca en la literatura un grado elevado de «tensione morale e [...] impegno politico»,²³² con vistas a salvaguardar su misión ética como escritor. Para hacerlo el autor elige el camino más difícil proponiendo un tipo de escritura responsable con la que investigar las facetas más recónditas e incómodas de la realidad, que saca a la luz sin caer en las limitaciones de la crónica social y artística. Efectivamente hay un límite muy sutil entre realidad y crónica y el realismo de Bassani lo detecta, sublimando la página literaria a través de una operación de 'lirificación' de la realidad. A este propósito Italo Calvino, en una carta dirigida a Bassani, fechada 3 de diciembre de 1952, escribe acerca de su cuento *Un concerto*:

Ho letto ieri sera il suo racconto. Mi ha fatto molta impressione; lo sto rimuginando ancora ma posso già dirle che mi pare molto bello. Mi interessa molto questo suo ficcarsi dentro la cronaca più cronaca, per tirarne fuori un vero solido racconto morale; e questo tipo di frase 'verboso' che pare voglia fare tutto esplicito, e poi invece quello che conta è implicito²³³

²³⁰ Recuerda Giorgio Bassani que «La Bologna che ho frequentato io, dall'autunno del '34 fino, diciamo al '43, non era soltanto la sede dell'Università [...], ma anche la sede di una letteratura, di una scuola letteraria. Bologna voleva dire Riccardo Bacchelli, voleva dire Leo Longanesi, [...] voleva dire Giuseppe Raimondi, [...] Giorgio Morandi. Ebbene non c'è dubbio: la scuola letteraria bolognese, soprattutto tramite il rapporto che propugnava coi classici francesi del secondo '800, Flaubert, Rénard, Maupassant, Zola, eccetera, ha sicuramente influito sulla mia formazione. [...] Del nostro gruppo facevano parte i due fratelli Arcangeli, appunto, Francesco e Gaetano, Antonio Rinaldi, Franco Giovanelli, Augusto Frassinetti, e in qualche modo, sebbene un po' più anziano e letterariamente più esperto, il parmigiano Attilio Bertolucci», *Ibid.*, 1317-1318.

²³¹ Bassani, "In Risposta III," 1215.

²³² *Ibid.*

²³³ Italo Calvino a Giorgio Bassani, 3 de diciembre de 1952, Fondo eredi Bassani. De aquí en adelante, FeB.

1.3.2. Feltrinelli

Lo «ímplicito» del que habla Calvino, es el tono lírico de Bassani, su fe extrema hacia un producto moral, historicista y poético. También será la brújula que lo orientará durante su trabajo en Feltrinelli a la hora de seleccionar y promocionar un «solido prodotto morale» para el público lector. Según la correspondencia epistolar conservada en el archivo Bassani, el editor Giacomo Feltrinelli en un primer momento parece muy interesado en emprender una colaboración editorial con él, debido sobre todo al peso y la actividad intelectual del escritor. Gracias a las cartas de archivo podemos observar un entusiasmo inicial creciente del editor milanés hacia el autor. En 1955, por ejemplo, antes de que Bassani comience a trabajar en la editorial, Feltrinelli escribe al ferrarés una carta afectuosa desde París con la que le agradece el envío de *Gli ultimi anni di Clelia Trottì*. Leemos: «Il libro mi ha rammendato *La passeggiata prima di cena* ed avuto attraverso Ferrara l'ombra di un amico molto molto caro perduto durante gli anni tragici». ²³⁴ El año siguiente Feltrinelli en otra carta amigable expresa a Bassani su entusiasmo e interés relativamente a una futura colaboración: «Caro Bassani, da Nanni ho appreso con piacere che sussistono delle possibilità di intesa circa una Sua collaborazione con la mia Casa. Sarò veramente lieto di parlarne con lei». ²³⁵ El tono de la carta demuestra admiración e interés, ya que tener a Bassani en la redacción para Feltrinelli es algo que le «sta veramente a cuore». ²³⁶ A través de otra carta se da noticia de un encuentro entre Bassani y Feltrinelli y el comienzo de su trabajo en la redacción: «Caro Bassani, la ringrazio in primo luogo per il simpatico incontro di ieri sera e per avermi ritornato firmato il nostro accordo». ²³⁷ Conforme avanza la colaboración editorial, el tono de la correspondencia se hace más familiar. Tanto es así que, en una carta enviada en febrero de 1958, Feltrinelli le pide disculpas a Bassani por haberle descuidado durante una breve estancia en Milán y teme no haberle «portato quell'attenzione e quel calore d'amicizia che avrei

²³⁴ Giacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, París, 10 de abril de 1955, FeB

²³⁵ Giacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milán, 15 de octubre de 1956, FeB.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Giacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milán, 4 de abril de 1957, FeB.

dovuto portarti e che sento per te».²³⁸ Se trata solo de algunos ejemplos inéditos que ayudan a reconstruir las piezas de una relación intelectual bastante compleja que introduce a un «editore di gusto»²³⁹ como Bassani en la órbita feltrinelliana.

Con respecto a su trabajo en Feltrinelli, Ferretti habla también de un «Bassani letterato-editore»²⁴⁰ insistiendo de esta manera sobre un aspecto importante del autor, es decir el diálogo continuo entre su actividad editorial y la de escritor y crítico, que termina influenciando su trayectoria profesional. Efectivamente, el trabajo de edición del escritor siempre se ha distanciado de la mera lógica de mercado, favoreciendo más bien libros y autores caracterizados por un fuerte compromiso entre responsabilidad moral, conciencia histórica y realidad. A este propósito Ferretti e Guerriero estudian las dos colecciones feltrinellianas bajo su dirección, es decir Biblioteca di Letteratura e Classici Moderni, extrayendo importantes reflexiones acerca de la fuerza y debilidad del producto editorial propuesto por Bassani. Ambas colecciones proponen una selección de publicaciones heterogéneas que reflejan los criterios literarios de Bassani. Ferretti pone de manifiesto en relación con ello la falta de una identidad editorial en las colecciones de literatura debido a un interés superior del escritor, que prescinde de una estrategia de *marketing* para proponer un canon literario personal con el que alimentar un preciso discurso sobre la literatura, con la intención de rejuvenecer el panorama de la cultura italiana de la época. A este propósito observa Roberta Cesana que la colección bassaniana de I Classici Moderni:

Accoglieva, salvo rarissime eccezioni, ‘opere già definitivamente consegnate alla storia delle letterature straniere a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento. Testi che avevano avuto il tempo di diventare classici mentre l’Italia era tagliata fuori dal mondo, prima dal provincialismo, poi dall’avvento del fascismo che

²³⁸ Giacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milán 19 de febrero de 1958, FeB.

²³⁹ Cfr. Gian Carlo Ferretti, “Un editore di gusto,” en *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, 165-176.

²⁴⁰ *Ibid.*

aveva stroncato sul nascere il processo di europeizzazione incominciato subito dopo la grande guerra²⁴¹

En este sentido, la línea tradicional trazada por Bassani en la editorial tiende, como en *Botteghe Oscure*, al antologismo, y sigue precisas coordenadas que responden a criterios rigurosos de eficacia formal y utilidad de la obra, además del explícito compromiso moral del autor hacia la misma. Giangiacomo Feltrinelli inicialmente aprecia la operación editorial intentada por Bassani, hablando de *I Classici Moderni* como de una experiencia válida, necesaria e inaplazable para el destino cultural de Italia. Según el editor:

Le ragioni di una collana come ‘I Classici Moderni’, della sua validità, della sua necessità anzi, sono racchiuse in mezzo secolo di storia della politica, della cultura e del costume italiani. È un discorso che dovrebbe qui prendere le mosse da un panorama del nostro paese a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento, di quella società italiana ancora troppo timida [...] praticamente tagliata fuori dal mondo, sorda a quanto in essa avveniva [...] Di tutto ciò giungeva soltanto un’eco lontana [...] Lo shock della guerra fu indubbiamente salutare, fungendo quasi da crogiuolo nel quale l’Italia parve riuscire finalmente a fondersi con l’Europa e col resto del mondo [...] Ma l’avvento del fascismo arrestò questo processo di reintegrazione, rivelando tutte le scorie dalle quali la nostra cultura non aveva ancora saputo né voluto liberarsi, e dando quindi la stura ai mille complessi d’inferiorità e manie di grandezza²⁴²

La declaración de Feltrinelli pone de relieve una importante afinidad ideológica con Bassani, si bien más adelante la autonomía de decisión del escritor en la sede romana de la redacción milanesa se interrumpe bruscamente, chocando algo más tarde con las nuevas aperturas culturales del director. De hecho, ya a partir del año 1962 Feltrinelli abre su editorial a instancias neovanguardistas, en concreto el Gruppo '63, encontrando una neta resistencia por parte de Bassani. Pronto en la editorial se crea una tensión ideológica

²⁴¹ Roberta Cesana, “Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani,” en *‘Libri necessari’. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*. (Milán: Edizioni Unicopli, 2010), 257.

²⁴² *Ibid.*, 297.

evidente entre los tradicionalistas, como el ferrarés, y los experimentalistas, que Feltrinelli respaldaba. *L'affaire* que desencadena el *fattaccio* y acelera la salida de Bassani de la redacción gira en torno a la publicación de *Fratelli D'Italia* de Alberto Arbasino, exponente del Gruppo '63. Bassani rechaza rotundamente editar el libro, ganándose la desconfianza y la hostilidad de Feltrinelli. De hecho, el sobrevenido clima neovanguardista en la redacción y el coherente *mi opponevo bassaniano* como respuesta llevan a un progresivo enfriamiento de las relaciones entre el escritor y su editor.

A este propósito Cesare Garboli aclara que las razones de la imprevista enemistad del editor milanés hacia Bassani se debe al hecho de que «Feltrinelli stava mutando la politica editoriale. Aveva un gran bisogno di uomini subalterni e devoti. Bassani invece era un'autorità e non era disponibile agli ordini di quel capobanda che era Feltrinelli».²⁴³ El mismo Bassani durante una entrevista con Cavalli comenta que «[Feltrinelli] Non tollerava che avesse un collaboratore così libero. Nella mia collana stampavo solo i miei libri, quelli in cui credevo. Lui non poteva metterci il naso».²⁴⁴ Bassani afirma una vez más su diferencia, que le impide hacer concesiones. Y acerca de su trabajo editorial en la misma entrevista reitera sus principios: «avevo [...] un atteggiamento che è sempre più raro da parte di un direttore editoriale: ci credevo. Questo è tutto. [...] Adesso nessuno crede più a niente».²⁴⁵

Su convicción acerca de la necesidad y utilidad de apostar por obras capaces de reencauzar el destino de la literatura italiana hacia la gran tradición europea, llevará a Bassani a apostar por un canon literario internacional, tendencialmente clásico, procedente de la tradición decimonónica. En concreto en la sección *Classici Moderni* publica obras de autores extranjeros que reflejan su propia e inconfundible idea de literatura. Fiel a su poética, como observa

²⁴³ *Ibid.*, 349. No es nuestro interés reconstruir en el presente análisis las dinámicas antecedentes al controvertido epílogo de la colaboración entre Bassani y Feltrinelli. Sobre las acusaciones de espionaje editorial sufridas por Bassani por parte de Feltrinelli y acerca del relativo proceso judicial a cargo de los dos, hay muchas versiones e interpretaciones. Cfr. La completa reconstrucción de Cesana, “Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani,” 255-341.

²⁴⁴ Ennio Cavalli, “Il giardino degli aironi. Intervista a Giorgio Bassani,” en *Dei paesi tuoi*. (Rimini: Maggioli Editore, 1984), 175.

²⁴⁵ *Ibid.*

Guerriero,²⁴⁶ el mismo nombre de la colección, ‘clásicos modernos’, conlleva cierta contradicción interna, siendo básicamente una expresión oxímórica. I Classici revelan una precisa idea crítica de Bassani vinculada a su proyecto editorial. En definitiva, durante su trabajo en Feltrinelli, Bassani opta por decisiones basadas en sus predilecciones personales que muchas veces reflejan su propio ideario poético, tomando a los autores publicados como modelos literarios y ampliando de tal manera su discurso crítico hacia cuestiones metaliterarias. De hecho según Bassani:

I romanzi che sono fabbricati come oggetti di consumo, che non esprimono la realtà intima e profonda di chi li scrive, non sono romanzi, sono fabbricazioni artigianali, che possono interessare chi studia la letteratura dal punto di vista esterno, ma non interessano chi si occupa di letteratura come di un fatto essenziale, fondamentale²⁴⁷

En concreto, en I Classici Moderni Bassani edita a lo largo de cinco años (1959-1963) veintiún títulos de autores extranjeros: diez de habla inglesa (James Forster, *Howards End* n. 1, 1959 y *Where Angels Fear to Tread* n. 11, 1961; Wyndham Lewis, *Tarr* n. 4, 1959; Ford Madox Ford, *Some do not* y *No more Parades* n. 19, 1963; Karen Blixen, *Out of Africa* n. 3, 1959, *Winter's Tales* n. 8, 1960 y *Last Tales* n. 18, 1962; Edith Wharton, *The Age of Innocence* n. 7, 1960; O. Henry pseudonimo de William Sydney Porter, antología *Memorie di un cane giallo e altri racconti* n. 17, 1962; Stepehn Crane, *Romanzi brevi e racconti*, n. 20, 1963); seis de habla francesa, por lo general narradores y poetas cercanos a la *Nouvelle Revue Française* (nrf) (Jacques Rivière, *Aimée* n. 2, 1959; Marcel Jouhandeau, *Chroniques maritales* y *Nouvelles Chroniques Maritales* n. 10, 1961; Charles-Luis Philippe, *Croquignole* n. 13, 1962; Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques* n. 14, 1962; René Char, *Poèmes et prose choisie* n. 15, 1962; Marguerite Yourcenar, *Le coup de Grâce* y *Alexis ou le Traité du vain Combat* n.

²⁴⁶ Cfr. Stefano Guerriero, “L’attività editoriale di Bassani sulle letterature straniere: la sezione ‘Classici Moderni’ della ‘Biblioteca di Letteratura’ (1959-1963) tra memoria e realismo,” en *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, 177-195.

²⁴⁷ Giorgio Bassani, “In Risposta VII,” en *Opere*, 1346-1347.

16, 1962); tres rusos (Konstantin Paustovskij, *Gli anni lontani* y *Gioventù irrequieta* n. 6, 1960 y *Povest' o zizni* n. 9, 1961; Aleksandr I. Herzen, *Byloje i dumy* n. 12, 1961); dos obras de Jorge Luís Borges, (*El Aleph* n. 5, 1959 y *Otras Inquisiciones* n. 21, 1963).

Observando el mapa literario trazado por Bassani a través de esta colección, resulta evidente lo argumentado anteriormente acerca de su política editorial, sometida casi siempre a un ideal estético muy personal. Excepto Blixen, con la que según Guerriero²⁴⁸ parece buscar más bien un éxito editorial (*best seller*), la presencia de los demás escritores responde a la constante necesidad bassaniana de reafirmar sus convicciones críticas frente a una sociedad que se balancea entre la experiencia neorrealista de los cincuenta y la vanguardia, que se impone en el panorama literario italiano cada vez con más fuerza. Así se explica, según Guerriero, la decisión de Bassani de editar a Edith Wharton, cuya obra denuncia las contradicciones sociales de su generación a través del relato de acontecimientos mínimos; o la presencia de Stephen Crane, por su realismo afín a las orientaciones literarias del ferrarés y el destacable sentido moral que enmarca su producción. Por la misma razón, se entiende su elección de publicar dos obras rusas de género autobiográfico, reafirmando así un elemento esencial de su poética directamente vinculado a la memoria y el recuerdo.

Esto explica también su intención de promocionar la obra de Jouhandeau, cuyas principales problemáticas son el antisemitismo, la homosexualidad y la religión. De acuerdo con Guerriero, a la hora de analizar las decisiones editoriales de Bassani en *I Classici*, es posible destacar un interés concreto por «Memorie e autobiografie» que «hanno uno spazio cospicuo nella collana, in sintonia con la poetica del ricordo e dell'evocazione che caratterizza lo stesso Bassani narratore». ²⁴⁹

A este propósito, Giulia Iannuzzi²⁵⁰ analiza la repercusión de los clásicos propuestos por el autor en el mundo intelectual. Si en ciertos casos ella registra la

²⁴⁸ Guerriero, "L'attività editoriale di Bassani sulle letterature straniere: la sezione 'Classici Moderni' della 'Biblioteca di Letteratura' (1959-1963) tra memoria e realismo," 177-195.

²⁴⁹ *Ibid.*, 187.

²⁵⁰ Giulia Iannuzzi, "Le Biblioteche di letteratura: alcuni esempi di fortuna critica," en *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore*, 165-176.

resonancia cultural de alguno de los títulos publicados a través de reseñas o artículos de periódico, por lo general denuncia una debilidad global en la política editorial de Bassani debida a un criterio estético que muchas veces va en descrédito de la formulación de una poética editorial más homogéna. En cualquier caso, el trabajo en Feltrinelli se considera una experiencia laboral muy importante para nuestro escritor; la responsabilidad moral con la que lleva a cabo sus publicaciones con la intención de reeducar toda una sociedad, es bastante emblemática de su postura intelectual.²⁵¹

Asimismo, con respecto al panorama cultural italiano su interés se dirige hacia obras con una precisa función artística y marcado compromiso ético contraído con la sociedad y la realidad contingente. Dicha circunstancia explica el caso editorial del *Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que Bassani descubre y publica gracias a su amiga Elena Croce, quien le encomienda el manuscrito salvándolo del olvido. Efectivamente, en el panorama literario de la época el ferrarés es quizás el único intelectual capaz de valorar la obra del siciliano y por lo tanto rescatarla, apostando por su fortuna crítica. El *Gattopardo* ve la luz en la editorial Feltrinelli en 1959 y justamente en la colección bassaniana *Biblioteca di Letteratura*, cosechando un importante éxito editorial. En el prólogo, el ferrarés reconstruye el hallazgo del manuscrito y explica las razones de su apuesta editorial. Según Bassani la obra presenta una «Ampiezza di visione storica unita a una acutissima percezione della realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea», además de una «autentica forza lirica»²⁵² que aleja la novela de cualquier «residuo de pedantería documentaria, di oggettivismo naturalistico»²⁵³ y acerca Tomasi di Lampedusa a la categoría de los «poeti lirici». Durante una entrevista Bassani reitera acerca del *Gattopardo* que la importancia de la obra reside en la calidad y fuerza de su contenido, que es «l'Italia e la sua storia» escrito por «un italiano che aveva da dire qualcosa di essenziale, di utile a tutti noi».²⁵⁴ En su opinión, la utilidad del libro se mide en función del resultado

²⁵¹ Cfr. también Cesana, "Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani," 255-353; Ferretti y Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, 2011.

²⁵² Giorgio Bassani, "Prefazione al «Gattopardo», en *Opere*, 1159.

²⁵³ *Ibid.*, 1160.

²⁵⁴ Bassani, "In Risposta I," 1217.

artístico conseguido por Lampedusa, es decir la realización de una obra capaz de reconducir la literatura italiana por el camino de una tradición literaria nacional interrumpida por Giovanni Verga. En suma, según el ferrarés se trata de una novela «d'eccezione, una di quelle opere a cui si lavora, o ci si prepara, lungo tutta una vita». ²⁵⁵ Y añade: «È un libro come l'avrebbero sognato Croce o Gramsci». ²⁵⁶

Más allá de consideraciones literarias específicas que merecen un análisis aparte, relativas a la obra de por sí y al discurso crítico llevado a cabo por Bassani sobre el *Gattopardo* y su función en la literatura italiana, llama la atención el hecho de que en sus reflexiones sobre el libro se retomen casi todos los puntos esenciales de la poética del autor. El hilo crítico parece ser una vez más Benedetto Croce y su idealismo historicista, cuyo criterio de utilidad artística se convierte a su vez en el filtro principal con el que calibrar el efectivo peso cultural de las obras editadas.

1.3.3 *Paragone*

Podríamos decir que el grado de su oposición a la literatura de la época se mide entonces en función de su aproximación a los ideales crocianos y será justamente el peso específico de su *diferencia* lo que permitirá la inclusión de Bassani en el comité de redacción de *Paragone*, la revista fundada por Anna Banti y Roberto Longhi en 1950. Como aclara Paola Italia en el artículo “All'insegna di «vero maestro»”²⁵⁷ las primeras cartas de la correspondencia entre Anna Banti y el ferrarés, conservadas en el Fondo eredi Bassani, confirman el interés de la editora y escritora Banti por el autor, que entra en la redacción de la revista como asesor editorial, crítico y redactor. De hecho, a lo largo de su actividad editorial en *Paragone* Bassani desempeña un doble papel, es decir el de «organizzatore

²⁵⁵ Bassani, “Prefazione al «Gattopardo»,” 1160.

²⁵⁶ Bassani, “In Risposta I,” 1217. Sobre la influencia del Gattopardo en la obra de Giorgio Bassani cfr. Giuseppe Emiliano Bonura, «Il Giardino dei Finzi-Contini» e «Il Gattopardo» (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Siena, Università degli Studi di Siena, 2005/2006).

²⁵⁷ Paola Italia, “All'insegna di «vero maestro». Bassani e «Paragone»,” en *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, 143-162.

cultural»²⁵⁸ al mismo tiempo que colaborador de la misma. Efectivamente el escritor, que ya desde hace un año colaboraba con *Botteghe Oscure* demostrando un buen olfato literario,²⁵⁹ entra en la revista de Anna Banti como «consulente d'eccezione»,²⁶⁰ responsable del descubrimiento de nuevos talentos literarios y al mismo tiempo convirtiéndose en uno de sus autores de referencia. En concreto en la revista publica algunos textos suyos como *Gli ultimi anni di Clelia Trottì* (1954), *Gli Occhiali d'oro* (1958) y *L'Airone* (éste último se edita en dos partes: seis capítulos en 1966 con el título *Natura Morta* y en 1967 los seis capítulos sucesivos, con el título definitivo de *L'Airone*).

Además, el carácter de simultaneidad de su trabajo editorial, que el autor lleva a cabo conjuntamente en *Botteghe Oscure*, *Paragone* y, a partir de 1957, también en Feltrinelli, genera un rico proceso de intercambio entre obras, autores y producción hemerográfica que Bassani gestiona con esmero con vistas a encontrar y dar a conocer el perfecto producto editorial, incurriendo a veces, muy a pesar suyo, en los recelos de los editores. A este propósito Paola Italia reconstruye los acontecimientos que vinculan a Bassani con *Paragone* identificando tres momentos de colaboración del escritor, es decir: la entrada (1953-1960); la diáspora (1960-1964) y la vuelta (1964-1971). Se trata de un diagrama funcional que pone de relieve la salida provisional de Bassani de la redacción, debido a divergencias ideológicas entre los colaboradores.²⁶¹

²⁵⁸ *Ibid.*, 144.

²⁵⁹ A lo largo de su actividad como redactor en *Botteghe Oscure*, Giorgio Bassani publicará algunas obras de Anna Banti también. Además, siguiendo la pista de los intercambios culturales del universo intelectual cercano a Bassani, cabe señalar lo que Paola Italia ha convenientemente destacado, es decir que no sería posible entender la experiencia editorial de Bassani en *Paragone* sin remontarse a los años de su formación en Bolonia y su relación con el maestro Roberto Longhi, marido de Anna Banti y cofundador de la revista *Paragone*.

²⁶⁰ Italia, "All'insegna di «vero maestro». Bassani e «Paragone», 146.

²⁶¹ *Ibid.*, 143-162, sobre la diáspora de Bassani de *Paragone*. Asimismo durante su actividad en calidad de redactor editorial en Feltrinelli, Bassani sufrirá una paulatina marginalización debido a una reorientación de la editorial hacia instancias neo-vanguardistas y experimentalistas que el ferrares no comparte. El lento descenso de su autoridad intelectual en Feltrinelli se debe a su compromiso ideológico inquebrantable que se concreta, como sabemos, en el rechazo a publicar *Fratelli d'Italia* de Alberto Arbasino. Dicho acontecimiento ha sido reconstruido en detalle en más de una ocasión por la crítica bassaniana y feltrinelliana. Véase Ferretti y Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, 2011; Enzo Siciliano, *Romanzo e destini*. (Roma: Theoria, 1992); Roberta, Carlotto, "Romanzi e veleni: i retroscena. Bassani: resto nel mio giardino," *La Stampa*, 1 de febrero, 1992; Cesana, "Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani," 255-353.

Pese a ciertas tensiones internas a la revista, reconstruidas en detalle por Italia, no puede negarse una afinidad ideológica de Bassani con la redacción de *Paragone*, que queda patente en algunas declaraciones de su directora. Por ejemplo, igual que el escritor, Anna Banti se enfrentará a lo largo de su carrera a las vanguardias, que considera como una experiencia terminada, ya que desde su punto de vista son un «simulacro di resistenza passiva» pese a sus «flosci tentativi di sopravvivere». ²⁶² Estamos en 1962 y el debate que abre *Paragone* tiene que ver con una idea de arte sólido y capaz de oponerse a la efímera propuesta artística de los parámetros revolucionarios de las vanguardias. La neta línea crítica marcada por la revista llevará a Anna Banti a descalificar, de acuerdo con Bassani, la experiencia del Gruppo '63, que se formaría un año después en Palermo, y vilipendiarlo por su escasa conciencia ético-intelectual y diletantismo militante que enmascara un discurso cultural constructivo sobre la realidad.

En consecuencia *Paragone* parece ofrecer a Bassani un *entourage* culturalmente afín desde donde poder actuar sin renunciar a su compromiso artístico y ético. La tarea principal del escritor será una vez más la formulación de un importante elenco de obras y autores de excelencia incuestionable con el que reconstruir el panorama literario de la época, empobrecido y desorientado por experiencias artísticas anteriores que no han llegado a estructurarse como válidas propuestas literarias capaces de rehabilitar la tradición. Afirma Bassani en “*Lettere d'amore smarrite*”:

La letteratura fiorita in Italia nel secondo dopoguerra, a partire dalla Liberazione fino agli inizi degli anni Sessanta, diciamo, non fu mai sperimentale. Che fosse nuova, non so. [...] Si trattava in ogni caso di una letteratura che sull'orlo del disastro nazionale, e sul niente succeduto a tale disastro, tentava di stabilire con la realtà italiana un rapporto profondo, insieme religioso e popolare. D'accordo alle grandi mire [...] non seguirono forse le grandi opere²⁶³

²⁶² Citado de Italia, “All'insegna di «vero maestro». Bassani e «Paragone»,” 154.

²⁶³ Giorgio Bassani, “*Lettere d'amore smarrite*,” en *Opere*, 1275.

Asimismo según Bassani falta en Italia una crítica capaz de valorar la trascendencia de la «generazione di mezzo»,²⁶⁴ discriminada por un error de evaluación de sus colegas contemporáneos. Por dicha razón el esfuerzo editorial de Bassani se dirige a buscar, descubrir y proponer escritores «in cerca non già d'autore bensí di un minimo di comprensione». Y sigue: “perché mai non tentare -mi son detto».²⁶⁵

En conclusión podríamos afirmar que, a lo largo de su variada experiencia editorial, el canon literario de excelencia, propuesto por Bassani a través de su constante *mi opponevo*, podría interpretarse como una toma de posición coherente y moral frente al arte y la sociedad de su tiempo, así como una respuesta a la íntima necesidad de defender su poética de los ataques e incomprendición de cierta intelectualidad contemporánea. En sus palabras:

Siamo [...] ben avanti nel secolo, abbastanza adulti, direi. E ancora qui a dover baloccarci con questi falsi problemi? Ancora a dover scegliere tra la via di Svevo e quella di Tomasi di Lampedusa, tra quella di Cassola e quella di Gadda o della Banti, tra quella di Moravia e quella di Soldati? Quando invece si sa che tutte le strade vanno bene, o male: e che l'unica cosa necessaria a un romanzo perché funzioni – l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire – è la ragione per la quale esso è stato scritto, la sua necessità?²⁶⁶

1.4. Bassani: «sostanzialmente un poeta»

Según el ideal bassaniano, para escribir hace falta volver a una «necessaria condizione d'ingenuità»,²⁶⁷ es decir creer en algo con humildad para conectar con la realidad, descomponerla y volver a reconstruirla trascendiendo el

²⁶⁴ Acerca de la aceptación cultural de su generación dentro del ambiente intelectual de la época el escritor declara: «I più presi di mira siamo noi, gli scrittori della generazione di mezzo, noi che siamo usciti dalla Resistenza conservandone la tensione morale e l'impegno politico. Quelli che ci attaccano sono le anime belle della letteratura. Credono nell'arte, anzi nell'Arte, in nome della quale ciascuno di essi pensa d'aver diritto al proprio mucchietto d'esperienze», Bassani, “In Risposta III,” 1215.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Bassani, “In Risposta I,” 1171.

²⁶⁷ Giorgio Bassani, “Da una prigione,” en *Opere*, 959.

elemento autobiográfico en función de una dimensión moral más amplia.²⁶⁸
Básicamente se trata de

vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreare al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume valore simbolico, d'eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente: un mondo distrutto e poi rifatto²⁶⁹

La cita anterior, tomada de la sección “Da una prigione”, en *Di là dal cuore*, se remonta a los años cuarenta y por esta razón es indicativa de una precoz y sorprendente madurez intelectual que el escritor ha mantenido de forma coherente a lo largo de su vida. Giorgio Bassani es encarcelado por actividad antifascista en 1943 y desde la cárcel envía cartas a su familia, algunas de ellas muy reveladoras de lo que será posteriormente su camino artístico. Dado que estas cartas han sido recogidas por el mismo escritor y puestas al comienzo de su libro de ensayos, no cabe duda de que poseen cierto valor programático.

Además en 1947 sale su libro de poesía, *Te lucis antes*²⁷⁰ que Bassani considera idealmente como el acto fundacional de su actividad de escritor. A este

²⁶⁸ En *Di là dal cuore* Bassani escribe: «nella primavera del '43 [...] Durante i duri tre mesi che trascorsi in carcere, a Ferrara [...] mi sentivo disperato, addirittura prossimo alla morte. D'istinto cercavo conforto nella poesia, *in quella vera*, la quale, pur essendo diversa dalla vita, anzi, in fondo, il suo contrario, *non può non tendere* che a restituirtela, la vita, a farti sentire di nuovo al centro di essa», Giorgio Bassani, “A proposito di Tolstoj,” en *Opere*, 1287.

²⁶⁹ Bassani, “Da una prigione,” 957.

²⁷⁰ En 1945 había salido su primer libro de poesía titulado *Storie dei poveri amanti*. Dice Bassani: «Sono nato come scrittore, con Storie di poveri amanti», Bassani, “In Risposta III,” 275. Durante una entrevista con Anna Dolfi, acerca de sus primeros versos el escritor explica: “Le poesie cominciai a scriverle per un bisogno di parlare di me, e anche per venire incontro a delle istanze di carattere culturale. [...]Le mie poesie [...], rispondevano a questo bisogno, al tempo stesso culturale e psicologico-morale. Ma non va dimenticato tuttavia che avevo già cominciato a scrivere soprattutto in prosa, che avevo già prodotto dei racconti nei quali c’è in nuce, sia pure inconsapevolmente, il futuro Romanzo di Ferrara», Dolfi, “«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani),” en *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 170. Acerca de su actividad literaria cabe mencionar su activismo político como militante antifascista y como miembro del Partito D’Azione. Cfr. Alessandro Roveri, *Giorgio Bassani e l’antifascismo (1936-1943)*. (Ferrara: 2G Editrice, 2002).

propósito declara que «non avrei mai potuto scrivere niente se non avessi, prima, scritto *Te lucis antes*». ²⁷¹ Por tanto queda patente cómo sus tempranas pero bien estructuradas teorizaciones literarias sirven en un primer momento de respaldo teórico a su producción poética. En efecto Bassani se inicia como poeta en todo el sentido de la palabra pero este concepto va definiéndose a lo largo de toda su actividad narrativa, crítica y cultural. También lo reafirma en *L'odore del fieno*, junto al reiterado concepto de ‘diferencia respecto a’; aquí, explicando la difícil gestación de *La passeggiata prima di cena*, toma distancia de la fecunda producción literaria propia de un Moravia o un Pratolini diciendo:

Ma d'altra parte – mi dicevo anche col cuore che di colpo tornava ciecamente a riempirmisi d'orgoglio e di speranza -, non era questa la prova della mia sostanziale diversità? Sebbene di poesie da un po' di tempo non mi venisse più di scriverne, non ero un poeta, io, dopo tutto? ²⁷²

En algún momento la esperanza y el orgullo de sentirse esencialmente diferente se convierten en una verdadera y sufrida injusticia. Sin embargo Bassani no pierde ocasión para remarcar su propia idea de poética, muy distante de la tradición literaria «cocciatamente accettata» por la comunidad intelectual:

[...] ero un cattivo scrittore. Inesperto sempre, avrei dato metà della mia vita per trovare una cifra, una facilità ad esprimermi. Invidiavo i superficiali, scrivevo pochissimo ed ogni volta ero daccapo con nessun'altra risorsa che il marcio che era in me. Nessuna sintassi, nessun vocabolario, nessuna ‘letteratura’ potevano aiutarmi. Ero quello delle eterne ricadute sul medesimo inutile sforzo. Tra una pagina mia e un'altra di nuovo mia, riempivo con accanimento pagine e pagine sordi, vuote, che volevano essere ‘tristi’ della divina malinconia ma che finivano col suonare, invece, ridicolmente liete e solenni di ‘letteratura’ cocciatamente accettata. [...] Di nuovo mi accanivo, mi disperavo. Ne soffrivo come d'una ingiustizia. La fronte dei miei amici, scrittori fecondi, mi pareva benedetta da un misterioso suggello, ed io la fissavo con stupefatta reverenza.

²⁷¹ Giorgio Bassani, “In Risposta II,” en *Opere*, 1210.

²⁷² Giorgio Bassani, “Laggiù in fondo al corridoio,” en *Opere*, 938.

Ma forse non ero adatto per la narrazione distesa. Giacché avevo bisogno di sentirmi sempre al centro di una corrente, di un'aura poetica²⁷³

Como podemos apreciar, el escritor alude dos veces al concepto de 'literatura' insinuando, casi con actitud despectiva, su relación con el canon oficial y la facilidad de escribir. Y una vez más declara sentirse muy cerca de la poesía («al centro di [...] un'aura poetica») aunque siga confundiendo, a propósito, el umbral entre poesía y literatura. En efecto, acerca de las categorías terminológicas en las que se identifica, en 1964, con ocasión de la publicación de su colección de poesía *L'Alba ai vetri*, explica que:

personalmente non posso soffrire le distinzioni tecnicistiche, di tipo quasi sindacale, tra poeti, narratori, saggisti, eccetera. L'attività creativa mal sopporta etichette e distinzioni del genere, che riflettono idee critiche accademiche e invecchiate. Che cos'è la *Recherche*? E *Ulysses*, che cos'è? E *Das Schloss*? E *Der Zauberberg*? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?

²⁷⁴

En 1971 vuelve sobre el mismo concepto preguntándose: «Ma poi cosa significa 'scrittore'? Io, per me, ho sempre odiato le generalizzazioni categoriali di qualsiasi tipo». ²⁷⁵ Y en 1984 específica: «La lingua nella quale ho scritto *Il romanzo di Ferrara* e quella delle mie poesie è la stessa di quella dei miei saggi. Sempre la stessa lingua». Y añade: «Ed è una novità in Italia». ²⁷⁶ En *Un'intervista inedita* de 1991 su rechazo hacia las etiquetas de género impuestas por la crítica se hace más definitivo: «direi che è ora di finirla con questa distinzione [...] tra narratori, poeti, teatranti, saggisti, eccetera. I poeti si esprimono sempre attraverso

²⁷³ Antonio, Debenedetti, "Bassani: i tormenti del giovane artista," *Corriere della Sera*, 27 de mayo de 2003.

²⁷⁴ Bassani, "In Risposta II," 1210.

²⁷⁵ Bassani llega a declarar: «Infine quello dello scrittore, del poeta, non è propriamente un 'mestiere'. Poteva crederlo D'Annunzio. Ma D'Annunzio non era un poeta, bensì un letterato. E da quel letterato (sia pure sommo) che era, non sapeva assolutamente muoversi nelle pieghe segrete del cuore umano», Giorgio Bassani, "In Risposta IV," en *Opere*, 1297.

²⁷⁶ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," 281.

le cose che fanno, attraverso i versi, i romanzi, le opere teatrali».²⁷⁷ Efectivamente el Bassani/poeta sabe que lo abarca todo con su estilo y su escritura cuando declara:

Non dimenticare che io, oltre che un cosiddetto narratore (parola che aborro), sono un poeta (altra parola che mi piace purché non si riferisca soltanto a quell'andare a capo che si verifica al termine di ogni verso), nonché un saggista. Nel volume che raccoglie tutte o quasi le mie poesie, *In rima e senza*, e nell'altro che raccoglie tutti o quasi i miei saggi, *Di là dal cuore*, ho cercato di dire ciò che non ero riuscito a dire (di me, in particolare) nel *Romanzo di Ferrara*²⁷⁸

También advierte que: «Quanto a me, io non sono un romanziere, o un rimatore, o un saggista. Sono un poeta [...], sostanzialmente un poeta», siempre y cuando no pensemos que «il poeta sia soltanto colui che va a capo».²⁷⁹

1.5. La dimensión historicista

Io storicismo, l'idealismo – parlo di Croce, ma dovrei parlare di Kant, di Hegel e del pensiero europeo dell'Ottocento tedesco ed italiano – l'esperienza idealistica mi è servita per guarire dalla mia letteratura giovanile. [...] Io penso di essere l'unico scrittore italiano alla cui base ci sia una formazione di questo tipo [...]. Niente di metafisico, niente di metastorico insomma nella mia letteratura, ma mi sono sempre sforzato di collocarla nel tempo e di collocare me stesso nel tempo insieme alla mia letteratura²⁸⁰

²⁷⁷ Bassani, "In Risposta VII," 1347.

²⁷⁸ *Ibid.*, 1344.

²⁷⁹ *Ibid.*, 1347 y 1349. En la misma entrevista vuelve sobre el mismo concepto al decir que «sono un poeta (parola che mi piace purché non si riferisca soltanto a quell'andare a capo che si verifica al termine di ogni verso)», *Ibid.*, 1344. Es importante vincular el rechazo del 'poeta' a las etiquetas literarias a la postura crítica de Benedetto Croce, que en su *Estetica* toma posición en contra de las divisiones de género privilegiando en cambio la originalidad y la intuición, entre otras cosas. Cfr. Benedetto Croce, *Estetica*, ed. Roberto Calasso. (Milán: Adelphi, 1990).

²⁸⁰ Cro, "Intervista a Giorgio Bassani," 126.

Moviéndonos por el sistema de referencias del escritor, también es posible detectar una *pars construens* en su discurso crítico. De hecho toda *oposición* tiene su contrapartida: «Cosa mi spingeva a essere diverso?» – se pregunta Bassani. La respuesta desvela la esencia de la cuestión, es decir: «La mia formazione filosofica e la mia convinzione di essere uno storicista». ²⁸¹ De hecho el término ‘poética’ en Bassani no va disociado del concepto de realismo historicista que sin embargo es ajeno al Naturalismo.

Giorgio Bassani actúa en el espacio de la diferencia, dentro de un perímetro *crociano* constantemente redefinido. Su explícita veneración por Benedetto Croce ha sido desde siempre un acto de fe. De hecho Croce es un modelo de referencia constante que forja su conciencia artística poniendo en jaque, como hemos visto, la experiencia manierista y autobiográfica contemporánea. Prueba de ello es la dedicación que apostilla en su primer libro de ensayos *Le parole preparate* - cuando escribe al final de la *Avvertenza*: «E così a Benedetto Croce, alla sua memoria veneranda, lo dedico in tutta umiltà»²⁸² - así como repetidas tomas de posición ‘filocrociadas’ con ocasión de algunas declaraciones públicas acerca de su poética.

También en otra ocasión, durante una entrevista con Camon, Bassani afirma que «lo sono uno storista e lo dimostro con analisi di tipo storiografico in cui immergeo la realtà nei miei personaggi». ²⁸³ Más adelante, durante una visita al Instituto Italiano de Cultura de New York, el escritor explica que Croce ha sido «uno dei fondamenti, dei pilastri letterari»²⁸⁴ de su carrera de artista. Como se observa, las referencias directas al filósofo napolitano son numerosas y puntuales. Bassani suele insistir en su formación crociana para explicar su concepto de literatura como poesía, es decir, acto o momento creativo, así como para ubicarse en la historia de la literatura en oposición a sus contemporáneos. En una

²⁸¹ Kertesz-Vial, “Un’intervista inedita a Giorgio Bassani,” 275.

²⁸² Scarpa, “Lo scrittore scrive sempre due volte,” 105.

²⁸³ Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*. (Milán: Garzanti 1973), 57.

²⁸⁴ *Intervista inedita a Giorgio Bassani* en el Instituto Italiano de Cultura de Nueva York en colaboración con la Radio Italiana, 1966, en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, eds. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld (Milán: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012) 612.

entrevista con De Camilli, a la pregunta – «Si sa, si usano sempre delle categorie. In quale si riconoscerebbe lo scrittore Giorgio Bassani?» – el ferrarés explica:

Mi pare di avere sopportato una grande fatica per uscire dalla mia «scuola» iniziale. Sono uno che ha tentato di contraddirsi per venir fuori dal manierismo (le doti sono fondamentali, ma non è stato invano essere scolaro di [...] Benedetto Croce, almeno per non essere artista puro²⁸⁵

En cuanto artista-poeta y discípulo de Benedetto Croce, en su obra Giorgio Bassani prioriza la contingencia espacio-temporal a la hora de acercarse a una precisa realidad social, proporcionando sin embargo informaciones biográficas con mucha parsimonia. Su base historicista es la clave para entender todo giro argumental de su ciclo novelístico; la tendencia a la concreción y la atención a los detalles más diminutos llevan a una objetivización de la página bassaniana que, según Anna Dolfi, no debe de entenderse como una mera reproducción externa de matriz naturalista y documental sino como un medio de acercamiento a una realidad en sí muy complejo.²⁸⁶

Dicha operación bassaniana se dibuja teóricamente en las páginas de *Di là dal cuore*; por poner un ejemplo, respecto al grado de realidad de los ambientes retratados en el libro *Il giardino dei Finzi-Contini*, el escritor alega: «Dovevo dare conto di questa realtà fino in fondo. Bisognava che il giardino in qualche modo esistesse, fosse vivo. Dovevo occuparmene, di quelle piante, distinguendo con cura una dall'altra». ²⁸⁷ El extremo cuidado de los detalles inmersos en la Historia y con una función complementaria a ella, no exaspera el discurso narrativo ni sacrifica el espacio poético de los personajes. Bassani busca la *mot just* capaz de generar un mensaje cuyas coordenadas histórico-espaciales puedan trascender hacia un discurso universal, manteniendo sin embargo toda su concreción.

²⁸⁵ Davide de Camilli, "Intervista a Giorgio Bassani," *Italianistica*, IX, 3, (septiembre-diciembre 1980): 506.

²⁸⁶ Cfr. Anna Dolfi, "Sulla geometria costruttiva," en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti (Pisa: Edizioni ETS, 2008), 11-23.

²⁸⁷ Bassani, "In Risposta VII," 1347. Acerca del jardín: «Il giardino di casa Finzi-Contini, per esempio, non è mai esistito in fondo a corso Ercole I d'Este, la più bella e la più illustre delle vie cittadine. Sulla sinistra, poco di qua dalle Mura, esisteva però lo spazio verde di cui ho scritto, l'area che avrebbe potuto accoglierlo», Giorgio Bassani, "In Risposta VI," en *Opere*, 1322.

Respecto a la importancia de los detalles en el discurso bassaniano, citamos a continuación una declaración del escritor acerca del proceso creativo de *Lida Mantovani*, el primer cuento de su libro *Dentro le mura* contenido en el Romanzo di Ferrara, donde Bassani parece aludir a su idea de narración al decir: «Si parte quasi dal niente-niente per arrivare al resto, a tutto il resto».²⁸⁸

El objetivo del escritor es hacer que la «*Storia entri in rapporto dialettico, straziante, con la realtà*». ²⁸⁹ Y añade a modo de aclaración:

Dentro di me c'era il desiderio che i miei racconti avessero un significato nuovo, più ricco e profondo di ciò che produceva la letteratura italiana di allora, anche la più importante. A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendeva di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Intendeva essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle²⁹⁰

Bassani aspira por lo tanto a ser historiador y/o historicista. De no ser así, resultaría un farsante. El antónimo propuesto para los escritores de ‘otras categorías’, es decir menos implicados con la Historia, es indicativo de su estricto juicio de valor hacia todo lo que no contempla el *hic et nunc* de lo narrativo. En este paso el escritor enfatiza de forma radical su diferencia respecto a la tradición y su generación, oponiéndose definitivamente a todos los demás («tutti gli altri»). Por último, durante la entrevista con Camon anteriormente mencionada, Bassani define su ‘unicidad’ reafirmando los puntos cardinales de su poética:

Io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della propria formazione. Anche in questo mi si vede un po' eccentrico nei confronti dell'ermetismo che non era

²⁸⁸ Bassani, “In Risposta VII,” 1343.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Bassani, “In Risposta VI,” 1342. Acerca de su papel como historiador véase la lectura crítica de Enzo Siciliano y Paola Frandini; ambos desmontan el historicismo de Bassani a causa de su compromiso como poeta-vate de matríz foscoliana y carducciana y su herida humana e histórica nunca sanada, impuesta por la exclusión. Frandini además destaca otro elemento que frena su naturaleza historicista, a saber, el papel importante que tiene la muerte en su literatura. Cfr. Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*. (Lecce: Manni, 2004), 33.

crociano, ma misticheggiante e cattolico. E a proposito della mia formazione, non si può partire parlando di Proust, di James, di Mann: il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce. [...] Non è la prima volta che riconosco questo debito: ma nessuno ha mai voluto prenderne atto²⁹¹

Por otra parte, hojeando las páginas de *Di là dal cuore*, sobresale un sistema de recurrencias internas de palabras bassianas que forman un mapa teórico imprescindible a la hora de acercarse al mundo poético del escritor: realidad/verdad, Historia/Historicismo, necesidad/utilidad, testimonio/credibilidad, arte/vida etc.,... Bassani se mueve con decisión por estas coordenadas incluyendo o desglosando obras, artistas y movimientos que no cumplen con la función del arte, es decir, su utilidad.²⁹²

En Bassani los conceptos de utilidad y verdad van de la mano. El escritor mide el grado de utilidad de un texto por su capacidad de dar respuestas a una determinada sociedad acerca de determinados eventos. Y ser *útil* como poeta para Bassani quiere decir también cumplir con la función social de ayudar a comprender, a través de un esfuerzo hermenéutico constante²⁹³ que devuelve la realidad a la página literaria. El ferrarés critica el «gusto dell'ambiguità, della fuga da ogni determinazione troppo precisa, che caratterizza per tanti aspetti la crisi dello spirito contemporaneo»,²⁹⁴ es decir una ambigüedad que introduce la realidad solo como pretexto literario, haciendo que la obra no tenga su propio peso específico, o sea que no valga de por sí. A este propósito en 1984 declara: «Io lavoro secondo una prospettiva storica, perché sono al tempo stesso un idealista e uno storico [...] ed è così che ho realizzato la mia poetica e la mia poesia».²⁹⁵ Bassani sigue impertérrito por el camino de la verdad y durante una entrevista explica:

²⁹¹ Ferdinando Camon, "Cosa c'insegna Bassani," en *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, 139.

²⁹² A este propósito durante una entrevista Bassani responde: «In Italia, comunque, dubito che oggi, nel campo della narrativa, possa nascere nulla di veramente utile al di fuori della letteratura», Bassani, "In Risposta I," 1169.

²⁹³ «Bisogna smontare il mondo, per ricostruirlo poi pezzo per pezzo, con infinita pazienza», Bassani, "Da una prigione," 955.

²⁹⁴ Giorgio Bassani, "Carlo Levi e la crisi," en *Opere*, 1088.

²⁹⁵ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," 272.

E allo stesso modo che il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto [...] a distogliermi dalla contemplazione della *mia* verità, così ritengo che nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare. L'importante è di continuare ad avere da dire qualche cosa²⁹⁶

Ese «*qualche cosa*», este algo que el escritor tiene que contarnos, es el punto central de su poética. Ese «*qualche cosa*» son las historias de *La Novela de Ferrara*, es la Historia. Y es justamente en esta conyuntura teórica como el historicismo bassaniano juega un papel determinante, donde la realidad, la verdad y la verosimilitud se hacen elementos imprescindibles para la utilidad del texto. Y una vez más, *utilidad* quiere decir comprensión del mundo en todos sus aspectos, alcanzada a través de una escritura lírico-testimonial que no puede prescindir del elemento local para hacerse universal. Todo en Bassani se reduce a una cuestión de «*attendibilità, [...] credibilità*»²⁹⁷ ya que es consciente «*d'essere venuto al mondo [...] per sentire, per capire, e per far capire. Per essere un artista.*»²⁹⁸ A esta altura ya quedan patentes las coordenadas básicas de su ser/estar en la Historia: como artista-poeta-testigo Bassani tiene la responsabilidad moral y civil de contribuir a la comprensión del mundo. Y lo hace a partir de la(s) historia(s) de su ciudad.

La última cita además desvela otro punto importante de su poética, es decir, la evidente y declarada lealtad de Bassani hacia Roberto Longhi.²⁹⁹ Su profesor de Historia del arte ha sido desde siempre una fuerte inspiración, mejor dicho un modelo, para el escritor. En un artículo emblemático ya a partir del título, *Un vero maestro*, el ferrarés retrata a Longhi de esta forma:

²⁹⁶ Bassani, "In Risposta II," 1207.

²⁹⁷ Bassani, "In Risposta VI," 1327.

²⁹⁸ Giorgio Bassani, "In Risposta V," en *Opere*, 1319.

²⁹⁹ Sobre la influencia y admiración de Giorgio Bassani por Roberto Longhi, se remite al número monográfico de "Bassani e Longhi," *Paragone/Letteratura* LVII 63-65 (febrero-junio 2006): 36-78. En concreto: Simona Costa, "Un palco di proscenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani," 46-56; Marco Bazzocchi, "Longhi, Bassani e le modalità del vedere," 57-77. Véase también Paola Bassani Patch, "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura," en *Giorgio Bassani e il giardino dei libri*, Catálogo de la exposición de Roma 2004-2005, eds. Annamaria Andreoli y Franca De Leo (Roma: De Luca, 2004).

Non c'era nulla in lui [...] di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia, nessuna posa erudita, in lui, nessun sussiego di casta, nessuna boria didattica e didascalica, nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire e far capire³⁰⁰

Cabe destacar que en estas dos últimas citas bassianas vuelve el mismo concepto, casi literalmente: aquel comprender y hacer comprender que es el punto de arranque y objetivo de toda operación artística. Y no es casualidad que la importancia de Longhi para Bassani estribe en que el profesor, junto a Benedetto Croce, lo acerque al historicismo:

Ero stato spinto verso lo storicismo dall'assidua frequentazione dei corsi di storia dell'arte di Roberto Longhi, che è ai miei occhi non solo un grande storico dell'arte, ma anche un grande scrittore. Dinnanzi alla capacità di Longhi di leggere la storia, alla sua concezione dell'atto spirituale da cui l'arte procede, è nata in me una specie di religione³⁰¹

1.6. Bassani en la(s) Historia(s)

Resultaría pertinente arrancar esta epígrafe sobre la obra de Bassani con una cita de Piero Pieri que resume perfectamente el significado del libro *Cinque storie ferraresi*, y más en general de la operación literaria del escritor:

Le Cinque storie sono un esempio di scrittura militante che esplora per indizi complessi il paesaggio della borghesia ebraico-fascista, nei suoi aspetti grotteschi e pittoreschi, inquietanti e brutali. Ogni racconto incornicia una particolare eloquenza drammatica da cui sgorgano pesanti capi d'accusa verso le ombre di un recente passato³⁰²

³⁰⁰ Giorgio Bassani, "Un vero maestro," en *Opere*, 1075.

³⁰¹ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," 275.

³⁰² Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. (Pisa: Edizioni ETS 2008), 60.

Como hemos visto la práctica historicista implica un actitud testimonial frente al mundo. Bassani desde el principio rehusa figurar solo como protagonista de la vida y de su literatura; siente más bien la vocación del testigo, la única posible para moverse por los pliegues de la Historia. Él mismo dice que no ha nacido «per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone». Y su testimonio procede de un acto de honestidad intelectual respaldado por una operación de objetivación que privilegia a la par forma y contenido: «Ma appunto per questo eccoci qua» – declara Bassani – «per cercare di spiegare, per tentare di capire, tutti insieme».³⁰³

Ese ‘todos juntos’ nos proporciona algunas pautas importantes a la hora de proceder hacia consideraciones narratológicas de la página bassaniana. De hecho, como afirma Massimiliano Tortora, la teoría realista de Bassani se concreta, al menos inicialmente, en la figura de un narrador homodiegético poco omnisciente pero creíble; entre una y otra condición se halla el cruce entre subjetividad y objetividad que puede considerarse el exacto cumplimiento del realismo lírico bassaniano, algo que el escritor llama «realità poetica».³⁰⁴ El ferrares de hecho entra en la(s) Historia(s) repartiendo inicialmente su experiencia entre sus personajes/alter-egos. Dice Bassani acerca de su escritura: «I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i [...] personaggi» ya que todos juntos son «forme del [...] sentimento».³⁰⁵ Y añade: «No, non può non esserci, perché è una forma del sentimento, una parte di me. Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo».³⁰⁶ Esta es la razón por la que Bassani afirma en un preciso momento que «Micòl è come me. Non avrei

³⁰³ Bassani, “In Risposta VI,” 1326.

³⁰⁴ Massimiliano Tortora, “Per un nuovo canone della narrativa italiana: note su Bassani critico,” en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 245-252. En concreto Tortora habla del Bassani editor, destacando una tipología de narradores que el escritor parece favorecer durante su experiencia editorial en *Botteghe Oscure*. El criterio utilizado por el escritor a la hora de decidir ‘sus’ autores puede considerarse como el reflejo directo de su ideología en cuanto escritor, por lo que nos resulta interesante tocar ese tema en esta misma epígrafe.

³⁰⁵ Bassani, “In Risposta VII,” 1346. Repetidas veces Bassani aclara que sus personajes son ‘las formas de su sentimiento’. Tanto es así que durante una de sus últimas entrevistas alega: «la ‘non poesia’ è semplicemente questo: quando, dietro, non c’è nessun sentimento, nessuna forma di esso», *Ibid.*, 1349.

³⁰⁶ *Ibid.*, 1346.

mai potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei».³⁰⁷ Y añade: «E Bruno Lattes, [...] è un personaggio che in qualche maniera assomiglia a me, alla solita parte di me».³⁰⁸

Las citas transcritas son algunos ejemplos de un diseño narrativo vastísimo y con implicaciones literarias y morales importantes, suficientemente indagadas por la crítica bassaniana. Sin embargo, pese a que Bassani-poeta declare reflejarse en sus personajes, su identificación con ellos siempre resultará parcial. A este propósito, una vez más el mismo escritor nos orienta con sus palabras, cuando durante una entrevista explica que:

Il poeta si identifica via via nelle cose e nelle persone di cui parla. Non completamente, però, mai. L'identificazione completa è impossibile. Se accadesse, lui, il poeta, non farebbe più il poeta, si identificherebbe, anche essenzialmente, con l'oggetto o la persona di cui parla. Ciò nonostante, attraverso la forma del sentimento il poeta si confessa, dice la verità soprattutto di sé, di una parte di sé. Di tutto se stesso non può parlare, ma di una parte di sé può parlare, eccome! Anche Croce era di questo parere³⁰⁹

De ello se deduce una considerable autonomía literaria de los personajes bassanianos, que estriba en parte de su arraigado ideal historicista (*Anche Croce era di questo parere*) y anti-positivista. A manera de ejemplo, pueden cotejarse a continuación algunas declaraciones del ferrarés acerca de la vida extra-literaria de sus personajes y su universo ético fuera del texto:

C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare perché sono soltanto un romanziere. *Private Sache*: non è questo che mi interessa. I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che

³⁰⁷ *Ibid.*, Acerca de la identificación entre Bassani y Bruno Lattes, cfr. Alberto Limentani, "La narrativa de Giorgio Bassani," *Studi novecenteschi* VIII 21 (1981): 47-81.

³⁰⁸ Bassani, "In Risposta VII," 1327. Durante una entrevista con Anna Dolfi, acerca de Bruno Lattes expresa el mismo concepto: «Non avrei mai potuto scrivere la storia di Clelia Trottì se non avessi prestato i miei sentimenti a una forma del mio sentimento quale Bruno Lattes, un personaggio molto simile a me, a una parte di me», Dolfi, "Una intervista [1079]," 174.

³⁰⁹ Bassani, "In Risposta VII," 1349.

abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto³¹⁰

Como ejemplo adicional, se trascibe también una declaración acerca de Geo Josz y Pino Barilari, es decir los ‘personajes-personas’ de sus cuentos *Una lápida en via Mazzini* y *Una noche del '43*:

Non dico quello che è successo a Geo Josz perché se lo sapessi, non lo scriverei. È per lo stesso motivo che mi occupo di Pino Barilari, il farmacista. Non creda che io abbia potuto immaginare la storia delle relazioni tra lui e il fascista che lo porta per la prima volta in una casa di tolleranza, e lo costringe a fare l'amore puntandogli la pistola alla tempia. [...] Il personaggio diventa personaggio solo se colui che ne parla intende farne un suo pari. Provo una certa ripugnanza a spingermi oltre il ‘cuore’ del personaggio. Sempre per essere il più possibile vero³¹¹

Durante una entrevista de 1984 en París, Bassani explica en relación con su forma de entender la literatura que:

Non penso che tutto ciò che accade in noi possa e debba essere espresso. Sono disposto a raccontare tutto fino al punto in cui quello che racconto resta ‘veridico’, ma non al di là. Non mi presto a certi trucchetti. Non voglio che il rapporto che stabilisco col mio personaggio sia quello dell’artista con il suo burattinaio. Il personaggio è una persona, tendo a instaurare con lui un rapporto fraterno, una relazione di assoluta uguaglianza³¹²

Por dicha razón el autorretrato del autor que sobresale de este núcleo narrativo es un ‘yo en tercera persona’ que sabe mucho pero no lo sabe todo, es decir un ‘yo’ que en el *Romanzo di Ferrara* se descompone entre la vida de los personajes y la escritura de un narrador parcialmente omnisciente, que revela su

³¹⁰ Camon, *Il mestiere di scrittore*, 65-66.

³¹¹ *Idid.*

³¹² Kertesz-Vial, “Un’intervista inedita a Giorgio Bassani,” 276-277.

identidad solo a partir del sexto libro de ese ciclo novelístico (*Gli occhiali d'oro*), es decir, al terminar la escritura de *Dentro le mura*. En sus palabras:

Nel libro si incrociano tanti tempi, nel tentativo di restituire tutta la realtà, non solo una parte di essa; e questi tempi sono garantiti dall'*'io narrante*. Nelle ultime redazioni delle *Cinque storie* a cui ho lavorato in questi ultimi tempi è presente l'*'io'*, c'è, appare, mascherato attraverso il *'noi'* o l'*'io che scrivo'*. È presente l'*'io grammaticale'*, che implica la presenza di una mano che scrive, di una penna e di un occhio che sta sopra la mano. Tutte le mediazioni insomma sono presenti, necessarie, importanti³¹³

En *Laggiù in fondo al corridoio* el ferrarés da cuenta del peso que va adquiriendo su propio 'yo' en la obra, conforme va evolucionando la 'función Ferrara' en la narración, hasta llegar a un sutil solapamiento entre autor-narrador-personaje:

Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso. Chi ero io, in fondo? - era ormai tempo che cominciasse a domandarmi appunto come nelle ultime righe della *Lapide* si era domandato Geo Josz. Un poeta, e va bene. Ma poi? [...] oramai sulla scena del mio teatrino provinciale era proprio a me stesso che dovevo trovare una collocazione all'altezza, non secondaria. Riflettori dunque anche su [...] tutto me. A partire da adesso valeva la pena forse che l'autore [...] provasse a uscire [...] si qualificasse, osasse finalmente dire «io»³¹⁴

Con dicha declaración el yo poético/lírico entra en la narración; a partir de *Gli occhiali d'oro*, Bassani vive en primera persona la realidad que relata, se expone, hasta mostrar su 'yo' auténtico en Distro la porta. A estas alturas el 'yo'

³¹³ Dolfi, "Una intervista 1979]," 174.

³¹⁴ Bassani, "Laggiù, in fondo al corridoio," 941-943.

bassaniano se ha de entender como una operación literaria imprescindible para llegar al extremo cumplimiento de su realismo. En un momento dado, el ferrarés decide entrar en su propio «teatrino», identificarse dentro de la narración para cobrar finalmente una dimensión autodiegética, aunque constantemente desvirtuada por su antipositivismo.

Efectivamente el autor rehúsa las categorías psicanalíticas freudianas de la época por considerar el espíritu humano un mundo aparte, cuya dimensión pertenece a lo ininteligible. Un ejemplo elocuente procede de la cita inicial elegida para la *Novela de Ferrara*: «Certo il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto».³¹⁵ La cita adquiere su pleno sentido si se combina con otras declaraciones emblemáticas de Bassani acerca de la inefabilidad del yo y su valor ante la contemporaneidad. Escribe Bassani:

Dopo Freud, l'origine di tutto quanto accade nel nostro cuore (e nel nostro ventre) non ha più nulla di misterioso. Il meccanismo è quello che è, certo. Eppure lo Spirito, l'Amore, anche se sono il prodotto di quel meccanismo stesso, esistono di per sé, ben di là dal nostro cuore e del nostro ventre. Come una volta, prima della rivoluzione freudiana, continuano imperterriti a rappresentare un valore autonomo, assoluto: l'unico in fondo davvero esistente. Il ludibrio di cui vorrebbe farne oggetto il nuovo positivismo resta al di qua, non può toccarli³¹⁶

La página que acabamos de citar, situada en el inicio del volumen *Di là dal cuore*, reivindica la inefabilidad del yo como valor absoluto e incuestionable y adelanta entre líneas los pilares teóricos de su poética. El irreductible idealismo bassaniano, de base crociana y hegeliana, se impone a un positivismo que tiende a minusvalorar el espesor del análisis literario volviéndolo mera acumulación de

³¹⁵ Igualmente no está de más destacar que el fragmento manzoniano elegido para la obra narrativa dialoga una vez más con la obra ensayística, *Di là dal cuore*, aportando matices teóricos importantes a su poética: de hecho hay que recordar que para Bassani una escritura útil, responsable y necesaria tiene que llegar ‘más allá del corazón’, es decir más allá de la superficie, evitando sin embargo el exceso positivista.

³¹⁶ Giorgio Bassani, “Di là dal cuore,” en *Opere*, 1274.

datos e informaciones. Prueba adicional de ello es una declaración hecha durante una entrevista con Camon, cuando Bassani argumenta acerca de la inefabilidad del yo que

per me, [...] l'io profondo è ineffabile. È effabile soltanto ciò che si dice, che si fa. Di qui lo scarso interesse che ho sempre avuto per la psicanalisi, le cui operazioni mi sembrano fondamentalmente arbitrarie. Tutto ciò che resta al di qua dell'azione e della parola, artisticamente non mi interessa e non mi riguarda³¹⁷

Como destaca Francesco Bausi en el artículo *Contributi alla critica di se stesso*, el mismo título de lejano eco manzoniano que Bassani proporciona a la versión definitiva de su obra ensayística, es decir *Di là dal cuore*, ejemplifica la culminación del proceso crítico del escritor, relativo a su idea en torno al arte y literatura. A este propósito la interpretación de Bausi sugiere leer entre líneas una evolución en la propuesta estética bassaniana, que se enmarca entre el núcleo originario del volumen, o sea *Le parole preparate* y el título definitivo, *Di là dal cuore*. Es decir, Bassani propone superar las limitaciones de una literatura estetizante entendida como práctica artística autorreferente y cercana a la idea de *l'art pour l'art* para llegar a una objetivización capaz de rehuir el autobiografismo y el sentimentalismo; en suma para llegar a una obra de literatura válida, de valor universal y con cierta utilidad histórico-cultural, hay que avanzar moviéndose de *Le parole preparate* a *Di là dal cuore*.

Efectivamente la poética de Bassani cobra vida en el espacio de una tensión generada por la voluntad de penetrar más allá de la superficie y la conciencia de su imposibilidad, debido a lo inefable de la Vida. En relación con ello Bassani añade:

io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile; io non ci credo, non ci credo più. Allora è per questo

³¹⁷ Camon, "Cosa c'insegna Bassani," 139.

motivo che cerco disperatamente di dar fondo all'io e al tempo stesso di collocare l'io in una dimensione oggettiva, storica, storicista³¹⁸

Por lo tanto, fiel a su ideal antipositivista, el escritor renuncia constantemente a identificarse por completo con su obra hasta declarar que: «lo valgo molto di meno del Giardino dei Finzi-Contini». ³¹⁹

1.7. Ferrara: de lo particular a lo universal

En *Lettere d'amore smarrite* (*Di là dal cuore*) Bassani reseña el libro *Le finestre di Piazza Navona* de Silvio D'Amico, destacando con cierto interés la operación literaria de este escritor que apunta al detalle como elemento esencial, sin incurrir en descripciones áridas o generalizaciones inútiles. La cita que transcribimos a continuación es importante porque nos ubica en el universo crítico del ferrarés y justifica de paso, si bien indirectamente, la decisión de centrar su propio ciclo novelístico en una sola ciudad, es decir Ferrara:

L'Italia è quella che è. Frammentata fino a ieri in un pulviscolo di entità autonome e separate, ognuna provvista di un suo codice, anche linguistico, particolare, è vano tentare di rappresentarla come un insieme unitario ed organico. Chiunque vi si attenti, rischia il vuoto della astrattezza, la retorica più bolsa. E siccome l'arte, quella autenticamente astratta in prima linea, non sa che cosa farsene dell'astrattezza, e brama al contrario toccare con mano la verità, per uno scrittore italiano d'oggi non resta dunque altro da fare che provarsi a scavare fino in fondo il proprio pozzo. Per attingere all'indispensabile universale, altra strada non c'è³²⁰

En la cita propuesta sobresale entre líneas el método bassaniano, es decir su avance 'de la nada a todo el resto' que el escritor había mencionado, recordemos, acerca del proceso creativo de *Lida Mantovani*. A este respecto

³¹⁸ Dolfi, "«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani)," 171.

³¹⁹ Bassani, "In Risposta II," 1211.

³²⁰ Bassani, "Lettere d'amore smarrite," 1284-1285.

Ferrara sería entonces el ‘pozo’ en el hay que excavar para lograr una visión de conjunto de la Italia de la época y luego poder trascender de ésta última también, llegando al resto, a todo el resto. Al figurar como escenario privilegiado y (co)protagonista de la obra, Ferrara constituye un elemento central en la narrativa bassaniana. La relación entre el escritor y su ciudad natal es un aspecto muy investigado por los bassanistas; en lo que respecta a nuestro análisis Ferrara es importante como exemplificación del proceso creativo del escritor, además de ser *humus* histórico-cultural de un determinado espacio urbano, capaz de trascenderse continuamente.

De hecho, en la *Novela de Ferrara* Bassani retrata una ciudad «storica, reale, italiana»,³²¹ es decir auténtica, no mitológica ni idealizada; en suma se trata de una Ferrara que prescinde de técnicas crepusculares y neorrealistas, así como de abstracciones estilísticas propias de la Neovanguardia. En cierta manera la Ferrara de Bassani es como la Venezia de Giacomo Noventa, contemplada por el ferrarés en *Le parole preparate*, es decir un destello de realidad anclado en la Historia. Acerca de la poética de Noventa, Bassani escribe:

Quanto a Giacomo Noventa, [...] la sua Venezia è proprio come la sua poesia, che è l'unica, del Novecento italiano, a non rifiutare l'eredità intellettuale, morale, ed estetica, dell'Ottocento più prossimo, e per questo, [...] è stata detta non appartenere alla nostra poesia contemporanea. [...] Invece che descriverla, che carezzarla con ‘parole preparate’, come direbbe lui, la sua Venezia Noventa preferisce evocarla³²²

Además en *Le parole preparate* (*Di là dal cuore*) Bassani analiza el potencial poético de Venecia, es decir su papel en la historia de la literatura,

³²¹ Giorgio Bassani, “Le parole preparate,” en *Opere*, 1194.

³²² *Ibid.*, 1200. Se trata de otro momento de su crítica que conecta con su poética. Habla de la Venecia de Giacomo Noventa analizando la poesía de este autor para explicar luego su obra crítica y narrativa. Queda patente aquí la presencia heterogénea de diferentes géneros, muchas veces enfatizada por el autor. Además, Bassani entre líneas declara una vez más su apego a la tradición literaria del siglo XIX, halagando al poeta Noventa por proceder directamente de la misma tradición y acentuar su otredad con respecto a la literatura del siglo XX. Recordemos que la literatura experimental de la época de Bassani definió al ferrarés como una ‘Liala del siglo XX’.

observando la tendencia de los escritores a hacer de ella un espacio mítico.³²³ El ferrarés reivindica en cambio la ciudad como ‘espacio histórico’, capaz de reflejar una realidad que «vive, [...] palpita: come tutto ciò che appartiene alla storia dolorosa e gioiosa degli uomini».³²⁴

A raíz de esto se comprende la operación literaria de Bassani relativamente a la ciudad estense. De hecho, en *La Novela de Ferrara*, la ciudad entra como organismo autónomo provisto de una toponimia detallada, claroscuros deslumbrantes y alma propia. Bassani introduce el papel literario de Ferrara, mejor dicho de su Ferrara, resumiendo elocuentemente su postura acerca del justo equilibrio entre verdad y ficción, cuyo resultado desemboca en el atípico realismo bassaniano:

Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita. Intendiamoci: non è che non mi sia permesso delle libertà, anche se nelle redazioni successive dei vari libri di cui si compone il Romanzo di Ferrara (mi riferisco all’edizione del 1980, che considero definitiva) io abbia cercato di attenermi sempre di più e meglio alla realtà oggettiva, storica. [...] Mi sono permesso anche qualche modifica nel tessuto urbano, è vero. Alcune strade, alcune piazze, ho dovuto inventarmele. Penso tuttavia di essere stato fondamentalmente onesto, di essermi sforzato a restituire, della Ferrara di cui ho scritto, un’immagine il più possibile reale, concreta³²⁵

El escritor sitúa a sus personajes en la ciudad, o sea dentro de un perímetro definido que es el reflejo de cambios morfológicos ocurridos a lo largo del tiempo. Los protagonistas del *Romanzo di Ferarra* habitan un espacio

³²³ A este propósito Bassani: «Da Chateaubriand, che vedeva nei gondolieri stazionanti sotto le finestre del suo albergo nientemeno che altrettanti ‘fils de Nérée’, a Gautier, a Dickens (sì, anche Dickens), a Barrès, a Henri de Régnier, a James, a D’Annunzio, a Proust, a Mann: non c’è, davvero, grande scrittore appartenente per molto o per poco al filone dell’Ottocento romantico-decadente europeo, il quale non risulti impegnato in un suo tentativo di coinvolgere Venezia in una più o meno macroscopica operazione mistificatoria». Y añade: «Storicismo ed estetismo non trovano mai un vero punto d’accordo», *Ibid.*, 1193-1194.

³²⁴ *Ibid.*, 1201.

³²⁵ Bassani, “In Risposta II,” 1322.

históricamente determinado que sin embargo elude continuamente la deriva positivista y los contornos neorrealistas.³²⁶ Al respecto puede aducirse como ejemplo una declaración del escritor acerca de la masacre narrada en *Una notte del '43*, donde el suceso histórico real se ajusta a exigencias poéticas internas superiores, dando cuenta del constante equilibrio entre realidad y ficción:

l'eccidio in piazza di cui mi sono occupato in *Una notte del '43* accadde il 15 ottobre, non il 15 novembre. È vero. Ma d'altra parte mi piaceva la neve, mi affascinava il contrasto tra i corpi esanimi dei fucilati e la neve... Ci sono entrate poi anche ragioni di attendibilità, di credibilità. Pino Barilaro, il protagonista del racconto, è un personaggio di pura invenzione. Dovevo in qualche modo fare altrettanto con la cornice³²⁷

Sobre la operación literaria anterior anunciada por Bassani, Piero Pieri propone una lectura crítica interesante que se justifica a raíz de la extrema fidelidad del autor hacia las ideas de Croce y resume su forma de proceder en la elaboración según un preciso ideal anti-neorrealista:

è quindi comprensibile il riposizionamento dell'eccidio. Bassani mantiene nel '56 l'avanzamento di un mese perché se avesse inserito la data storica della fucilazione avrebbe dovuto nominare anche i veri nomi degli uccisori. All'opposto, l'unione della data storica con nomi di finzione avrebbe portato ad un effetto grottesco insostenibile. [...] Torna la 'quinta ingannevole' di una Ferrara i cui rapporti con la Storia sono riarticolati nell'unità superiore di un racconto che medita e investiga quel clima drammatico di ossessioni politiche e fantasmi notturni, senza, tuttavia, preoccuparsi di dovere fornire puntuali indicazioni storico-cronologiche. Lo spostamento temporale non è una licenza; è il segno di una coerenza narrativa che accoglie il documento storico per rimodularlo nella forma dell'orchestrazione simbolica con arie drammatiche e melodrammatiche, sequenze grottesche e acuti morali. [...] Il gioco estetico

³²⁶ Monica Farnetti, "Da F. a Ferrara," en *Ritorno al «Giardino».* Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003, eds. Anna Dolfi y Gianni Venturi (Roma: Bulzoni Editore, 2006), 83-89.

³²⁷ Bassani, "In Risposta VI," 1327.

della neve e il periodo proposto dell'episodio precisano lo smarcamento del concetto di racconto storico, nei modi tipici del neo-realismo italiano³²⁸

Así, rompiendo con la noción plana de realismo, Giorgio Bassani introduce elementos de ficción que le permiten mantenerse fiel a la atmósfera evocada, llevando adelante una reflexión histórica objetiva que sin embargo conserva toda la tensión lírica necesaria.

La percepción literaria de la ciudad va cambiando conforme Bassani avanza en la escritura y comprende la importancia de ese espacio dentro de una más amplia estructura narrativa; poco a poco su papel va dibujándose con más claridad y progresiva pero definitivamente la ciudad cobra importancia por la íntima necesidad autorial de dotar a la narración de una precisa contingencia espacio-temporal. Afirma Bassani: «Credo proprio di essere uno dei pochi scrittori odierni, dei pochissimi, che usa mettere le date dentro il contesto di ciò che scrive, racconti o poesie che siano».³²⁹

Asimismo la exigencia de demarcar un preciso espacio geográfico, reconocible y real, es probablemente la razón que determina su decisión de abandonar su primera operación narrativa, donde el 'espacio Ferrara' se intuye solo a través de su inicial: 'F.'. A este propósito, recordando sus estrenos literarios con el cuento *Un concerto*, Bassani explica que: «Per la prima volta tentavo [...] di mettere in piedi una Ferrara non dannunziana, non mitologica. È vero che Ferrara non la chiamavo ancora Ferrara, ma F. (tardo seguace del Novecento, volevo essere realista, ma non provinciale)»,³³⁰ y más adelante aclara que «il passaggio dalla F. delle mie origini letterarie, alla Ferrara in tutte le lettere dei

³²⁸ Pieri, *Memoria e Giustizia*, 231.

³²⁹ Bassani, "In Risposta II," 1322.

³³⁰ Bassani, "In Risposta V," 1319. La breve cita transcrita contiene informaciones importantes que, como destacamos desde el principio, se integran dentro de un sistema muy coherente de referencias. Para empezar, el valor anti-dannunziano del discurso llevado a cabo por el autor nos recuerda su rechazo a toda una tradición de arte puro, incapaz de investigar 'más allá del corazón'; además la clarificación del autor que se define nuevamente por contraste, es decir 'realista pero no provinciano', nos lleva de vuelta a una dimensión narrativa bastante compleja que ya argumentamos en su momento, cuando hablamos del concepto bassaniano de realismo.

miei anni maturi, non ha potuto realizzarsi che lentissimamente e, vi garantisco, mi è costato sudore e lacrime».³³¹

En la evolución de ‘F. a Ferrara’, Pier Paolo Pasolini halla el verdadero comienzo de Bassani como escritor, cuya prosa más que expresar la realidad remite a ella a través de un tono que sublima el ambiente.³³² Paola Frandini sugiere al respecto una analogía entre la gradual aparición del nombre completo de la ciudad y el peso que ésta va cobrando en la obra del escritor. En efecto, si la primera edición del núcleo narrativo se titula *Cinque Storie Ferraresi* (1956), la última versión, ampliada, se publica como *Il Romanzo di Ferrara* (1980); es bastante evidente aquí la transición desde el gentilicio al nombre propio que parece señalar un claro cambio de intenciones por parte del autor a la hora de poner en marcha su ciclo novelístico.³³³

Otra interpretación interesante sobre el paso de una F. ficcional a una Ferrara real procede de un artículo de Gianni Venturi titulado “Prime resultanze su uno scrittore”, donde el crítico explica el peso narrativo que va cobrando Ferrara desde su origen como personaje de la obra, junto a los demás protagonistas, hasta su transformación en espacio simbólico-narrativo que asimila dentro de las murallas estenses todos los demás actantes. Según Venturi, de esta manera la Ferrara bassaniana en la obra se convertiría en «deuteragonista e insieme co-attante dell’io che narra». Por lo cual – sigue Venturi – «l’unico sbocco possibile sarà e dovrà essere, per la logica che regge il mondo possibile della narrazione, *Il romanzo di Ferrara*». ³³⁴ Venturi incluye en este análisis también el primer experimento literario de Bassani, es decir *Una città di pianura*.

Igualmente la evolución desde ‘una’ anónima ciudad periférica (justamente *Una città di pianura*) pasa por la F. de una Ferrara tímidamente esbozada, hasta llegar a su concreta reivindicación espacial a través del nombre

³³¹ Giorgio Bassani, “Intervento,” en *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla scuola metafisica a ‘Ossessione’*, ed. Walter Moretti (Bologna: Cappelli, 1980), 216. Citado de Gianni Venturi, “Prime Resultanze su uno scrittore,” en *Ritorno al «Giardino».* Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003, 21.

³³² Pier Paolo Pasolini, “Giorgio Bassani, Il romanzo di Ferrara. I: dentro el mura,” en *Descrizioni di descrizioni* (Turín: Einaudi, 1979), 262-266.

³³³ Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, 42-43.

³³⁴ Venturi, “Prime resultanze su uno scrittore,” 17.

propio de la ciudad, confirmando a la vez la exigencia autorial de una constante aproximación al realismo. Asimismo si hojemos las páginas de *L'odore del fieno*, el mismo Bassani da cuenta de la importancia gradual adquirida por Ferrara en su obra; aquí la ciudad va divisiéndose inicialmente como personaje marginal hasta que consigue concreción, es decir presencia y esencia propia.

Véanse a continuación los fragmentos que dan cuenta del camino que avanza de una F. anónima a pseudónima y finalmente epónima,³³⁵ ilustrado por el mismo escritor a través de unas reflexiones en torno al proceso de elaboración interno del libro *Dentro le mura*:

[*La passeggiata prima di cena*]: Personaggio di rilevanza, niente affatto minore risultava nel racconto anche Ferrara, la città nel cui ambito si svolgeva la loro vicenda: la quale Ferrara, per altro, anziché venire avanti fino ad occupare essa pure il proscenio, a mostrarsi in primo piano, rimaneva relegata dietro, a fare da sfondo³³⁶

[*Una lapide in via Mazzini*]: Anche nella *Lapide in via Mazzini* campeggiava un protagonista assoluto, un altro *monstre sacré*. [...] Ma qui la città, Ferrara, era sottratta decisamente al ruolo di comprimaria importante, eppure ancora un po' mitica, non appieno scandagliata, tirata fuori, quale appariva nella *Passeggiata*. Sul proscenio a tener testa al protagonista, a dividere insieme con lui le luci della ribalta, adesso c'era anche lei, la città³³⁷

[*Una notte del '43*]: Non appena ultimata la stesura di *Una notte del '43*, avevo cominciato a sentire di avere esaurito un ciclo. Ormai Ferrara c'era. A forza di accarezzarla e indagarla da ogni parte, mi pareva d'essere riuscito a metterla in piedi, a farne a grado a grado qualcosa di concreto, di reale, insomma di

³³⁵ «Ferrara già anonima e poi pseudonima, e divenuta eponima a partire dalle Cinque storie ferraresi del 1956, giunge pertanto a candidarsi a figura stessa dell'universo: unica condizione, forse, perché l'autore continuasse a sentirsi, oltre che ferrarese a tutti gli effetti, anche cittadino del mondo», Farnetti, "De F. a Ferrara," 89.

³³⁶ Bassani, "Laggiù in fondo al corridoio," 938.

³³⁷ *Ibid.*, 939.

credibile. Era molto -pensavo -. Ma anche poco. E in ogni caso non sufficiente³³⁸

Dicha operación responde a la voluntad del autor de conseguir un preciso efecto de realidad a través de su ideal literario de verosimilitud y credibilidad ya que «il contrasto tra l'enormità delle vicende di cui scrivo e la piccolezza della mia Ferrara (una cittadina di provincia, uguale o quasi uguale a tante altre), mi dà una certa garanzia di venire ascoltato, creduto».³³⁹ De nuevo retomamos su concepto ‘de la nada al resto’, a esta altura criterio base de su operación literaria entendida como *ars poetica*. De hecho, en palabras del autor: «Proprio il consistere del minimo, del pressoché inesistente, accanto al sublime, mi fa sperare d'avere scritto dei libri che, in qualche modo, abbiamo a che fare con la vita, con la vita nella sua realtà, e quindi con la poesia».³⁴⁰

Sin embargo el escritor no se deja llevar por la descripción completa y detallada de un lugar o una situación; solo detecta el aspecto relevante capaz de deslumbrar o aclarar un momento específico de la narración, con vistas a entrar en las zonas grises de este espacio y analizar sus contradicciones. De su obra no resulta un mapa completo de la ciudad sino espacios concretos, inmortalizados dentro de una continuidad narrativa que persigue finalidades artísticas muy elevadas. En la economía del discurso bassaniano el detalle sobresale solo por necesidad, como un elemento esencial, haciendo que la tensión entre realidad y ficción se resuelva en un realismo que, si bien procede de la tradición, va renovándose según necesidades culturales nuevas; un realismo muy difícil de ubicar dentro de categorías críticas bien definidas, por salirse continuamente de los marcos teóricos establecidos. Acerca de su personal desarrollo del binomio verosimilitud/ficción, el escritor declara durante una entrevista que:

Il problema mio, come narratore e come poeta, è quello della credibilità, e la credibilità è legata a dei fatti che non sono di tipo illusionistico, ma esattamente il contrario, cioè è legata alla moralità, all'avvenuto e al diritto di parlarne.

³³⁸ *Ibid.*, 941.

³³⁹ Bassani, “In Risposta VI,” 1326.

³⁴⁰ *Ibid.*

Quanto poi alla ‘finzione’ dell’opera [...], certo, l’opera d’arte è ‘finzione’, ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita³⁴¹

Por esta razón la Ferrara de Bassani es una ciudad reconocible y real, que refleja sin embargo proyecciones personales del escritor. En efecto, como afirma Venturi: «Tra la Ferrara storica e la Ferrara bassaniana c’è [...] un rapporto di similarità ma non di uguaglianza»³⁴² puesto que en la narración bassaniana la ciudad, pese a su verosimilitud, toma forma en el espacio de conciencia del autor.

Por último, la urgencia de una recuperación espacio-temporal de sus orígenes tiene su propia explicación literaria, que estriba en la necesidad del autor de confrontarse con sus raíces, a través de una operación literaria que proporciona al lector todas las pautas necesarias para su comprensión:

Io torno sempre a Ferrara, sempre, nella mia narrativa, nello spazio e nel tempo: il ritorno a Ferrara, il recupero di Ferrara per un romanziere del mio tipo è necessario, ineliminabile: dovevo fare i conti con le mie radici, come fa sempre ogni autore, ogni poeta. Ma questo *ritorno*, questo *recupero*, ho dovuto cercare di meritarmelo davanti a chi legge; per questo motivo il recupero di Ferrara non avviene in modo irrazionale, prosutiano, sull’onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali, anche per dare poi, per restituire oggettivamente il quadro linguistico e temporale entro il quale mi muovo³⁴³

1.8. La mirada lírica

Ya hemos dado cuenta de cómo en *Di là dal cuore* Bassani detalla paulatinamente su precisa idea de poesía, entendida a la manera de Croce como

³⁴¹ Dolfi, “«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani),” 174-175.

³⁴² Venturi, “Prime resultanze su uno scrittore,” 19. Sobre el significado histórico y literario de Ferrara en el ciclo narrativo de Bassani, se remite también a Ginés Torres Salinas, “Ciudad y poder en la novela de Ferrara, de Giorgio Bassani,” *Impossibilia* 4 (2012): 103-119.

³⁴³ Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 172.

espacio de experiencia de la ‘conciencia intuitiva’ y por lo tanto origen de todas las expresiones artísticas. Se trata básicamente de una intuición estética que está a la base del proceso creativo, que en su caso coincide tanto con la experiencia narrativa como con la experiencia poética, en el periodo comprendido desde 1939 a 1951 y desde 1973 a 1981, más algunas traducciones, que Bassani reúne integralmente en la antología *In rima e senza* (Mondadori, 1982).

Según el ideario bassaniano, el poeta no es solo un puro ejecutor de versos ya que la poesía se presenta casi como un canto subyacente que acompaña discretamente su construcción literaria y sigue moviéndose por los mismos escenarios de bruma y pantano que entierran Ferrara y las conciencias «nell’erba come in un mare caldo e pesante». ³⁴⁴ Aquí Bassani se permite instantes de confesión directa donde su voz expresa sentimientos que en otro momento ha confiado a sus múltiples ‘formas del sentimiento’. Se hace protagonista de su escritura lírica, llega justamente ‘di là dal cuore’ cuando escribe: «Oh cuore, il cuore,/ niente/ altro di me [...] /Dunque toccami il cuore; gli occhi no, non la mente,/ non il labbro insolente dietro cui mi nascondo». ³⁴⁵ Ninguna máscara para esconderse, solo un yo auténtico, un tú cambiante y un constante llamamiento coral. Y Ferrara por supuesto, elogiada, reprobada, rechazada y sin embargo tan presente y necesaria: «o mia chiusa città, remoti dentro l’attento / stupore in cui tu duri implacabile, tetra». ³⁴⁶ Como en la narrativa, la ciudad extiende sus límites espaciales hasta incluir espacios privados. Dentro de sus muros fluye la vida y Bassani pisa de puntillas ese escenario: como decíamos, aquí su yo es más definido pero la contingencia histórica que protagoniza su narrativa solo se deja intuir. La herida incurable de Bassani sigue sangrando, convertida según su símil metafórico en una magnolia desorientada que sobrevive a las leyes raciales y que «adesso [...] non sa raggiunto che abbia il termine d’un viaggio lunghissimo la strada da prendere che cosa fare»; ³⁴⁷ en otro momento son jugadores «pari ai

³⁴⁴ Giorgio Bassani, “Saluto a Roma,” en *Opere*, 1373.

³⁴⁵ Giorgio Bassani, “Vide cor meum,” en *Opere*, 1395.

³⁴⁶ Giorgio Bassani, “Di settembre a San Giorgio,” en *Opere*, 1362.

³⁴⁷ Giorgio Bassani, “Le leggi razziali,” en *Opere*, 1438.

morti», con el «cuore sepolto»³⁴⁸ que miran de reojo una vida que se dio en la sombra: «fu tra le ombre, le foglie e il fango del viale, / indecifrabile, vile». ³⁴⁹

Sin embargo, algo cambia con la poesía. Las categorías temporales ya no son las mismas y a lo largo de su universo poético la contemplación del pasado lleva directo a un presente ajeno a la prosa, excepto en los textos finales. El mismo Bassani alega que:

Quanto ai tempi, anche verbali, mi riconosco di più nel passato, nell'imperfetto e nel perfetto, nell'imperfetto e nel passato prossimo. Il presente [...] mi costa: per arrivare al presente [...] ho tentato di esorcizzare la difficoltà nella lirica. [...] L'io degli ultimi racconti, delle ultime prose, è un *io* molto simile a quello di *Epitaffio*, di *In gran segreto*. [...] Il problema dell' *io*, il rapporto tra l'io narrante e l'io scrivente, non si è fermato al *Romanzo di Ferrara*, ma è continuato nelle poesie di questi ultimi anni. Il motivo vero di queste poesie è quello di continuare la confessione, di portarla avanti, di esaurirla, avendone il diritto, ormai. In fondo la confessione dell'io nel *Romanzo di Ferrara* non ha potuto che essere limitata, ridotta nello spazio e nel tempo³⁵⁰

En la poesía Bassani continúa su confesión, en una sincronía temporal que lo convierte en historiador de su futuro: «Se ho cambiato! Non faccio adesso che pensare / a domani al mese venturo al prossimo anno / [...] storico del mio futuro / [...] Di niente o quasi più mi ricordo / [...] i cari innumeri sguardi della mia vita un unico / grande occhio distante e imprescrutabile». ³⁵¹

No es casualidad que en 1973 salga a la luz la primera edición de la obra completa del autor, *Il romanzo di Ferrara*, y también su antología poética *Epitaffio*, anunciándose como dos facetas complementarias de la misma realidad literaria, es decir, dos dimensiones artísticas que se respaldan mutuamente a lo largo de toda su experiencia de escritura. A este propósito hace falta recordar la declaración del poeta en *Di là dal cuore* cuando afirma que no hubiera podido

³⁴⁸ Giorgio Bassani, "I giocatori," en *Opere*, 1370.

³⁴⁹ Giorgio Bassani, "Mascherata," en *Opere*, 1371.

³⁵⁰ *Ibid.*, 176-177.

³⁵¹ Giorgio Bassani, "Se ho cambiato!," en *Opere*, 1485.

escribir nada sin componer antes su primera antología poética, *Te lucis antes* (Ubaldini, 1947), aunque el mismo autor aclare durante una entrevista que:

una differenza tra la narrativa e la lirica esiste, la prosa è prosa, e i versi sono versi. Tra la narrativa e la lirica c'è però una differenza più profonda. Il narratore si confessa attraverso i personaggi, i quali non sono che una forma dei suoi sentimenti, mentre la confessione del poeta lirico è diretta, immediata, al limite del vero³⁵²

Igualmente es cierto que sus primeras prosas se deben más bien a la petición de Marguerite Caetani, princesa mecenas y directora de la revista *Botteghe Oscure*,³⁵³ y que su facilidad para componer en rima es directamente proporcional a la dificultad que admite en su escritura narrativa, como él mismo aclara al decir que «ogni mio racconto lungo o breve, ogni mio romanzo, perfino ogni mio saggio e, addirittura, ogni mio articolo d'occasione, nacquero sempre [...] con stento, e in gran parte per caso».³⁵⁴

Por último, en *Un'intervista inedita* (1991) el escritor enfatiza un hecho esencial de su poética, a saber, que en *Di là da cuore* e *In rima e senza* ha intentado decir lo que no ha logrado contar en el *Romanzo di Ferrara*: «Nel volume che raccoglie tutte o quasi le mie poesie, *In rima e senza*, e nell'altro che raccoglie tutti o quasi i miei saggi, *Di là dal cuore*, ho cercato di dire ciò che non ero riuscito a dire (di me, in particolare) nel *Romanzo di Ferrara*».³⁵⁵ En efecto, solo leyendo *Di là da cuore* conseguimos comprender totalmente sus intenciones poéticas, así como únicamente a través de sus poemas nos familiarizamos definitivamente con su mundo narrativo, justo allí donde se refleja una experiencia más directa y personal que desvela al escritor, aunque él mismo admita que «nemmeno la lirica è una confessione assoluta. Ci tende all'assoluto,

³⁵² Bassani, "In Risposta V," 1325.

³⁵³ «Se nel primo numero di 'Botteghe Oscure', che è della primavera del '48, mi ripresentai narratore (fra il '42 e il '47, gli anni in cui da Ferrara mi ero trapiantato a Roma, avevo composto quasi esclusivamente poesie), non fu tanto per obbedire al richiamo di una vocazione espressiva ineluttabile, quanto per corrispondere all'attesa, affettuosa e imperiosa insieme, di una persona amica», Bassani, "Laggiù in fondo al corridoio," 935-936.

³⁵⁴ *Ibid.*, 936-937.

³⁵⁵ Bassani, "In Risposta VII," 1344.

senza dubbio, ma per fortuna senza riuscirci. Se ci riuscisse non sarebbe più arte, non sarebbe più poesia». ³⁵⁶

A través de la prosa y la poesía Bassani activa una tensión existencial que reafirma la vida solo después de negarla. En relación con esto, en *Di là dal cuore* Bassani explica que un verdadero poeta es el que vuelve a la vida después de lograr abstraerse descendiendo al reino de los muertos: «Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi...».³⁵⁷ En Bassani la bajada al reino de los muertos refleja también una actitud de concienciación irreductible hacia la Historia, ya que solo un esfuerzo de responsabilización autoriza el compromiso moral del poeta hacia la vida.

En *Il Romanzo di Ferrara* este concepto se evoca a través de personajes como Geo Josz (*Una lapide in via Mazzini*), Cleia Trottì (*Gli ultimi anni di Celia Trottì*), Micòl Finzi-Contini (*Il giardino dei Finzi-Contini*) y Edgardo Limentani (*L'Airone*). Gracias a ellos Bassani puede narrar las consecuencias de una herida personal y colectiva indecible, que puede curarse solo aceptando las últimas consecuencias de la Historia.³⁵⁸ Bassani les otorga una libertad de acción extraliteraria que se concreta en una progresión que acaba, como sabemos, en la identificación autor – narrador –personaje a partir de *Gli occhiali d'oro*. Sobre

³⁵⁶ Bassani, "In Risposta V," 1325.

³⁵⁷ Bassani, "In Risposta VI," 1323.

³⁵⁸ Véase Micòl, *Il giardino dei Finzi-Contini*: «Anche i Finzi-Contini, che cosa sono se non dei morti? Tutti dediti alla loro casa, all'arte, al passato, alle memorie... Ma hanno dentro di loro un personaggio, Micòl, che è diverso. Anche lei appartiene a loro, al loro mondo, ma ne vuole venir fuori. Ama la vita, torna verso la vita. Ed è per questo che ne scrivo», Bassani, "In Risposta VII," 1344-1345; Clelia Trottì, *Los últimos ocho años de Celia Trottì*: «Clelia Trottì, anche lei, è una morta, perché il suo è un socialismo che non esiste più (figuriamoci: all'epoca del fascismo ultimo!). Eppure Clelia Trottì, che è morta, torna al mondo, vuole tornare al mondo, ed è per questo che ne parlo, è per questo che ho voluto scriverne», *Ibid.*, 1344; Geo Josz, *Una lapide in via Mazzini*: «Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua», *Ibid.*; Edoardo Limentani, *L'airone*: «Se Limentani avesse avuto una qualche possibilità di svincolo, non ne avrei parlato, questa è la cosa. La novità, l'originalità di Edgardo Limentani, sta proprio nel suo aver capito che l'unico modo, per lui, di sopravvivere, è quelli di uccidersi. Si uccide, lui, che dentro non ha più niente, niente di niente, proprio perché il suicidio è l'unico modo, per lui, di tornare alla vita, di essere vivo. È per questo che io ne parlo», *Ibid.*, 1347.

esto, durante una entrevista con Anna Dolfi el escritor da cuenta de la utilización de todos sus 'yo's' y del empleo de un espectro espacio-temporal que poco a poco va disminuyendo conforme avanzamos desde *Dentro le mura* a *L'airone*:

Lo sforzo dei romanzi e racconti precedenti era stato quello di mettere in rapporto i due io, e al tempo stesso di stabilire la distanza temporale e spaziale fra l'io narrante e l'io vivente. [...] l'autore ha cercato di eliminare qualsiasi diaframma temporale, e spaziale anche, tra l'io narrante e l'io personaggio. Eliminare la distanza non tenendone conto, andando direttamente al suo posto, e muovendosi in quell'ambiente lì come se non esistesse fra l'io narrante e l'io vivente nessun diaframma. Dico io vivente perché l'io vivente è stato in qualche modo riassorbito ed esorcizzato da un personaggio che è similissimo ovviamente all'io scrivente, ma che è diverso da lui³⁵⁹

A través de esa reducción del diafragma espacial y temporal aludido por Bassani, el escritor puede recuperar poco a poco la realidad. Una realidad que terminará reconquistando a través de la superposición de todos los dominios literarios empleados. Solo así será posible penetrar la amplitud de su operación intelectual y llegar a un completo entendimiento de su obra, ya que, como advierte Bassani: «L'ho già detto sì nei miei libri / in prosa ma indirettamente / per vie traverse».³⁶⁰

³⁵⁹ Dolfi, "«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani)," 175.

³⁶⁰ Giorgio Bassani, "L'ho già detto," en *Opere*, 1427.

SECCIÓN SEGUNDA

MEDIACIONES

2. Giorgio Bassani en la España franquista³⁶¹

Y yo, en medio, con mi poesía. Cómpline. Y, además, los muertos.

(Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*)

2.1. *El Jardín de los Finzi-Contini*

La aventura editorial de Giorgio Bassani en España arranca en los años sesenta, cuando el editor catalán Carlos Barral decide publicar la obra narrativa del italiano con el sello editorial de familia, Seix-Barral. En los archivos de la Fundación Arnoldo y Alberto Mondadori de Milán se halla la correspondencia epistolar entre el editor español y el agente literario de Bassani, Erich Linder, que deja constancia del *iter* editorial relativo a las publicaciones del autor en castellano. Pese a ciertas lagunas en la cronología de los documentos, dicha información no deja de resultar esencial para reconstruir las etapas principales de la historia editorial del ferrares en la España de Franco. Asimismo permite esbozar los términos generales de su recepción en la época franquista, abriendo camino a más amplias consideraciones de carácter histórico-cultural.

Las cartas de las que disponemos confirman que el interés de Barral por Bassani perdura a lo largo de la década 1962-1974; durante este intervalo de tiempo Seix-Barral toma contacto con la *Associazione Letteraria Internazionale*³⁶²

³⁶¹ A partir de este capítulo se utilizarán indistintamente los títulos italianos y españoles de la obra del autor. Se remite al Anexo III para consultar el listado completo de las publicaciones en español de los libros de Bassani. Cfr. también Silvia Datteroni, “«Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna,” *Bassani nel suo secolo*, eds. Sarah Amrani e Maria Pia de Paulis-Dalembert (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2016), 113-132.

³⁶² De aquí en adelante, ALI. En el mismo periodo Bassani escribe por primera vez a Erich Linder, director de la *Agenzia Letteraria Internazionale*. El ALI, fundada a Turín en 1898 por Augusto Foà, nace con el fin de favorecer la difusión de autores extranjeros en Italia. Pronto empieza a facilitar los contactos y los contratos entre los autores italianos y las editoriales extranjeras. A partir de 1946 Erich Linder asume el cargo de director de ALI. Entre Linder y

con vistas a proceder a la publicación de la obra bassaniana. Según las cartas manuscritas, los contactos editoriales entre España e Italia arrancan en 1962, cuando Jaime Salinas escribe a ALI, entonces dirigida por Erich Linder, explicitando su interés por el *Jardín de los Finzi-Contini* de Bassani. Específicamente el 16 de marzo de 1962 leemos: «Messieurs, nous nous intéressons aux droits espagnoles de Il Giardino de Giorgio Bassani. S'ils sont libres, ayez l'amabilité de nous donner une option de deux mois». ³⁶³ El 16 de abril del mismo año, Salinas, en calidad de secretario general de Seix Barral, escribe nuevamente a ALI informando de que:

D'accord avec le rapport de notre Comité de Lecture, nous avons décidé de publier le livre: Il giardino de Giorgio Bassani. Nous vous prions donc de bien vouloir nous faire parvenir au plus tôt vos conditions pour la cession des droits de traduction pour l'Espagne et l'Amerique Latine, et de notre côté, enverrons deux exemplaires de ce livre à la Censure afin d'obtenir l'autorisation de publication, aussitôt que nous les aurons reçus³⁶⁴

El 13 de junio del mismo año Erich Linder envía una carta a Carlos Barral comunicándole que Bassani y su entonces editor italiano, Giulio Einaudi, han dado el visto bueno para la publicación en Seix Barral del *Giardino*:

Caro Barral, Einaudi e Bassani sono disposti ad accettare che il Giardino dei Finzi-Contini sia pubblicato nella Tua Casa. Ti prego di fare la migliore offerta possibile (Bassani non è un autore facile) ai nostri rappresentanti spagnoli (la International Editor's Co. di Barcellona), che ci trasmetterà la tua offerta³⁶⁵

Bassani se establece una relación de confianza duradera y fructífera. Cfr. Dario Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*. (Cava de' Tirreni: Avagliano, 2007).

³⁶³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Jaime Salinas a ALI, Barcelona, 16 de marzo de 1962, *ds.*

³⁶⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Jaime Salinas a ALI, Barcelona, 16 de abril de 1962, *ds.*

³⁶⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Erich Linder a Carlos Barral, Milán, 13 de junio de 1962, *ds.*

En 1963 ve la luz la primera edición española del *Jardín* por Seix Barral, en la colección Biblioteca de Formentor y con la traducción de Juan Petit.

2.2. Giulio Einaudi y Carlos Barral

Al menos en un primer momento podría suponerse que el interés de Barral por el italiano se debe al hecho de que Bassani es autor einaudiano. En efecto, es de sobra conocida la mítica colaboración entre Einaudi y Barral, que se remonta al año 1959, esto es, cuando el editor catalán pone en marcha una compleja red de información internacional con vistas a edificar una contracultura hegemónica en la España franquista.

Para luchar contra la inercia del país Barral entiende que el único camino viable pasa por la novela, es decir la «infantería»³⁶⁶ del batallón capaz de estrellarse contra la cultura oficial. La estrategia propuesta por el editor español desemboca en la creación de los célebres *Encuentros Formentor*³⁶⁷ y sus premios oficiales: *Prix Formentor*, que en realidad se llamaba *Prix International des Editeurs* e *Prix International de Littérature*. Para la puesta en marcha del proyecto, Barral cuenta sobre todo con el apoyo de Giulio Einaudi³⁶⁸ y Monique Lange - la

³⁶⁶ «Los novelistas [...] eran la infantería ideal para las batallas destinadas a conquistar como grupo y como generación nuestro lugar al sol», Carlos Barral, “Los años sin excusa,” en *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcelona: Lumen, 2015), 497-498.

³⁶⁷ Los *Encuentros Formentor*, celebrados en Mallorca, representan un vehículo cultural importante para la España progresista. A través de ellos Carlos Barral y sus colaboradores tratan de sacar el país del aislamiento y retraso cultural debido al régimen e imponerse en el panorama literario de la época. La dictadura ve en los *Encuentros* una amenaza, sobre todo por las orientaciones políticas de los participantes europeos, es decir intelectuales de izquierda comprometidos. Los siete editores responsables de los *Encuentros* son: Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowohlt, Georg Svenson y Carlos Barral. De estas reuniones nacerá el *Prix International des Editeurs*, conocido como *Prix Formentor*, y el *Prix International de Littérature*. Camilo José Cela, responsable del *Primer Coloquio Internacional sobre novela* (1959), abre oficialmente los *Encuentros Formentor* en 1959.

³⁶⁸ Según Giulio Einaudi: «nacque in Barral e in me l'idea di creare un premio di letteratura: un grande premio internazionale che aprisse alla Spagna un orizzonte più vasto, che portasse un soffio di aria nuova in quel paese e anche nel panorama delle nostre letterature», Daniela, Pasti, “Il compañero Giulio,” *La Repubblica*, 25 de octubre de 1994. Giulio Einaudi, hijo de Luigi Einaudi, presidente de la República Italiana de 1948 a 1955, había fundado la editorial turinesa en 1933 gracias al respaldo político-cultural de Leone Ginzburg y rodeado por célebres colaboradores como Cesare Pavese, Felice Balbo, Giaime Pintor y más tarde Norberto Bobbio, Elio Vittorini e Italo Calvino. Sobre Einaudi y la editorial turinesa, cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i*

secretaria de Donys Mascolo, director editorial de Gallimard - que Barral conoce en Barcelona en 1959.³⁶⁹

En cuanto a Einaudi, su colaboración con Barral pronto se convertiría en una amistad duradera que implicaría futuras y serias consecuencias político-culturales para ambos. Recuerda Einaudi que:

I giovani artisti, scrittori e poeti che giravano intorno a Carlos Barral a Barcellona [...] mi ricordavano i giovani che durante il fascismo gravitavano intorno alla casa Einaudi. Giravano spavaldi, parlavano di letteratura, di arte e di poesia, si preparavano e vivevano già allora nel futuro. Il loro passato era già passato, non lo dimenticavano, ma volevano e sapevano che non sarebbe più tornato³⁷⁰

A este propósito en 1994, con ocasión de una exposición dedicada a la editorial Einaudi en el Istituto Italiano de Cultura de Madrid, se publica un artículo en el periódico italiano *La Repubblica*, donde Daniela Pasti entrevista al editor turinés preguntándole acerca de sus relaciones con España y Carlos Barral. En esta ocasión Einaudi recuerda que «Negli anni Sessanta la Spagna viveva come sotto una cappa grigia di depressione: anche la vita culturale costretta

libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta. (Turín: Bollati Boringhieri, 1999); Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*. (Roma: Nottetempo, 2009); *Tutti i nostri mercoledì*, ed. Paolo di Stefano (Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2001); Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*. (Turín: Einaudi, 2007).

³⁶⁹ La participación de Italo Calvino, colaborador einaudiano, es determinante, así como el papel del editor francés Gallimard y el alemán Rowohlt, entre otros. Juan Goytisolo, en un artículo de 2009, escrito con ocasión del cincuentenario de los *Encuentros Literarios* de Formentor, recuerda la gestación de aquellas «jornadas formentonianas», Juan, Goytisolo “El contubernio literario de Formentor,” *El País*, 19 de septiembre de 2009. Según Goytisolo, las circunstancias se dan a través de una red de contactos tejida por Monique Lange, secretaria del Donys Mascolo, responsable externo de Gallimard, y persona bien conectada con el mundo editorial italiano y alemán. En 1955 Monique Lange, pareja de Goytisolo, viaja a Barcelona para encontrarse con el editor Carlos Barral y el mismo año Mascolo y su amigo Elio Vittorini, escritor italiano y colaborador de Einaudi también, conocen por primera vez la difícil realidad española hallando en ella señales positivas para un cambio socio-cultural. En definitiva, si por un lado Monique Lange introduce a Barral en el mundo editorial a través de Mascolo, por el otro, Giulio Einaudi lo ubica «de golpe, en los intestinos de la gran edición europea», Barral, “Los años sin excusa,” 560.

³⁷⁰ Einaudi, *Frammenti di memoria*, 129.

dentro i rigidi confini imposti dalla dittatura era spenta e asfittica».³⁷¹ Y acerca de Carlos Barral:

Pochi sfuggivano al conformismo intellettuale instaurato dal regime e fra quei pochi il più in vista era l'editore Carlos Barral, del quale divenni amico all'inizio di quel decennio. Barral si occupava dei giovani scrittori un po' eretici, la sua casa editrice faceva la fronda al regime³⁷²

Asimismo Barral en sus *Memorias* nos proporciona bastante información acerca de su amistad con Einaudi. A este respecto, podríamos destacar algunas citas significativas de la efectiva influencia ejercida por el italiano sobre el español. Dice Barral que Einaudi

Me hablaba de la fundación de un gran catálogo como de la obra de una vida. Un catálogo era como un cuerpo vivo que compensaba sus errores, que mantenía en equilibrio sus cantidades de hallazgos y desaciertos y acababa desprendiéndose de éstos últimos prácticamente sin ayuda. [...] Hablaba de la pasión del descubrimiento, de ventear la oportunidad, de la restitución que se hace a la cultura contribuyendo a su organización³⁷³

En un momento preciso dicha influencia trasciende en una verdadera fascinación por el personaje, ya que «lo que me vencía era [...] la admiración por su historia, mítica en los mentideros de la edición europea». ³⁷⁴ De sus *Memorias* aprendemos que pronto Einaudi le dio «un empujón decisivo hacia un espacio nuevo y vastísimo de lo que yo quería que fuese solo un aspecto del trabajo, de la vida cotidiana».³⁷⁵

El interés del italiano por España se había manifestado de forma concreta ya en 1937 con la publicación de *La guerra di Spagna. Sintesi politico militare*.³⁷⁶

³⁷¹ Pasti, "Il compañero Giulio," 1994.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Barral, "Los años sin excusa," 559.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Ambrogio Bollati, *La guerra di Spagna. Sintesi politico militare*. (Turín: Einaudi, 1937).

En efecto, debido a su orientación política y a la labor de algunos colaboradores hispanistas como Oreste Macrì y Vittorio Bodini, a lo largo de su actividad el editor turinés dedicaría mucho espacio en su catálogo a la producción literaria española, vista como una cuestión de amplio interés no solo cultural sino político.

A principios de los años '60 Giulio Einaudi, considerado como «il punto più alto dell'egemonia comunista in Italia»³⁷⁷ se enemista con Franco, quien lo etiqueta de «persona non grata» a raíz de la publicación de Einaudi de los *Canti della nuova resistenza spagnola (1939- 1961)* en 1962, en la que colaboran clandestinamente escritores españoles como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, etc.,... El régimen llegó a tachar la operación einaudiana de «propaganda subversiva al servicio de los comunistas» y a Einaudi de «editor marxista».³⁷⁸

La 'amenaza einaudiana' sufrida por el régimen sigue intensificándose debido a los *Encuentros Formentor*, que el franquismo, ya a partir de 1962,

³⁷⁷ Así lo define Ernesto Galli della Loggia en un artículo del periódico *La Stampa* que sale el 13 de abril de 1990. Citado de Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, 51.

³⁷⁸ La *Dirección General de Información* envía al periódico *ABC* una nota polémica destinada al libro publicado por Einaudi. Dicha nota aparece el 9 de enero de 1963: «Las autoridades españolas estiman que los redactores, editores, y difusores de tales insultos no son personas gratas que pueden recibir en lo sucesivo la hospitalidad española de la que han abusado al publicar un pestilente ataque situado al margen de las controversias políticas y que viola los principios éticos más elementales que, en cualquier sociedad civilizada, han de gobernar la actividad editorial para que ésta sea un vehículo de cultura y no un pozo negro al servicio de innobles elucubraciones. En consecuencia, ha quedado prohibida la entrada y permanencia en territorio español de Giulio Einaudi y de las demás personas que han participado en la elaboración y difusión del libelo titulado 'Canti della nuova resistenza spagnola'». El *ABC* toma partido por la Dirección General de Información y añade: «Por severa que pueda parecer a los lectores la redacción del texto que nos remite la Dirección General de Información, hemos de reconocer que su dureza está más que justificada. Las pocas páginas fotocopiadas de esta revistilla que han llegado a nuestro poder ensucian los ojos y queman las manos. Las blasfemias más innobles, engarzadas a temas escatológicos y adobados con la más vil literatura, definen a sus autores españoles y a sus editores y traductores italianos. El prohibir la entrada o el invitar a salir de España a los comerciantes de aquel engendro blasfemo –político –pornográfico no puede considerarse una represión, ni una venganza, ni un abuso de autoridad. Es tan sólo una medida de higiene», Dirección General de Información, *ABC*, 9 de enero de 1963. Más adelante Einaudi durante una entrevista comenta el suceso en estos términos: «quando il signor Piquer direttore generale dell'editoria spagnola mi invitò con una lettera a ritirare il libro sui canti della resistenza spagnola e io rifiutai, il governo, che non vedeva di buon occhio il premio perché sfuggiva alla sua influenza, mi dichiarò persona non gradita in Spagna», Pasti, "Il compañero Giulio," 1994.

considera como «una conspiración comunista destinada [...] a socavar el Régimen» y como una «organización tan extraña que concentraba a tanta gente indeseable y peligrosa». ³⁷⁹ De hecho por primera vez, a través de aquellas reuniones mallorquinas, transpiran fuera de las fronteras españolas delicados asuntos de política cultural interna del país.³⁸⁰

Desde un punto de vista meramente cultural Formentor

se convirtió [...] en una referencia constante para la vanguardia de la edición europea y en el ágora literaria más importante y famosa de la década de los años sesenta. [...] Formentor se tornó un signo literario, una cita de la literatura exigente y una marca de cohesión de la intransigencia editorial, en una época de prosperidad general en la que la literatura internacional con votación de perdurabilidad parecía aún incorruptible incluso en las zonas que lindan con el consumo³⁸¹

³⁷⁹ Barral, "Los años sin excusa," 586 y 588.

³⁸⁰ Recuerda Barral que en 1962, las autoridades españolas intentan sabotear los *Encuentros*, echando a los periodistas españoles del fallo del premio Formentor y procediendo a interrogar a los editores internacionales reunidos. Lo que consiguen es el resultado contrario, puesto que el asunto acaba teniendo trascendencia internacional. Cuenta Barral que al volver del interrogatorio llega al salón donde estaban reunidos los demás editores para la entrega del *Premio Formentor* y ve a Einaudi que «estaba hablando [...] La televisión italiana estaba filmando y caía sobre nosotros una violenta luz de focos [...] Giulio se puso a hablar de mí, a hacer un mesurado y convincente elogio de la lucha por la libertad de expresión [...]. A partir de ahí relata Barral que «la irritación de los editores de Formentor había llegado demasiado lejos. [...] fue un trasiego de hotel en hotel, de continuas reuniones [...] para [...] organizar la voladura de las sesiones insustanciales previstas en el programa, para abordar por encima de todos los reglamentos los temas de la censura y de la represión. [...] Y se consiguió, pese a la resistencia de los fabricantes de biblia, los impresores de machines ricamente ilustradas y los terrores de los editores españoles de vocación industrial, comprometidos con las instituciones paraoficiales», *Ibid.*, 589-591.

³⁸¹ *Ibid.*, 544. En la entrevista con Daniela Pasti, Giulio Einaudi hace hincapié en la excepcionalidad de los *Premios Formentor*, caracterizados por una actitud de colaboración y solidaridad editorial. Dice el editor turinés: «Pensi un po': tredici editori che si riuniscono per una settimana, a proprie spese, per premiare un autore in modo del tutto disinteressato, tanto che capitava che l'autore scelto fosse pubblicato da altre case editrici. È un evento che non si è più ripetuto [...]», Pasti, "Il compañero Giulio," 1994. Y en la entrevista con Severino Cesari, Einaudi aclara: «Quando hai riunito insieme persone come Moravia, Vittorini, Calvino, Cases, Piovane, Contini, Ripellino che discutono con Henry Miller o Raymond Queneau e Saul Bellow, con Stephen Spender o Gregor von Rezzori e Hans Magnus Enzensberger, puoi capire che la cultura ti si presenta come un cuore vivo e aperto. [...] è l'incontro, quel dialogo delle menti e delle persone che traccia linee di lavoro destinate a durare a lungo [...] ognuno [...] pensava che anche nella letteratura si giocasse una partita importante che aveva radici e risonanze molteplici: anche etiche e politiche», Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, 183.

A través de aquellos encuentros, en los que se reúnen trece de los editores más importantes del panorama internacional, se establece un canal de comunicación que abre camino a un fecundo intercambio de novedades literarias. Dicha circunstancia confirmaría la idea de que el primer contacto de Barral con la narrativa del ferrarés haya tenido lugar posiblemente a raíz de dichas reuniones y que se justifique en función de la explícita fascinación de Barral por el Einaudi, por aquél entonces editor de Bassani. En sus palabras:

Ritengo che gli editori che hanno partecipato a questi incontri, aperti al pubblico e giornalisti, abbiano tratto il vantaggio di individuare tempestivamente scrittori divenuti in seguito famosi: per una decina d'anni e oltre l'editoria mondiale si è arricchita di queste segnalazioni, pubblicando nei vari paesi non solo gli autori premiati, ma anche parecchi di quelli di cui si discuteva³⁸²

2.3. “Spagnoli nostri a Roma”

Asimismo es posible encontrar otro punto de contacto entre Barral y Bassani que procede de la revista italiana *Botteghe Oscure*,³⁸³ el ambicioso proyecto cultural de Marguerite Caetani en el que Bassani colaboró, recordamos, entre 1948 y 1960 en calidad de *associate-editor*, promocionando talentos de autores ‘oscuros’, es decir todavía poco conocidos.³⁸⁴ Barral en sus *Memorias* menciona *Botteghe Oscure* destacando justamente el papel de promotora cultural de la revista, ya que interviene activamente en la difusión de una literatura española contemporánea muy poco publicada dentro de las fronteras nacionales:

³⁸² Einaudi, *Frammenti di memoria*, 127.

³⁸³ Cfr. Azzurra Aiello, *La rivista letteraria «Botteghe Oscure»*. (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza,” 1998-1999). Massimiliano Tortora, ed. *Giorgio Bassani e Marguerite Caetani. “Sarà un bellissimo numero.” Carteggio 1948-1959* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Fondazione Camillo Caetani, 2011). Véase también el capítulo 1.3.

³⁸⁴ Citado de Massimiliano Tortora, “Introduzione,” en *Giorgio Bassani e Marguerite Caetani. “Sarà un bellissimo numero”*, XVI.

el reconocimiento por parte de la sociedad literaria establecida nos venía resultando muy trabajoso. Conseguir leernos en letra impresa había sido [...] arduo y penoso. Y seguían citándonos como un grupo marginal de extravagantes, con respecto de la tradición y la norma. Repasando una carpeta de cartas escritas a Jaime Gil [...] me doy cuenta de [...] la importancia que dábamos a cada trámite de publicación en revista [...]. Las cartas dedican carillas y carillas a las gestiones de publicación, de mis propios poemas o de los de Jaime, en revistas. [...]. Eran de obligada consideración los periódicos extranjeros (*Botteghe Oscure*, *Ciclón*)³⁸⁵

Efectivamente *Botteghe Oscure* refleja emblemáticamente la situación italiana de la posguerra que, después del letargo fascista, vive un momento de rearme intelectual protagonizado por el florecimiento de editoriales y revistas culturales que interpretan el *zeitgeist* de la época.³⁸⁶ Igualmente, como recuerda Elena Croce, quien participó activamente en la fundación de la revista, la parte política de *Botteghe Oscure* presentaba una «circostanza sensazionale» es decir que «promuoveva l'involutissima elaborazione di una nuova sfumatura di comunismo, alla quale sarebbero state in seguito riconosciute priorità singolari».³⁸⁷ Por lo tanto es de suponer que el micro-clima político-cultural generado por la revista no dejase indiferente a una persona como Carlos Barral, comprometido ideológicamente con la propuesta de un programa cultural internacional capaz de dinamitar un sistema cómplice de abusos y vejaciones.

³⁸⁵ Barral, "Los años sin excusa," 502-503.

³⁸⁶ Además de *Botteghe Oscure* recordemos *Aretusa* (Elena Croce y Raimondo Craveri 1944), *Il Politecnico* (Elio Vittorini, 1945), *Belfagor* (Luigi Russo, 1946) y *Paragone* (Anna Banti y Roberto Longhi, 1950), entre las más destacadas. En general, entre los años treinta y sesenta, en la cultura italiana tiene lugar un cambio sustancial; según Marco Santoro si bien en la segunda mitad de los años treinta ya existían algunas colecciones editoriales, será a finales de los cuarenta cuando se renueve y se estreche, la relación entre editoriales e intelectuales a través del lanzamiento de nuevas y más importantes colecciones como las de Einaudi, Mondadori, Bompiani y las más recientes Feltrinelli, il Mulino y Mursia, entre otras. En ese clima de fervor socio-cultural, el impulso de la lectura y del conocimiento de nuevas realidades literarias se acentúa y muchos intelectuales se encargan del trabajo de asesoría editorial siguiendo diferentes estrategias políticas y culturales. Cfr. Marco Santoro, "Con i libri e per i libri. Bassani e l'editoria," en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonello Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 253-264.

³⁸⁷ Elena Croce, *Due città*. (Milán:Adelphi Edizioni, 2004), 45.

Entre los autores castellanos publicados por la revista romana recordamos a María Zambrano (“La multiplicidad de los tiempos”, Quaderno XVI, 1955, 214-223; “Diotima”, Quaderno XVIII, 1956, 376-384)³⁸⁸ y Diego de Mesa y Gallardo (“Pasifae. Fragmento”, Quaderno XVI, 1955, 207-211; “Una muerte”, Quaderno XVIII, 1956, 387-390), es decir los ‘spagnoli nostri a Roma’³⁸⁹; Luís Cernuda (“Limbo”, Quaderno XVI, 1955, 212-213); Vicente Aleixandre (“La Aparecida”, Quaderno XVIII, 1956, 285-386); Jorge Guillén (“Pentecostés”, Quaderno XVIII, 1956, 391-392); Jaime Gil de Biedma (“Las afueras”- Quaderno XVIII, 1956, 411-413); Claudio Rodríguez (“A la nube aquella”, Quaderno XXII, 1958m 349-350); José Bergamín (“Romántica de Soledades” y “Quaderno de Notas”, Quaderno XXII, 1958, 358-369 y 375-378); Carlos Barral (“Ciudad Mental”, Quaderno XXII, 1958, 370-374).

Es cierto que Bassani no se encarga personalmente de las secciones extranjeras de la revista pero sí asiste y protagoniza la conyuntura cultural alentada por esta redacción tan peculiar e innovadora que publica obras extranjeras en lengua original: francés, italiano e inglés y a partir de 1955 también español, posibilitando que la distribución alcance Sudamérica. A este propósito recuerda Elena Croce que «Col tempo la lista dei collaboratori, da

³⁸⁸ María Zambrano aparece en *Botteghe Oscure* a partir del *Quaderno VII* (1951) pero con una publicación suya traducida por ella misma al francés: “Le Mystère de la peinture espagnole chez Fernandez.” Recordamos que es a partir de 1955 que *Botteghe Oscure* abre una sección dedicada a la producción española e hispanoamericana en idioma original.

³⁸⁹ La etiqueta procede de un artículo escrito por Elena Croce, “Spagnoli nostri a Roma,” *Prospettive Settanta* III 2-3 (abril-septiembre 1977): 82-84. Como explica Elena Trapanese, Elena Croce resulta directamente involucrada en la causa republicana española hasta firmar un manifiesto en contra del franquismo, cuya represión iba a llevar a la cárcel a Juan Goytisolo. Cfr. Elena Trapanese, “Una «spagnola nostra en Roma»,” *Aurora* 17 (2016): 112-119. El ‘círculo crociano’ de Roma se convierte en un punto de referencia para los exiliados republicanos españoles y es Elena Croce quien propone para la revista *Botteghe Oscure*, dirigida por la mecenas Margarite Caetani, princesa de Bassiano, obras de intelectuales españoles exiliados. También recordamos que Elena Croce recomienda a su amiga Caetani el talento del joven Giorgio Bassani y es a partir de su sugerencia como la princesa de Bassiano llama a su corte al ferrarés en calidad de colaborador editorial, encargado de la sección literaria italiana. Además, es importante recordar también que Elena Croce será la responsable, junto con Giorgio Bassani, del éxito editorial del *Gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Efectivamente, el manuscrito había sido rehusado varias veces por las editoriales italianas más importantes y Elena Croce había rescatado del olvido la obra encomendándola a Giorgio Bassani, que por aquel entonces trabajaba en Feltrinelli. *El Gatopardo* se publica justamente por Feltrinelli en 1959 y supone un éxito de crítica y público considerable.

Giorgio Bassani, Pietro Citati, Elémire Zolla, a Mario Fubini, Sergio Solmi, Leo Spitzer, Americo Castro, sarebbe diventata ricchissima».³⁹⁰ María Zambrano y Diego de Mesa son los encargados de la sección española de la revista, y a través de la filósofa malagueña se establecen contactos culturales beneficiosos entre Italia, España y también América Latina, siendo María Zambrano una asidua colaboradora de la revista argentina *Sur*, dirigida por la mecenas Victoria Ocampo.³⁹¹

La correspondencia entre Elena Croce y María Zambrano³⁹² documenta la presencia de un círculo de intelectuales de relieve que gravita alrededor del ‘salotto romano’ de la primera, dando cuenta al mismo tiempo de toda una red de ayudas puesta en marcha por Elena Croce para acoger a exiliados españoles como el escritor Diego de Mesa; el poeta Enrique Rivas, nieto de Manuel Azaña; Ramón Gaya, pintor y ensayista además de colaborador de María Zambrano en las *Misiones pedagógicas* durante la República y José Bergamín, quien solía ir y venir a Roma desde París. Según escribe Elena Croce en “Spagnoli nostri a Roma”:

la venuta a Roma, a cominciare dagli anni Cinquanta, di quelli che sarebbero divenuti i nostri amici spagnoli, è stata per alcuni di noi uno dei più grandi e positivi acquisti di quel periodo. Ritroviamo in loro il frutto di un'esperienza che sempre più venivamo a conoscere come una delle massime prove che si erano poste alla coscienza europea³⁹³

³⁹⁰ Croce, *Due città*, 45.

³⁹¹ Elena Croce aclara que la filósofa malagueña ha sido una colabora importante de la revista *Sur*, donde publicó varios artículos: “La agonía de Europa” (n. 72, septiembre 1940); “La violencia europea” (n. 78, marzo 1941); “La esperanza europea” (n. 90, marzo 1942); “El abogado del diablo ante Rilke” (n. 118, agosto 1944); “Eloísa o la existencia de la mujer” (n. 124, febrero 1945); “A popósito de grandeza y servidumbre de la mujer” (n. 150, diciembre 1947); “Unidad y sistema en la filosofía de Ortega” (n. 241, julio-agosto 1956); “La respuesta de la filosofía (Fragmentos)” (n. 321, noviembre-diciembre 1969). Cfr. Laurenzi, *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, 71-74.

³⁹² La amistad entre María Zambrano y Elena Croce se encuentra documentada en el libro de Elena Laurenzi, ed. *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990* (Milán: Archinto, 2015), donde la autora, ocupándose de la correspondencia entre Zambrano y Croce, proporciona informaciones acerca del ambiente político-cultural de ambos países

³⁹³ Croce, “Spagnoli nostri a Roma,” 83.

Lo que más atrae a Elena Croce de los ‘amigos españoles’ es una dimensión ética que en cierta forma reactiva y reactualiza lo que había sido el antifascismo italiano, entendido como experiencia moral frente a la decadencia de los valores sociales y liberales de la nación. De hecho, como explica Giuseppe Galasso en el libro de recuerdos y testimonios en homenaje a Elena Croce, lo que dominaba en el salón es un «fattore politico» entendido como «elemento di aggregazione sociale» que no tenía «alcun connotato di partito». Se trataba más bien de una «scelta essenzialmente ideale e morale, che proprio per ciò aveva la sua efficacia a livello anche sociologico e da ciò derivava le sue implicazioni nel costume».³⁹⁴ El compromiso ético-político de Croce es una tarea necesaria que la época impone; en efecto después de la Segunda Guerra Mundial la clase burguesa, de la que forma parte la misma Elena Croce, acentúa el «snobismo liberale» que la caracteriza hasta la decadencia:

di colpo, ci si vedeva sorgere dinanzi, come un grattacielo, la società di massa.

Si andava profilando un’enorme caricatura collettiva di quel sistema di agi e prestigiosità borghesi che l’élite aveva portato all’estremo raffinamento e di cui cominciava a sentire le materiali pesantezze³⁹⁵

Es su preocupación con respecto al conformismo impulsado por esta sociedad de masas la que probablemente justifica su aventura intelectual con Italia Nostra, un proyecto pensado para la salvaguardia ambiental y monumental del país, a la que se dedicará contando con la colaboración de Giorgio Bassani, presidente de la asociación de 1965 a 1980.

Se trata de algunos ejemplos y circunstancias puntuales que dan cuenta del peso intelectual ejercido por Elena Croce como mediadora cultural. Como escribe Roberto Calasso: «Elena [...] riusciva in qualche modo a essere come una maglia all’interno di una rete invisibile, che però permetteva di passare tra persone che lasciavano un segno in chi le incontrava». Y añade: «Mi sembra che l’unica

³⁹⁴ Giuseppe Galasso, “Elena Croce: etica e cultura,” en *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, ed. Istituto Suor Orsola Benincasa, (Nápoles: Cuen, 1999), 17.

³⁹⁵ Elena Croce, *Lo snobismo liberale*. (Nápoles: Adelphi Edizioni, 1964). Citado de Roberto Calasso, *Ricordi e Testimonianze*, en *Elena Croce e il suo mondo*, 82.

persona in qualche modo parallela a Elena in Italia in quegli anni fosse Marguerite Caetani».³⁹⁶ Así que es a través de Elena Croce como Giorgio Bassani y María Zambrano llegan, aunque sea por caminos diferentes, a *Botteghe Oscure*, estrechando con Marguerite Caetani una relación de amistad y admiración intelectual.³⁹⁷ Recordemos que Bassani, aparte de desempeñar un papel editorial importantísimo en la revista, es también autor editado (capítulo 1.3), por lo tanto es muy probable que Barral haya leído a Bassani en las mismas páginas de la revista, acercándose a la narrativa del escritor italiano, ya muy célebre, alentado por unos contactos culturales ocasionados por círculos culturales y afinidades literarias compartidas. Además es bien conocido el interés del editor catalán por la literatura italiana, que abre su colección editorial, Biblioteca Breve, con *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo.³⁹⁸

Lagunas filológicas importantes impiden reconstruir un escenario detallado de cómo se relacionaron ambos intelectuales y si hubo encuentros directos entre ellos. Sin embargo, lo que sí podemos destacar es un espíritu común, es decir, una evidente sintonía intelectual entre los dos, relacionado con el sentido de responsabilidad moral y cultural frente a la época que ambos concretan a través de una seria labor editorial y un declarado compromiso literario.

En efecto, como afirma Jaqueline Risset en el prólogo del libro *La rivista 'Botteghe Oscure' e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri. 1948-1960*, con el tiempo *Botteghe Oscure* demuestra «la capacità di mettere gli scrittori in rapporto gli uni con gli altri, di creare legami particolari, di amicizia e insieme di scrittura»³⁹⁹. A este propósito también Stefania Valli en la *Introduzione*

³⁹⁶ *Ibid.*, 80.

³⁹⁷ Hay que decir que, pese a los varios encargados de las secciones extranjeras de la revista que se suceden en los años, solo el nombre de Giorgio Bassani, junto al de Marguerite Caetani, aparece sistemáticamente durante todo el periodo de actividad de la revista. Como recuerda Elena Croce Bassani «fu l'unico che per l'intero decennio curò una sezione specifica con un'attentissima pianificazione, ed ebbe con la sua geniale editrice un vero e problemática dialogo», en Stefania Valli, ed. *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999), 43.

³⁹⁸ A este propósito Ladrón de Guevara profundiza en el estrecho contacto del editor catalán con la cultura italiana, que es para él un referente constante. Cfr. Pedro Luís Ladrón de Guevara, "La cultura italiana en las Memorias de Carlos Barral," *Estudios Románicos* 8-9 (1993-95): 47-66.

³⁹⁹ Jaqueline Risset, "Prefazione," en *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, XII, IX-XVI. En el prólogo Risset cita a Mac

al volumen *La rivista ‘Botteghe Oscure’ e Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori italiani. 1948-1960*, analizando los ensayos de MacLeish, Pryce-Jones y Petroni, hace hincapié en la capacidad de la revista para «mettere in comunicazione artisti e lettori diversi per età, per provenienza geografica, per lingua, per tradizione, per orientamento culturale»,⁴⁰⁰ puesto que:

non c'erano norme o criteri su cui fondare la scelta dei testi, il loro accostamento e le loro modalità di comunicazione intertestuale; c'era però la consapevolezza che ciascun autore potesse trovare voci affini ed echi inaspettati nelle opere di altri scrittori anche lontanissimi, e che insomma la rivista dovesse configurarsi come il luogo di tutte le relazioni possibili⁴⁰¹

2.4. Detrás de la puerta

Con independencia de la naturaleza de los intereses editoriales de Barral por Bassani, es indiscutible el entusiasmo inicial del editor catalán por el ferrarés. Prueba de ello es una carta del 19 de junio de 1962, donde Barral expresa a Linder su intención precisa de incorporar al italiano a su catálogo:

Caro Linder, o passato la tua lettera al Salinas dopo aver discusso con lui l'offerta che si doveva fare a International's Editor's. Anche se questa offerta non fosse accettata e si dovesse ancora riparlare dell'anticipazione, ti prego non fare niente con un altro editore di lingua spagnola. Siamo molto interessati al Bassani anche se non crediamo troppo probabile diventi un best-seller come pare sia accaduto in Italia⁴⁰²

Leish, quien en el número XX de *Botteghe Oscure* habla acerca del perfil de la revista, documentando las siguientes cifras editoriales: 568 escritores publicados, 5 idiomas y 20 nacionalidades.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 29

⁴⁰¹ *Ibid.*, 30.

⁴⁰² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 19 de junio de 1962, *ds.*

Pese a las premisas tan prometedoras, la situación editorial de Bassani se complica con el tiempo debido a las delicadas circunstancias históricas de España. En concreto, Barral se ve obligado muy a menudo a torear con una censura que no da tregua, dificultando su relación con el gremio editorial internacional. Así, el 25 de abril de 1964, ALI envía una carta a Seix-Barral, pidiéndole hacer frente al pago del año anterior por *Le Storie Ferraresi* de Giorgio Bassani, según las condiciones establecidas anteriormente en el contrato. ALI amenaza con suspender las relaciones laborales con la editorial en caso de que ésta contravenga las condiciones contractuales firmadas:

Dear Sirs,

one year ago, on the 12th may, 1963, you signed agreements, through our intermediary, for [...] *Le storie Ferraresi* by Giorgio Bassani. You agreed to pay an advance [...] for the Bassani book. Neither amount has been received so far [...] We expect that you will now be able to do so before May 15th, failing which we will be, regrettably, forced to consider your agreements null or void, reserving the right to claim damages under the terms of clause n'3 of the agreements. We find it regrettable that our relations with your firm should be constantly and consistently marred by your slow fulfilment of the financial clauses of the agreements entered into by your good selves⁴⁰³

Debido al carácter parcial de la documentación a nuestra disposición, se dificulta la reconstrucción de aquellos acontecimientos ocurridos en el periodo de tiempo comprendido entre la carta del 1964 y la publicación de las *Historias* en 1967, en la colección Biblioteca Breve (Serie 'Relatos'), traducidas por Elena Sáez de Diamante y José Augustín Goytisolo. Sin embargo, es posible suponer con bastante certeza una intervención de la censura sobre las obras a punto de editarse; respaldaría nuestra conjetura la complicada correspondencia de 1965 entre Seix-Barral y ALI, relativa a la publicación de varios libros italianos en España. En efecto, el 7 de septiembre del mismo año la Agencia Literaria

⁴⁰³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1964, B. 42, fasc. 31 (Seix Barral), ALI a Seix-Barral, Barcelona, 25 de abril de 1964, *ds.*

Internacional escribe a Seix-Barral quejándose por los reiterados problemas relativos a los contratos editoriales suscritos:

Gentilissimo Signor Barral,
abbiamo dovuto constatare che la sua Casa non ha ritenuto, nonostante i numerosi solleciti e le promesse giunteci attraverso la International Editors, di dover onorare i numerosi contratti sottoscritti, per il nostro tramite, per la pubblicazione dell'edizione spagnola di opere di autori rappresentati dalla nostra agenzia. Nella nostra lunga attività, mai ci è accaduto di trattare con una Casa che, come la Sua, abbia sistematicamente ignorato gli impegni assunti nei confronti dei proprietari dei diritti⁴⁰⁴

ALI alega además que «la situazione non è più tollerabile» y manifiesta una vez más la intención de anular varios contratos, retirando los derechos españoles de los volúmenes en cuestión. Entre ellos se encuentra *Detrás de la puerta* de Giorgio Bassani. El 15 de septiembre del mismo año Montserrat Puig, responsable catalana de los derechos de autor en Seix Barral, responde a la Agencia Literaria explicando que

[...] we understand quite well the trouble caused by such a long delay, but it is not our fault. The reason is that the Censor-ship Office has denied the autorisation to undertake the Spanish edition. Therefore we cannot make the payment if we are not able to publish the books, and the contracts must be considered worthless. [...] Dietro la Porta di Giorgio Bassani. – Refused the Italian version. We are going to submit the French tranlations since we suspect the Italian Editions are damned to worse luck⁴⁰⁵

En algún momento la correspondencia entre ALI y Seix-Barral se hace aún más tensa e Italia amenaza con cortar toda relación de trabajo con España.

⁴⁰⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), ALI a Seix Barral, Milán, 7 de septiembre de 1965, *ds.*

⁴⁰⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, Barcelona, 15 de septiembre de 1965, *ds.*

Podemos observar la situación en la que se transcriben una serie de réplicas y contrarréplicas entre Linder y Seix Barral que dan cuenta de las difíciles dinámicas editoriales bajo el franquismo. En una carta de Erich Linder a Montserrat Puig leemos:

Nous avons rémarqué que la Censure espagnole a refusé trois livres pour lesquelles on avait déjà fait les contrats. La tardive communication de votre part du refus de la Censure ne change pas notre position à l'égard de votre Maison. Les difficultés et le refus que votre Maison obtient de la Censure ne font que nous confirmer qu'il est tout à fait désavantageux pour les auteurs de faire des contrats avec votre Maison [...] et vous prions de considérer comme annulé le contrat pour "Dietro la porta" par Giorgio Bassani⁴⁰⁶

En el caso de Carlos Barral a Linder:

Je ne peux pas m'empêcher de constater dans ta lettre du 17 septembre une certaine impertinence au sujet de la Censure. Je tiens à te rappeler que nous n'avons pas des rapports particuliers avec la Censure, et que celle-ci étant une institution légale, décide sur l'opportunité de la publication de livres en Espagne sans tenir compte de la personnalité de l'éditeur. C'est à dire le refus n'importe quel autre éditeur espagnol, tout au moins pour les textes intégrals. Il y a sûrement bien d'éditeurs capables de remanier un texte – bien sûr sans consulter l'auteur ou son représentant – avant de le soumettre à la Censure. Mais je ne crois pas que les intérêts des auteurs littéraires coïncident avec les intérêts de cette race d'éditeurs⁴⁰⁷

Así pues, en relación con el caso Bassani la censura rechaza *Detrás de la puerta* en 1964, impidiendo a Seix Barral su publicación hasta 1969. Las cartas conservadas en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares

⁴⁰⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Erich Linder a Montserrat Puig, Milán, 17 de septiembre de 1965, *ds.*

⁴⁰⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 22 de septiembre de 1965, *ds.*

(AGA)⁴⁰⁸ proporcionan importantes datos relativos a los trámites de publicación del libro en cuestión. Así, respecto a *Detrás de la puerta*, hemos podido averiguar que en 1965 la Oficina de Orientación Bibliográfica retira los derechos otorgados a Seix Barral en 1964 para la edición del libro, debido a contingencias extra literarias. En efecto en el expediente, pese a mencionarse el contenido algo inmoral de la obra, en principio se autoriza su publicación por el hecho de editarse en Biblioteca Formentor, a saber, una colección pensada para un público selecto, no popular, y por lo tanto no peligrosa. Lo que en cambio discrimina el volumen está indicado en una nota sobre Einaudi engrapada en el mismo expediente - «El ejemplar en italiano presentado para lectura está editado por EINAUDI»⁴⁰⁹ - lo que confirma nuestra hipótesis acerca del boicot político-editorial contra el editor turinés. Dicho boicot termina dificultando la recepción de muchos escritores italianos en la España de Franco.

2.5. La censura en España

Durante «los años sin excusa» del franquismo, según la célebre expresión de Barral, el país se transforma por completo, amordazado por una censura implacable que estanca toda iniciativa crítica y libre⁴¹⁰. Este largo periodo de

⁴⁰⁸ De aquí en adelante AGA.

⁴⁰⁹ (3)50-21/16044, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16. Ya en 1963, en una nota contenida en el expediente relativo a las *Historias de Ferrara*, el lector 29 escribía: «Los ejemplares presentados pertenecen a la editorial Einaudi», cuya frase se presenta subrayada en rojo dos veces. Cfr. (3)50-21/14801, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 5866-63, Lector 29.

⁴¹⁰ Cfr. Assumpta Camps, *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literaria*. (Berna: Peter Lang, 2009); *La traducción en las relaciones italo-españolas: lenguas, literatura y cultura*. (Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2012); *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014). Según escribe Camps, en España la represión cultural y la censura han sido desde siempre aspectos muy arraigados en el tejido social, desde la época de la Inquisición. Excepto algunos momentos de aperturismo, la historia española cuenta con una tradición censora muy potente. Camps sugiere una periodización de la censura destacando tres momentos principales, protagonizados respectivamente por la Inquisición, el reinado de Fernando VII y el franquismo. El primero comprende desde la Inquisición del siglo XVI hasta la llegada de Napoleón y la abolición del Santo Oficio en 1808; el segundo se considera desde la subida al trono de Fernando VII en 1814 hasta la supresión de su reinado en 1834; el tercero va desde 1938 con la Ley de Prensa de Serrano Súñer (Ministro del Interior del Regimen de Franco) hasta la Transición, pasando por la Ley Fraga en 1966. De hecho, con el ascenso de Franco al poder se

oscurantismo, que según Assunta Camps representa una especie de restauración del modelo inquisitorial, es para el régimen un recurso necesario para garantizar la «unidad espiritual de los españoles»⁴¹¹. Como recuerda Barral en sus *Memorias*, «El país entero se puso a hacer penitencia».⁴¹²

El franquismo se sustentó ideológicamente en una doctrina⁴¹³ moralizadora contando con el apoyo de la Vicesecretaría de Educación Popular, creada en 1941 para vigilar y aumentar el control sobre una sociedad a la deriva después de la experiencia republicana. Como muestra de la atmósfera cultural del momento, en el fondo Mondadori se halla una carta de Barral a Linder, donde el editor expone al agente literario las crecientes dificultades con las que tiene que lidiar su empresa para poder publicar:

Caro Erich, Come se la Censura non fosse capace di darci da se abbastanza grattacapi, certe circostanze me obbligano qualche mese fa, a tener specialmente conto di alcuni tabù, la cui origine non è più da cercarsi soltanto nelle sfere ufficiali, ma anche in certi ceti critici e di lettori, cattolici o meno, assai vicini di casa. Ecco perché devo rinunziare alla pubblicazione [...]: non mi conviene punto che alle accuse di essere troppo 'rosso' venga ora a aggiungersi quella di 'verde' (non so se in italiano si dice così, come in spagnuolo, dei

intentó crear una nueva imagen del Estado y para conseguirlo la sociedad tuvo que reorientar el vacío cultural generado a raíz de la Guerra Civil. Se crearon varios organismos de control: en 1937, un año antes de la Ley Súñer, se creó la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda; en 1939 el Registro Oficial de Periodistas, donde Franco tenía el carné número uno y Súñer el número dos; en 1939 se creó también la Agencia EFE que se encargaba de la distribución informativa; en 1941 la Escuela Oficial de Periodismo que admitía solo aquellos alumnos militantes de la FET (Falange Española Tradicionalista) y de las JONS (Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista); en 1942, se fundó el Servicio Español de Auscultación de la Opinión Pública (NO-DO). Cfr. Assumpta Camps, "Traducción y censura," en *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literaria*, 159-178.

⁴¹¹ Nicolás Sartorius y Javier Alfaya, *La memoria insumisa: sobre la dictadura de Franco*. (Barcelona: Crítica, 1999), 294.

⁴¹² Carlos Barral, "Años de penitencia," en *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcelona: Lumen, 2015), 37.

⁴¹³ Utilizamos la palabra 'doctrina' porque nos parece la más apropiada y efectiva, ya que el 1 de marzo de 1939 el Catecismo Patriótico español se consideró libro de texto según las directrices ministeriales.

racconti spregiudicati dal punto di vista della cosiddetta morale sessuale). Cosa c'è da farci se siamo in questo mio benedetto paese?⁴¹⁴

Paulatinamente el programa cultural bajo la dictadura de Franco se somete a criterios de censura muy estrictos reglamentados por el Servicio y la Dirección General de Propaganda, cada vez más orientados hacia una explícita censura moral, política y religiosa. En definitiva, se obstaculiza cualquier manifestación social cuyo planteamiento limite la plena afirmación de la cultura oficial, volcada a preservar los valores tradicionales del país frente a progreso, modernización o apertura al extranjero. De esa forma, y con el constante apoyo de la Iglesia, se intenta prevenir una corrupción moral dañina para la formación de una gran Patria católica. Para lograrlo, el franquismo opta por una manipulación descarada de la cultura, distorsionando u ocultando informaciones y edificando una fortaleza nacional desde donde actuar aislada del resto.

Entre las medidas legislativas más relevantes cabe mencionar la Ley de prensa Suñer, promulgada en 1938 durante la Guerra Civil. Dicha ley permanece en vigor hasta 1966, es decir, cuando se aprueba la nueva Ley de prensa de Fraga Iribarne. Esta última se adapta a los nuevos tiempos, caracterizándose por estar promulgada en una etapa aparentemente 'aperturista', que en cierto modo adelanta la transición política de 1975.

2.6. Seix-Barral y Barral Editores

A partir de 1966, al disminuir las presiones de la censura, los 'inconvenientes' editoriales de Bassani en España se atenúan. En las cartas Mondadori la nueva situación se refleja en un renovado entusiasmo editorial

⁴¹⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 17 de julio de 1962, *ds.*

hacia el ferrarés, lo que implica nuevas ediciones y re-ediciones de su obra, a veces propuestas en formato de bolsillo.⁴¹⁵

En la' era Fraga' la correspondencia entre ALI y Seix Barral acerca de Bassani se remonta al año 1967, cuando el editor catalán vuelve a contactar con la Agencia Literaria con el fin de intentar nuevamente la publicación del libro *Detrás de la puerta* previamente censurado (1964), como hemos visto. Ésta es la razón por la que Linder escribe una carta a Bassani en 1967, comunicándole que:

Sempre per Dietro la porta c'è un rinnovato interesse da parte di Seix Barral per i diritti propriamente spagnoli. Lei ricorderà forse che fece tempo fa un contratto con quest'editore: il contratto andò a monte per il successivo rifiuto della censura e devo dire che noi non consideriamo Seix Barral un editore raccomandabile. Se un nuovo contratto si deve fare, intanto chiederemmo l'assicurazione preventiva che la censura non obietta alla pubblicazione⁴¹⁶

⁴¹⁵ En la Biblioteca de Catalunya, en lo que queda del fondo Barral, se halla la correspondencia entre el editor catalán y Valerio Riva, uno de los más importantes colaboradores de Giangiacomo Feltrinelli, al cuidado de las publicaciones extranjeras de la editorial. En una carta del 1965, Riva sugiere a Barral la creación de una empresa editorial autónoma y paralela a Seix-Barral, con la que fomentar el mercado de los *pocket books*. Efectivamente, analizando la evolución del mundo editorial, el italiano considera las ediciones de bolsillo como una de las más rentables líneas de meta de este sector. En concreto Riva cree que España debe de estar preparada para el cambio político inminente, lo que implica una recobrada libertad de prensa que a su vez abre camino a un *boom* editorial a gran escala. Sobre esto Riva escribe a Barral: «[...] l'altra società, quella dei pocket books, [...] problematica essere autonoma, completamente autonoma, (ma nelle tue mani saldamente). Lavorando su due binari così, dentro due anni sarai in grado o di fondere le due società, o di associarla anche finanziariamente. [...] le due aziende devono filare in maniera da essere economicamente sufficienti [...] È che ad un certo punto sarà necessario unificare più servizi, e fare delle collane e delle iniziative nuove [...]: in quel momento l'unione fa la forza e non forse non è detto che non si debba, a quel punto, cercare di raggruppare sotto un'unica testata anche altre case editrici [...]. La Spagna è un paese che entro tre o quattro anni si aprirà alla libertà di stampa [...]: in quel momento ci sarà il più grande boom editoriale che la storia europea ricordi», Valerio Riva a Carlos Barral, Milán, 12 de julio de 1965, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Carlos Barral, Correspondència. La carta parece tener cierto valor no solo porque a partir de 1966 Barral propone repetidas veces publicar en ediciones de bolsillo a Giorgio Bassani, sino que en 1970 funda con otros editores españoles la editorial Enlace que de cierta forma se inspira en el concepto editorial esbozado por Riva. Sobre Enlace, cfr. Felicidad Orquín, ed. *Conversaciones con editores: en primera persona* (Madrid: Ediciones Siruela, 2007).

⁴¹⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1967, B. 29, fasc. 21 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 31 de mayo de 1967, *ds.*

En este caso particular no sabemos si la publicación de *Detrás de la puerta* llegará a concretarse al atenuarse la censura a raíz de la Ley Fraga o por la habilidad de Carlos Barral en soslayar el ‘problema Einaudi’. A este respecto, a partir de las cartas de AGA, solo sabemos que en 1967 Carlos Barral repropone la publicación de *Detrás de la puerta* a partir de la versión catalana del libro, es decir, *Darrera la porta*, publicado finalmente en 1968 por Ediciones 62. Queda constancia, por lo tanto, de que *Darrera la porta* ha sido el ‘texto de partida’ del que procede la edición castellana; es probable entonces que eludir el nombre de Giulio Einaudi haya facilitado la publicación del libro. En el Archivo Mondadori queda constancia de un cruce de cartas fechado 1969, cuando Linder comunica a Bassani que:

Lo stesso editore, non avendo, pare, più problemi con la censura, farà Dietro la porta, per il quale venne a suo tempo stipulato un contratto. Il libro verrebbe però pubblicato in versione economica... se lei è d'accordo [...], prepareremmo [...] il nuovo contratto per Dietro la porta⁴¹⁷

Debido a las presiones de ALI, finalmente la edición seixbarraliana se imprime en formato ordinario. Así consta el intercambio editorial de Linder a Bassani:

Caro Bassani, due righe per dirle che il Suo editore spagnolo, Seix Barral, in seguito alle nostre pressioni, ha deciso di pubblicare in edizione normale anche Dietro la porta, riservandosi poi di ristamparlo in formato tascabile⁴¹⁸

Asimismo la publicación catalana de *Darrera la porta* constituye un caso bastante emblemático dentro de las letras españolas, que nos da la medida del peso y el interés que la producción bassaniana iba generando en la Península Ibérica. Josep María Castellet, el crítico de la *Escuela de Barcelona*, era el director

⁴¹⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, *ds.*

⁴¹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 7 ottobre 1969, *ds.*

literario de Ediciones 62, una editorial fundada en 1961 por Max Cahner y Ramón Bastardes e interesada en la publicación en catalán de obras representativas de la literatura extranjera. En concreto Ediciones 62 publicará a lo largo de los años a los más significativos escritores italianos de la posguerra, como Pratolini, Calvino, Pavese, Pasolini, muchos de ellos en la colección El Balancí, creada y dirigida por el mismo Castellet. *Dietro la porta*, cuya versión catalana Barral utiliza para solayar la censura, forma parte de dicha colección.⁴¹⁹

Entre 1968 y 1974 se suceden repetidas propuestas de publicaciones, también en formato económico. En concreto, el *Jardín* se reimprime en la edición de bolsillo de la colección Biblioteca Breve en 1968⁴²⁰ - cuando Barral recibe un permiso 'extraoficial' para las publicaciones en formato económico – luego en 1973 y 1976, con la traducción de Juan Petit. En 1967, como hemos visto, se publican las *Historias de Ferrara* y en 1969 *Detrás de la puerta*. En 1970 se edita también *La garza* (*L'Airone*)⁴²¹ en la colección Biblioteca de Formentor, volumen traducido por Narcís Comadira. Finalmente en 1974 Seix Barral publica *El olor del heno*⁴²² dentro de la colección Biblioteca Breve con la traducción de Carlos Manzano. Mientras tanto Carlos Barral se separa de la empresa familiar fundando Barral Editores. Con el nuevo sello editorial en 1971 publica *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara*⁴²³ y en 1972 *Las gafas de oro*, ambos en la colección Debolsillo y con la traducción de Sergio Pitol.

⁴¹⁹ Francesco Luti, "El Castellet 'italiano', " *Rassegna Iberistica*, 38 104 (2015): 277.

⁴²⁰ «Caro Bassani, Seix Barral vorrebbe pubblicare un'edizione economica de Il Giardino [...] Sono condizioni accettabili e mi farebbe piacere avere il Suo via [...]», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1968, B. 34, fasc. 26 (Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 15 gennaio 1968, *ds*.

⁴²¹ «Caro Bassani, le invio [...] il contratto per L'Airone in edizione spagnola»; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 7 de octubre 1969, *ds*.

⁴²² «Caro Bassani, due righe per avvertirla che il suo editore spagnolo – Seix Barral – ha deciso di pubblicare L'odore del fieno e ha offerto le condizioni a suo tempo concordate per L'airone [...] Stiamo preparando il contratto», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1972, B. 30, fasc. 22 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 18 de diciembre 1972, *ds*.

⁴²³ «Caro Bassani, il Suo editore spagnolo – Barral – vorrebbe ristampare in edizione economica le Storie Ferraresi. [...] Possiamo procedere?», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1970, B. 39, fasc. 24 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milán, 13 de julio 1967, *ds*. Bassani anota en la misma carta: «Bene, Bassani».

2.7. Bassani autor «einaudito»

El marco editorial recién esbozado muestra cierta frecuencia en las publicaciones de Bassani, que habría que analizar aún desde la peculiaridad de las circunstancias políticas y culturales de la España del medio siglo. De hecho, pese a las múltiples presiones de la Oficina de Orientación Bibliográfica, la obra del ferrarés se filtra con ritmo constante en la península durante toda la época franquista, gracias sobre todo a la actividad de Carlos Barral, como ahora sabemos. Si observamos el listado de las publicaciones italianas de Seix Barral y Barral Editores, es posible destacar que, junto con Carlo Cassola, Giorgio Bassani resulta el autor más publicado en los catálogos de Seix-Barral.⁴²⁴

Recientes estudios llevados a cabo por Bresadola⁴²⁵ sobre las cartas relativas a las publicaciones de Bassani en España, conservadas en AGA, demuestran que la censura nunca ha intervenido severamente en su obra, ni ha impedido del todo su circulación. Excepto la inicial prohibición de *Dietro la porta*, no se registran casos de censura integral con respecto a nuestro autor.

Además, en lo concerniente a Bassani, queda patente que la intención de la Oficina no es solo la de ‘corregir’ posturas morales ambiguas e internas a la obra, sino intervenir en ella por razones más bien extraliterarias. Entre las causas externas más explícitas se halla la influencia del ya mencionado editor Giulio Einaudi. Como hemos visto, el italiano representa una auténtica amenaza para el régimen, debido a su declarada solidaridad con la causa antifranquista, y Bassani será pronto identificado por las autoridades españolas como un autor einaudiano, mejor dicho «einaudito».⁴²⁶

Una prueba evidente de esta enemistad transversal, que afecta a muchos autores italianos a lo largo de la época franquista, es la carta previamente citada

⁴²⁴ Véase Anexo II.

⁴²⁵ Le agradezco a Andrea Bresadola el haberme permitido utilizar los resultados de su investigación todavía en prensa.

⁴²⁶ La definición de «einaudito» procede de Carlos Barral, que en su libro de *Memorias* escribe acerca de Einaudi: «Milán era entonces, si no precisamente la capital literaria de Europa, sí la del ingenio y el invento editorial de altas ambiciones, una verdadera corte en las afueras del palacio real que estaba en Turín, donde reinaba Einaudi rodeado de sus pretorianos ‘einauditos’», Barral, “Los años sin excusa,” 664.

de Montserrat Puig a la Agencia Literaria de Erich Linder, que recordamos a continuación: «[Dietro la porta] Refused the Italian version. We are going to submit the French translation since we suspect the Italian Editions are damned to worse luck». ⁴²⁷ Sin duda la cita sugiere que la mala suerte de algunas ediciones italianas en España tiene que ver con la supuesta peligrosidad de su editor turínés. Además, en las cartas Mondadori nos topamos con una cita más explícita todavía relativa a la publicación de *Lessico Famigliare* de Natalia Ginzburg, donde definitivamente se comprende la prioritaria voluntad del régimen de censurar a Einaudi y sus ediciones antes que el contenido ‘inmoral’ de las obras en cuestión. El 22 de septiembre de 1965 Barral escribe a Linder:

Je tiens à vous signaler que sin on n'avait pas jusqu'à maintenant renoncé aux possibilité de publier en Espagne Natalie Ginzburg c'était parce que on est en train d'entreprendre des nouvelles démarches – si tu veux un peu barroques – puisqu'on nous avait dit confidentiellement que le refus était peut être du au nom de l'éditeur (nom qui n'est pas cher aux autorités espagnoles) et on avait pensé à la possibilité de soumettre à la Censure des traductions des ouvrages de la Ginzburg dans les quels ne figuerait pas le pied editorial Einaudi⁴²⁸

Es probable entonces que lo mismo ocurra con las ediciones einaudianas del ferrarés, habida cuenta también de la estrecha colaboración entre el editor

⁴²⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, Barcelona, 15 de septiembre 1965, *ds.* Bassani es autor ‘einaudiano’ no solo por el hecho contractual. Según Piero Pieri la influencia que ejerce Einaudi en Bassani es evidente en el proceso variantístico de las *Historias*. En concreto el uso de las paréntesis que hace el escritor en el cuento *La passeggiata prima di cena* en 1956, sufre un cambio con respecto a la versión de 1953; desde una solución formal que refleja una incertidumbre estilística entre la lírica y la narrativa, según la crítica de De Robertis, Bassani termina empleando las paréntesis solo como elementos digresivos funcionales para emitir juicios morales. Pieri justifica este cambio estilístico de la siguiente manera: «Pubblicando con Einaudi, su Bassani può avere influito il ruolo ideologico-culturale della casa editrice; al punto che il ribellismo anti-borghese che caratterizza i primi racconti, nel '56 giunto al suo culmine, può avere avuto come garante e stimolo l'anticonformista linea editoriale della casa torinese», Piero Pieri, *Memoria e giustizia. Le Cinque Storie ferraresi di Giorgio Bassani*. (Pisa: Edizioni ETS, 2008), 20.

⁴²⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 22 de septiembre 1965, *ds.*

turinés y el Bassani associate-editor de *Botteghe Oscure*. Como explica Paola Italia, el vínculo profesional entre Einaudi y Bassani consiste en un «gioco di specchi»,⁴²⁹ puesto que la editorial piamontesa por un lado publica la obra de Bassani y por otro se mantiene constantemente informada, a través de sus colaboradores más importantes como Italo Calvino y Luciano Foà, sobre la actividad de Bassani en *Botteghe Oscure*, donde el autor y editor ferrarés selecciona y publica con proverbial olfato editorial fragmentos de obras de escritores inéditos, que luego, en su mayoría, constituirán una parte sustancial de las ediciones einaudianas.⁴³⁰

Asimismo, desde un punto de vista extraliterario, aparte de ser un autor ‘einaudiano’, Bassani también es director editorial en Feltrinelli (1958-1963), otra bestia negra del franquismo, puesto que en 1960 el editor milanés publica el *Romancero de la Resistenza spagnola*, promocionando en Italia a los escritores más transgresivos de la oposición antifranquista.⁴³¹ Recordemos la publicación

⁴²⁹ Paola Italia, “Bassani in redazione: Storia delle «Cinque storie ferraresi»,” en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti (Pisa: Edizioni ETS, 2008), 80.

⁴³⁰ A manera de ejemplo, véase un extracto de la correspondencia entre Bassani y Calvino conservada en la Fundación Einaudi de Turín, en la que queda patente la autoridad editorial del ferrarés a la hora de identificar nuevos talentos y obras de calidad, confirmando además aquel «gioco di specchi» aludido por Italia. Calvino escribe a Bassani: «Caro Bassani [...] Ho letto il D’Arzo e mi sembra molto buono. Può dirmi se tra le altre cose che ha lasciato c’è di che fare un libro che si tenga sul livello di quel racconto? E a chi bisogna rivolgersi? L’abbiamo segnalato a Vittorini e ancora non so se l’ha letto, ma penso che comunque nei ‘Gettoni’ pubblicare anche solo *Casa Altrui* avrebbe un significato, e valorizzerebbe presso un pubblico più vasto la scoperta di “*Botteghe Oscure*”, Italo Calvino a Giorgio Bassani, Turín, 23 de diciembre de 1952, 3, Archivio Giulio Einaudi. Bassani responde a Calvino: «Caro Calvino [...] So che anche la Banti si sta muovendo per avere il racconto per la collezione di Paragone. Bisognerebbe per questo, concludere prima. D’Arzo, oltre a *Casa d’altri*, ha lasciato un racconto dal titolo *All’insegna del buon corsiero*, e un volumetto, pubblicato nel ’42, credo, di prose e novelle. Qualcosa di buono ci sarà certamente. Ma io penso che *Casa d’altri* si stacchi nettamente, e che converrebbe, nel caso d’una pubblicazione nei ‘Gettoni’, limitarsi ad esso», Giorgio Bassani a Italo Calvino, Roma, 11 de enero de 1953, 4, Archivio Giulio Einaudi.

⁴³¹ En su libro de *Memorias* Barral en un momento preciso habla del funcionamiento de la censura y del diferente trato que reciben las obras cuya publicación van solicitando. Dice Barral: «Las germánicas suscitaban el dogmatismo político, como si el alemán hubiera sido aprendido en la División Azul, y el inglés en la escuela preparatoria para las oposiciones a la Armada y lo practicasesen los concursantes rechazados, pero dotados de un gran espíritu patriótico y militar. Al contrario, las lenguas romances debían haber echado sus raíces en el seminario. Esa frontera era tan marcada que yo recuerdo haber enviado a Madrid *Homo Faber* de Max Frish, y eso en tiempos mucho más avanzados, en la traducción italiana de Feltrinelli sin suerte, y, en cambio, haber obtenido la aprobación sin cortes remitiendo el original alemán,” Barral, “Los años sin

italiana del libro *La resaca* (*La risacca*, 1961) de Juan Goytisolo,⁴³² símbolo de la literatura de la posguerra española, que señala definitivamente al editor milanés como a uno de los principales opositores internacionales de Franco.

Barral recuerda a Feltrinelli como a un intelectual muy comprometido, creador entre otras cosas de una vasta Biblioteca de Estudios Marxistas, cuyo nombre sugiere una directa asociación con la clase política de izquierda. Dice Barral acerca de uno de sus encuentros en Cuba: «Recuerdo a Giangiacomo Feltrinelli [...] predicaba de corro en corro su absoluta fe en la revolución perfecta y su voluntad de colaboración y de exportación del modelo».⁴³³

2.8. La cuestión judía en España.

Sin duda es muy probable que la intervención de la censura, volcada más bien en atacar a Einaudi y, aunque en menor medida, a Feltrinelli, haya dificultado en un primer momento la recepción del ferrarés en la sociedad española, aunque no se haya ejercido directamente sobre los textos.

Es posible además que el eje temático de su *Novela*, tan local y específico de una realidad histórica relativamente ajena a España (capítulo 2), pueda haber calado en el tejido social ibérico con poca adherencia, generando escasa empatía ante el público. Dicho aspecto podría explicar la predicción barraliana de 1962 cuando, pese a su valor literario, descarta la posibilidad de que Bassani se convierta en *best-seller* en España. En efecto, como hemos visto, las historias bassanianas se construyen alrededor de un hecho histórico absoluto como la entrada en vigor de las leyes raciales de 1938. El fascismo, las leyes raciales, la

excusa»,⁴³⁴ 457. A nuestro parecer la cita es bastante importante también porque sugiere una conjectura interesante; siendo Feltrinelli otro personaje muy activo y conocido en la militancia de izquierda, es posible que el rechazo de las autoridades de publicar a Frish en la traducción italiana tenga que ver, como en el caso de Einaudi, con una voluntad silenciada de boicotear al editor y el sello editorial en cuestión.

⁴³² *La resaca*, el libro de Goytisolo, se publica por primera vez en París en 1958 por el Club del Libro Español, un sello creado por Antonio Soriano, director en París de la Librería Española (1954-2004) que, junto con Ruedo Ibérico de José Martínez (1961-1982), representa un foco de disidencia contra el franquismo fuera de las fronteras nacionales, así como un espacio aglutinador para todos los intelectuales exiliados españoles de 1939.

⁴³³ Carlos Barral, “Cuando las horas veloces,” en *Memorias*, ed. Andreu Jaume. (Barcelona: Lumen, 2015), 742.

cuestión judía, la Resistencia italiana y la resultante Guerra Civil, son la *conditio sine qua non* de su narrativa. El ‘localismo’ bassaniano, quizás demasiado específico incluso para su país, Italia, hasta el punto de resultar incómodo, resalta en una crítica emblemática de Franco Fortini, que plasma en una sola expresión la poética del autor: «Tu sei rimasto, a quanto pare, impegnato nella tua Italia». ⁴³⁴

Esta declaración suscita una cuestión esencial a la hora de enfocar al escritor ferrarés y ubicarlo en el tejido cultural italiano de la época: debido a su poética y a una temática quizás algo anacrónica en una Italia que aspira a olvidar los últimos codazos de una Historia reciente y embarazosa, tan feroz como inenarrable, pronto las instancias más experimentales de la narrativa italiana toman una polémica distancia de él, llegando a definirlo como una “Liala de los años ’60”. ⁴³⁵ Efectivamente, como destaca Piero Pieri,⁴³⁶ el autor y sus *Historias* irritan a la crítica progresista de la época por cierta incomodidad de fondo que su poética supone; en efecto, con dicha obra la izquierda intelectual es obligada a enfrentarse con un autor liberal-crociano, judío, es decir, víctima de la discriminación racial, azionista⁴³⁷ y militante antifascista, preso político y por

⁴³⁴ Franco Fortini, “Lettera. I racconti di Bassani,” *Lo Spettatore Italiano* VII, (julio 1955): 296-297. Citado de Paola Italia, “Un percorso del carteggio Bassani-Fortini (1949-1970),” en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonello Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 69.

⁴³⁵ Sobre los opositores de Bassani y la polémica generada en torno a la manera de ‘hacer’ literatura, se remite a Antonio Saccone, “Bassani e i suoi detrattori,” en *Il romanzo di Ferrara*, Atti del convegno di studi su Giorgio Bassani, Parigi 12-13 maggio 2006, ed. Paolo Grossi (París: Quaderni dell’Hôtel de Galiffet, 2007), 285-312. Liala es pseudónimo de Amalia Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), escritora italiana de literatura rosa del siglo XX. Bassani recibe la etiqueta desdeñosa y provocadora de ‘Liala de los años ’60’ por el *Gruppo ’63*. La *querelle* con el grupo experimental acompañará toda la carrera del ferrarés. Durante los últimos años en Feltrinelli, donde trabaja en calidad de director editorial, Bassani sufre una progresiva marginación debido a la llegada masiva de instancias vanguardistas a la redacción. La constante oposición de Bassani al movimiento experimental, reflejo de la antigua manera de ‘hacer literatura’, lleva a un paulatino enfriamiento de su relación con el editor Feltrinelli, fascinado por esta ola experimental de renovación. Cfr., Roberta Cesana, “Il lavoro editoriale di giorgio Bassani,” en ‘*Libri necessari*. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965). (Milán: Edizioni Unicopli, 2010), 341-353; Gian Carlo Ferretti, “Da botteghe Oscure al Gattopardo,” en *Giorgio Bassani editore letterato*, eds. Gian Carlo Ferretti y Stefano Guerriero (Lecce: Manni Editori, 2011), 48-59.

⁴³⁶ Cfr. Piero Pieri, “Una lapide in via Mazzini,” en *Memoria e Giustizia*, 88-91.

⁴³⁷ Giorgio Bassani estaba afiliado al Partito d’Azione (1942- 19947) que retomaba su nombre del homónimo Partito d’Azione fundado por Giuseppe Mazzini en 1853. El Pd’A perseguía un cambio radical de la sociedad, dejando atrás la experiencia fascista y proponiendo

último clandestino partisano después de 1943. Con lo cual, debido a la complejidad de su figura y la temática presentada, la crítica ha considerado oportuno no argumentar u opinar sobre cuestiones ideológicas sino juzgar su narrativa con objeciones estilísticas generales. Así que, además de ser calificado como la “Liala de los años ‘60”, a Bassani se le reprocha su lenguaje poético, tan original e incomprendido como para recibir la etiqueta de “finzicontinico”, es decir *classicheggante*, considerado anacrónico en un momento de máxima experimentación lingüística y rechazo de registros literarios tradicionales. Al respecto, Lea Durante observa que:

Nel clima dell'immediato dopoguerra, antifascismo, realismo e comunismo facevano cortocircuito in letteratura [...] Ma all'indomani di una sofferta liberazione dalla dittatura e dalla guerra, per uno scrittore ebreo la condivisione di tali valori non può significare [...] certamente adesione fideistica a un progetto politico e culturale univoco e troppo rigidamente programmatico anche e perfino sul fronte della scrittura letteraria. Giorgio Bassani, insomma, si rivolge a una forma di impegno più problematico di quello che la cultura ufficiale di sinistra propone in Italia ai molti intellettuali che la riconoscono come sponda, e che sono propensi a vedere e a praticare – prima in chiave realistica, poi in chiave avanguardistica – una identificazione e una sovrapposizione tanto generose quanto inadeguate di fare letterario e militanza politica⁴³⁸

Según Perli, la incomodidad que suponen las *Historias* se debe a la «cruauté della verità»⁴³⁹ que salva del olvido instrumentalizado una realidad que se prefiere callar. Por esta razón su lenguaje *finzicontinico* se convierte pronto en una valiosa herramienta estilística que respalda su operación literaria; en este sentido la postura crítico-intelectual de Bassani, quien hunde el escalpelo en una

ideales progresistas con una propuesta política a medio camino entre el Partito Socialista Italiano (PSI), el Partito Comunista Italiano (PCI) y la Democrazia Cristiana (DC). Sobre la orientación y actividad políticas de Giorgio Bassani, véase Alessandro Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*. (Ferrara: 2G Editrice, 2002).

⁴³⁸ Lea Durante, “Bassani, Gramsci, il nazional-popolare,” en *Giorgio Bassani ambientalista*, eds. Cristiano Spila e Giuliana Zaga (Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma 2007), 124.

⁴³⁹ Pieri, “Una lapide in via Mazzini,” 91.

entera clase social - la burguesía - con una específica pertenencia racial - los judíos - de una ciudad concreta – Ferrara - en un preciso contexto histórico – el fascismo y las leyes raciales de 1938 -, puede interpretarse como una misión ética y solitaria, alentada por un ideal alto y noble de búsqueda de la verdad. Como hemos visto, su necesidad de comprender lo obliga a detenerse en ciertas dinámicas embarazosas y complejas que terminan por trascender el elemento local, recuperando al fin un pasado nacional ya ‘archivado’ por la mayoría, aunque de forma acrítica. La operación literaria bassaniana no tiene punto de comparación con otros escritores, ni siquiera en Italia. Su nivel de implicación con la materia tratada es integral; historiador, autor, narrador, personaje, Bassani persigue lo que él mismo define como ‘credibilidad’, adoptando enfoques narrativos tan complejos y originales como para reflejar en sus páginas las más íntimas facetas de un microcosmos ciudadano que termina representando la conciencia nacional de un país entero.

Su análisis de amplio espectro, que nunca pierde de vista determinadas coordenadas histórico-espaciales, es un *unicum* en su época, hasta el punto de que el ferrarés en un momento dado tiene que lidiar con el menospicio y las críticas algo imprecisas de aquellos círculos intelectuales que siguen encasillándole en corrientes o movimientos literarios realmente ajenos a su poética⁴⁴⁰. Efectivamente Bassani es un caso aparte – véase Franco Fortini acerca de las Historias: «c’è mezza Italia [...] è controcorrente»⁴⁴¹ - y de ahí quizás la

⁴⁴⁰ Véase como ejemplo una declaración de Bassani sobre *Dietro la porta*, donde el escritor habla del equilibrio entre el personaje que «dice io» (en este caso Bassani) y el retrato ambiental: «Io sono stato accusato di non indagare nelle mie viscere, ma ad un certo punto il tentativo di istituire un rapporto anche su base freudiana, viscerale, con il cosiddetto io narrante, l’ho fatto: chi è costui? Perché racconta ciò che gli è accaduto [...]?] [...] Però anche in questo libro, il più viscerale che ho scritto, c’è l’impegno morale e politico di definire un ambiente, di restituire una situazione valida per tutti: il libro non è soltanto una esibizione di viscere, è anche la rappresentazione di un certo mondo, di un preciso ambiente sociale», *Intervista inedita a Giorgio Bassani* en el Instituto Italiano de Cultura de Nueva York en colaboración con la Radio Italiana, 1966, en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, eds. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld (Milán: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2012), 623.

⁴⁴¹ Según informa Paola Italia, Giorgio Bassani decide enviar a Franco Fortini el cuento *Una lapide in via Mazzini*. Fortini le responde con un breve comentario, del que hemos transcrita una parte, redactado en una postal fechada 25 de noviembre de 1952 y conservada en el Fondo eredi Bassani. Cfr. Italia, “Un percorso del carteggio Bassani-Fortini (1949-1970),” 66.

necesidad de continuas autodeclaraciones y aclaraciones acerca de su literatura, muchas de ellas contenidas en las entrevistas que él mismo recoge en su libro *Dilà dal cuore*, donde reitera incansable su ‘diferencia respecto a’.

El localismo de Bassani, quizá una de las razones de la tibia acogida pública de su obra en la España franquista, es algo que el escritor justifica y defiende al explicar: «Se non sono condizionato dalle mie radici, da che cosa dovrei esserlo? Ogni artista vero, ogni poeta, non può non fare i conti con le proprie origini, con le proprie budella».⁴⁴² Como decíamos, la problemática *tutta italiana* planteada por Bassani en su ciclo novelístico resulta bastante ajena a la realidad histórica vivida por los españoles en aquellos mismos años.

En relación con esto podemos citar el estudio de Danielle Rozenberg sobre *La España contemporánea y la cuestión judía*⁴⁴³ que analiza «La percepción y la situación del judaísmo en la España contemporánea». La autora observa que desde la segunda mitad del siglo XIX la judaicidad española ha vuelto a ser un delicado tema de debate que queda enmarcado entre la influencia de la Iglesia Católica y la modernización del país. Según Rozenberg, el sucederse de gobiernos antagónicos que han utilizado la cuestión judía según intereses políticos propios ha aumentado la incertidumbre acerca del destino de este pueblo. También la imagen del judío ha sufrido modificaciones interesadas en el tiempo. En particular desde 1492, la autora denuncia un comportamiento anómalo de España con respecto a Europa: desde la perspectiva de un planteamiento religioso radical el país suele demonizar el concepto abstracto de judío, mientras por otro lado intenta tutelar la afinidad cultural que mantiene con los judeoespañoles (sefardíes) del exilio. A raíz de dicha dualidad se justifica el comportamiento político, algo anómalo, de Franco durante la Segunda Guerra Mundial, quien pone en marcha políticas distintas con respecto a los judíos dependiendo de si éstos son sefardíes, azhkenazis, residentes en la península o en el protectorado de Marruecos. Según afirma el periodista Javier Ansorena, la percepción de un Franco ‘amigo’ de los judíos es el resultado de una distorsión

⁴⁴² Giorgio Bassani, “In Risposta VI,” en *Opere*, 1323.

⁴⁴³ Danielle Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía. Retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*. (Madrid: Marcial Pons, 2010).

histórica que parte del hecho de que, efectivamente, España es el único país de Europa que no ha denunciado ni entregado a Alemania a los judíos refugiados en la península. Asimismo muchos sefardíes se han salvado por haber recibido la carta de nacionalidad por derecho de naturaleza de parte de Primo de Rivera. Además - añade Ansorena - con respecto a las deportaciones «Franco ni persiguió ni aplaudió estas actuaciones. Con la guerra inclinada hacia el bando aliado, el dictador permitió que ocurriera» mientras, por otro lado, con una España destrozada por la Guerra Civil y aislada de la comunidad internacional, «fue capaz de presentarse como el salvador de los judíos, ante los ojos del mundo».⁴⁴⁴

Dicho antecedente hace que España no viva *in loco* el drama de las deportaciones y explica de vuelta el tibio interés de la sociedad española hacia el asunto. Así que, por las mismas razones, es posible que la temática bassaniana no cuaje entre los gustos literarios del gran público, estando la sociedad española 'domesticada' culturalmente por el régimen y así poco dispuesta hacia cuestiones 'ajenas' o ideológicamente complejas. De hecho, como factor determinante, es oportuno destacar que el interés por la obra de Bassani en España procede exclusivamente de una minoría intelectual interesada en renovar el panorama cultural español a través de una dialéctica militante que poco a poco va imponiéndose sobre la retórica oficial.

2.9. Los intelectuales del medio siglo

La España franquista es un país desorientado y afligido por una serie de sucesos históricos previos que reprimen todo derecho de expresión libre y crítica. El descontento debido a una gestión arbitraria de la educación, caracterizada por una presencia importante de la Iglesia, según el modelo nacional-catolicista adoptado por el Régimen, se refleja en muchas ocasiones a lo largo del franquismo. Pronto la cultura grandilocuente de la dictadura se desborda en una retórica vacía y autorreferencial, impidiendo a España sentar las bases de un sólido trasfondo intelectual que sí existe pero solo bajo la condición de

⁴⁴⁴ Javier, Ansorena, "Franco, el "amigo" de los judíos," ABC, 21 de marzo de 2014.

clandestinidad y militancia disidente, defendido por intelectuales que levantan una «resistencia silenciosa»⁴⁴⁵ contra el Estado.

No obstante, entre los años cincuenta y sesenta, esta minoría intelectual consigue imponerse en el ambiente cultural español; dentro de este contexto de cultura arbitraria y emborrionada brotan peligrosas élites pensantes que pronto se convierten en elemento perturbador de un páramo cultural interminable. Como aclara Laureano Bonet en su libro *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, estas élites son el resultado de «dinámicas autodefensivas» que generan un «exclusivismo cultural»⁴⁴⁶ hasta llegar a hacerse «cápsula o alvéolo hermético». Carlos Barral en sus *Memorias*, da un importante testimonio de la situación:

el reconocimiento por parte de la sociedad literaria establecida nos venía resultando muy trabajoso. Conseguir leernos en letra impresa había sido, en cada caso, arduo y penoso. Y seguían citándonos como un grupo marginal, de extravagantes, con respecto a la tradición y a la norma⁴⁴⁷

El factor perturbador más relevante es la llamada *Generación del Medio Siglo*⁴⁴⁸, que se opone a una realidad aparentemente inalterada e inalterable. Se

⁴⁴⁵ Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. (Barcelona: Anagrama, 2004).

⁴⁴⁶ Laureano Bonet, *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. (Barcelona: Península, 1994), 13.

⁴⁴⁷ Barral, "Los años sin excusa," 502. Así Barral: «Mi ciudad – y el país, por supuesto – no cambiaron a lo largo de estos tiempos, social y políticamente en absoluto, ni de aspecto. Y sobre todo no cambiaron en torno a nosotros, los amigos y yo, un grupo de presuntos intelectuales – voluntariamente y quizás necesariamente marginados, sordos a la odiosa palabrería oficial y ajenos a los conocimientos y hervores de los grupos implicados en el aprovechamiento de la tiranía y en su atribulada administración, dos cosas que, naturalmente, no se excluían una a otra», Barral, "Los años sin excusa," 352.

⁴⁴⁸ Laureano Bonet habla de varias etiquetas aplicadas a esta generación: *Escuela de Barcelona*, *Generación de los Cincuenta*, *Generación del Medio Siglo*, *Generación de 1955*, *Grupo Laye*. Cfr. Laureano Bonet, *La revista Laye: estudio y antología*. (Barcelona: Península, 1998), 23. Acerca de la Escuela de Barcelona las personalidades más relevantes de la Generación del '50 son: Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Gabriel Ferrater Juan Carlos García –Borrón, Manuel Sacristán, Francisco Farreras, Jesús Núñez, Ramón Viladás, Alberto Oliart, Juan Ferraté, Esteban Pinilla de las Heras, Alfonso Costafreda, los hermanos Goytisolo, Jaime Ferrán, Ramón Carnicer, Alfonso García Seguí, Enrique Badosa, Jesús Ruíz. A. Ráfols Casamada, María Girona, José María de Martín. Cfr. Laureano Bonet, "Introducción," en *El jardín quebrado*, 13.

trata de una generación sin «historias políticas»⁴⁴⁹, cuya «línea intelectual» heterogénea va conquistando paulatinamente su «espacio de producción»⁴⁵⁰ en el contexto español de la posguerra. La «reconstrucción biológica»⁴⁵¹ de dicha clase intelectual ocurre en un momento de «prudente optimismo»⁴⁵² debido a un cambio en el clima político de aquellos años. De hecho los cincuenta⁴⁵³ son la década del pacto de España con el Vaticano y Estados Unidos y la llegada de Joaquín Ruiz Giménez como ministro de Educación Nacional proporciona una atmósfera de parcial aperturismo alentando una consistente reorganización cultural. Poco a poco aparecen brotes esperanzadores de una juventud intelectual cada vez más confiada y sensibilizada sobre el problema de España, cuyos rasgos principales son el valor testimonial de su literatura, una considerable actitud crítica e inquietud social.⁴⁵⁴

Dentro de un intento clasificatorio general, en un primer momento hay una diferencia visible entre los representantes de la clase intelectual madrileña y barcelonesa, los primeros más volcados al valor testimonial de la obra y un compromiso civil reiterado en reuniones y tertulias y los segundos más bien formalistas y en línea con una tradición vanguardista y sartriana.

Sin embargo, también los representantes de la conocida Escuela de Barcelona, entre otros Gil de Biedma y Barral, acabarán utilizando ciertos recursos literarios ‘sociales’ propios del realismo social. En poco tiempo, Madrid y

⁴⁴⁹ Entrevista a Lorenzo Gomis grabada el 27 de mayo de 1992. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 35.

⁴⁵⁰ Bonet, “Introducción,” 13.

⁴⁵¹ Max Gallo, *Historia de la España franquista*, (París: Ruedo Ibérico, 1971), 213.

⁴⁵² Jaume Vicens, Vives, “Prudente optimismo,” *Destino* 833, (1953): 3. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 32.

⁴⁵³ El cuarto gobierno de la posguerra se nombra el 18 de julio de 1951.

⁴⁵⁴ Como aclara Bonet, Juan Emilio Aragón es habla de esta generación como de la última promoción del medio siglo. En la revista *Ateneo*, Aragón menciona los rasgos identificativos de dicha generación, recogidos luego por Luis Ponce de León, “Sr. Lector de Ateneo. Introducción a un número de Ateneo con ciento once firmas,” *Ateneo*, Núm. Extraordinario (1955): 1. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 49-50. Bonet informa que Aragón durante el 1954 fue el encargado de la página titulada “Última promoción.” Josep María Castellet expresa la diferencia entre Madrid y Barcelona de la siguiente forma: «la tendencia de los novelistas que como [...] Ana María Matute y Goitysolo escriben – o han escrito – en Cataluña, frente a los que como Aldecoa, Fernández Santos y Sánchez Ferlosio lo hacen en Castilla y cuyas preocupaciones son más estilísticas y sociales», Josep María Castellet, “Panorama de los jóvenes: la novela,” *Correo Literario* 8 (1954), s.n. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 97.

Barcelona se transformarían en la médula de una lucha generacional emprendida contra la *impasse* social generada por el franquismo. En 1958, Rafael Vásquez Zamora retrata el movimiento en estos términos:

Toda la promoción de escritores que ahora se halla cerca – poco antes o poco después – de los treinta años, lleva el firme propósito de ser testigo de su época. La idea de dar testimonio ha arraigado hondamente en estos jóvenes, la mayoría de los cuales se apoyan en la pareja decisión de los actuales escritores-testigos franceses, novelistas, dramaturgos e incluso poetas⁴⁵⁵

Más adelante, en 1992, en una carta a Laureano Bonet, Miguel Delibes analiza *a posteriori* una cohesión generacional entre el grupo madrileño y catalán, impuesta por el momento histórico y las necesidades culturales urgentes:

Yo creo que los narradores del 50, tanto en Madrid como en Barcelona, forman ya grupo antes de ponerse a escribir [...] Compartieron ideas y lecturas, charlaron en aulas y tertulias y de ahí que esta promoción no sólo se distinga por la fecha de su aparición sino por una serie de coincidencias literarias (objetivismo, influencia del cine, protagonistas colectivos) manifiestas en los primeros libros de todos ellos⁴⁵⁶.

Las palabras de Delibes y Zamora, demuestran como ya a finales de los '50 este amplio grupo⁴⁵⁷ de intelectuales trabaja para dar testimonio de una realidad insumisa y amordazada. Se trata de un esbozo generacional que va desdibujándose, aclarando su orientación y conquistando espacios significativos dentro de la sociedad española y fuera de ella.

Por razones prácticas, no haremos hincapié en la distinción entre la Escuela de Barcelona y el grupo literario madrileño, puesto que lo que

⁴⁵⁵ Rafael Vásquez Zamora, "La vida de los libros. Narraciones con dolor (sin anestesia)," *Destino* 1070 (8 de febrero de 1958), 23. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 53.

⁴⁵⁶ Carta de Miguel Delibes a Laureano Bonet, 10 de diciembre de 1992. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 98.

⁴⁵⁷ Acerca del debate sobre las etiquetas generacionales, véase Laureano Bonet, "Una guerra de palabras: 'promoción', 'grupo', 'escuela', 'generación,'" en Bonet, *El jardín quebrado*, 45-60.

procuramos destacar para nuestra área de análisis es más bien la orientación ideológica colectiva de la Generación del Medio Siglo,⁴⁵⁸ o sea una generación de «autodidactas, precisamente porque España está en estos momentos desconectada del exterior»⁴⁵⁹.

Para conectar España con el exterior, hizo falta la labor de algunas editoriales como Seix Barral, la precursora Janés y Ariel en Barcelona o Taurus en Madrid por ejemplo, cuyas colecciones acabarían siendo el reflejo de una voluntad de «defensa de la narrativa como refinada forma de expresión al tiempo que herramienta de transformación social.⁴⁶⁰ La difusión de revistas literarias alternativas y comprometidas como *Revista de Occidente* (1923), *Índice* (1945), *Ínsula* (1946), *Laye* (1950-1954), *Papeles de Son Armadans* (1956-1979), *Cuadernos para el diálogo* (1963-1978) y *Realidad* (1963) – revista de la clandestinidad española que se imprimía en Italia bajo la protección del Partido comunista – y el papel de muchos intelectuales españoles que exportan al extranjero una imagen real de las condiciones socioculturales de la península promocionando su misión literaria, ocasionan una notable ofensiva pública antifranquista.

Podríamos mencionar como ejemplo el caso de Rafael Sánchez-Ferlosio, uno de los escritores que más impacto ha generado en la clase intelectual italiana. En el Fondo eredi Bassani se halla la correspondencia entre el ferrarés y María Luisa Spaziani relativa a las publicaciones de *Botteghe Oscure*. Spaziani envía a Bassani un cuento de Ferlosio, *Y el corazón caliente*, presentándolo como un producto literario de mucha calidad, traducido al italiano por Giuseppe Cintioli. El mismo traductor en una reseña literaria dedicada a su figura, hace hincapié en el valor representativo de su poética, que es un reflejo auténtico de la

⁴⁵⁸ Cfr. Josep María Castellet, "M. Coindreau y la novela española actual," *Revista*, 256 (1957). Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 71-80. De todas maneras no podemos ignorar el hecho de que el grupo barcelonés presente una mayor cohesión identitaria, gracias a la colaboración de muchos miembros del grupo a la revista *Laye* (1950-1955) y a la presencia de editoriales como Seix Barral, que con su colección Biblioteca Breve (1955) impulsa y concreta el proyecto ideológico y estético de sus representantes que iba desdibujándose desde los años de *Laye*.

⁴⁵⁹ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*. (Madrid: Magisterio Español, 1971), 112-113. Citado de Bonet, *El jardín quebrado*, 97.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 64.

realidad española de aquellos años, es decir, de la «Spagna con bavaglio [...] con venticinque anni di dittatura alla vaselina», capaz de catapultarnos «dentro nella storia senza storia. [...] tra osso e osso della Spagna d'oggi-ieri (e domani?) [...] in cui le metafore, per forza di ribaltamento, sono la realtà».⁴⁶¹

De manera más específica, la experiencia de Biblioteca Breve, la colección de Seix Barral creada en 1955, supone un rearme político-cultural que Bonet define como una «práctica *industrial* y experiencia literaria, ideológica, costumbrista esencial para la «plasmación definitiva del núcleo generacional».⁴⁶²

En estos años «sin excusas» que acabamos de esbozar, buena parte de los escritores italianos, representantes del movimiento hermético o neorrealista italiano, llegan a ser un sólido punto de referencia para una literatura española huérfana de perspectivas. El *desfase* entre la tradición literaria europea y la tradición española de la resistencia (u oposición), resultado de un lenguaje cultural empobrecido por la censura, genera un tipo de recepción literaria a destiempo que hace que se acojan productos literarios alógenos según las necesidades socio-culturales del país. En el caso italiano, como observa María de las Nieves Muñiz Muñiz,⁴⁶³ la fragmentación, o policentrismo, de las experiencias literarias italianas con respecto a una agrupación por etiquetas generacionales típica de España (Generación del '98, '27, '50,...) genera una confusión crítico-editorial acerca de los principales representantes de la narrativa italiana que se difunden en la península. En pocas palabras, la otredad italiana se reduce a un fenómeno más general de escritores comprometidos, muy atentos a cuestiones sociales y políticas de la realidad contemporánea. A este propósito Josep María Castellet, uno de los críticos más reconocidos de la celebre 'Escuela de Barcelona', en un artículo de la revista *Laye*⁴⁶⁴ afronta la situación anómala del país, despojada de escritores capaces de producir un discurso literario útil sobre la realidad de la época:

⁴⁶¹ Maria Luisa Spaziani a Giorgio Bassani, Roma, 17 de junio de 1965, FeB. (Archivo adjunto: reseña de *Y el corazón caliente* de Rafael Sánchez Ferlosio, escrita por Giuseppe Cintoli).

⁴⁶² *Ibid.*, 67-8.

⁴⁶³ María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna," *Quaderns d'Italiá* 4/5 (1999/2000): 69.

⁴⁶⁴ Josep María Castellet, "Notas sobre la situación actual del escritor en España," en *La revista Laye. Estudio y antología* ed. Laureano Bonet (Barcelona: Península, 1988), 165-175.

No, el escritor español no está preparado para escribir. El bajo nivel de cultura literaria general del país se refleja en el escritor, en sus obras. [...] No importa en este momento echar la culpas a nadie. Pero, por una causa u otra, el escritor español no está preparado para escribir. [...] para el escritor español la censura existe, y el hecho de que escriba pensando en ella debe ser tenido en cuenta. Esto, en primer lugar, quita algo de espontaneidad a las obras. El podar al tronco de la realidad algunas ramas importantes- como son la política, la económica, la religiosa, la filosófica [...] es causa directa de una literatura neutra, aséptica, que nace muerta, abortada. No hay realidad si no es total. En la literatura, como en la vida, una parte no tiene sentido si no está relacionada con el todo. Una literatura mutilada es una literatura ineficaz, inútil⁴⁶⁵

La utilidad artística buscada por Castellet es una coordenada clave para la formulación de un discurso introductorio sobre lo que representa Bassani en la España de Franco. Queda patente que las necesidades culturales de una España agonizante exigen una rápida intervención, y en este sentido la narrativa italiana de la posguerra ofrece un trasfondo cultural útil para un país aletargado por la dictadura. Después del 1956, año de las primeras luchas universitarias y tomas de conciencia de un estado totalitarista, en España se genera un fenómeno de infracultura, esto es, un *underground* intelectual que da comienzo a una separación, cada vez más evidente, entre el canon oficial y la propuesta militante (o canon potencial). En términos generales, la voluntad de romper con el pasado y un sufrido complejo de inferioridad con respecto a Europa provocan como respuesta la afirmación de un realismo social de matriz marxista, vagamente encauzado en la experiencia del Neorealismo italiano, que crea un tipo de escritura caracterizado por la presencia de ciertos estereotipos, como por ejemplo la condición de la clase obrera involucrada en una continua lucha con la burguesía, que es cada vez más influyente en la sociedad española gracias al apoyo de la Iglesia.

La novela social de aquellos años ve en algunos autores italianos una buena referencia o punto de partida válido para un tímido cambio de perspectiva, así como en su poética encuentran una oportunidad para proponer valores de

⁴⁶⁵ Castellet, "Notas sobre la situación actual del escritor en España," 171-173.

corresponsabilidad y sensibilidad moral. Por tanto, intelectuales como Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos o Juan García Hortelano, entre otros, se acercarán con mucho interés a la literatura italiana de aquellos años, vista como un germen sano que hay que introducir entre los intersticios de una cultura constantemente amenazada. Ésta es la razón por la que Domingo Pérez Minik, ya en los setenta, en su libro titulado *La novela extranjera en España*, incluye a Giorgio Bassani entre los escritores del «circuito democrático» italiano que va de Elio Vittorini a Giovanni Arpino. El estudio de Minik pasa revista al nuevo panorama italiano que proponía una «novela apropiada a las necesidades urgentes que exige una existencia libre, democrática y progresiva».⁴⁶⁶ El crítico une bajo la misma etiqueta interpretativa a Vittorini, Pavese, Calvino junto con Pratolini, Cassola, Piovane, Gadda y Bassani, como autores necesarios para «nutrir el nuevo renacimiento narrativo»⁴⁶⁷ nacional, aunque alude a una específica «manera de hacer» literaria del ferrarés, es decir, «una arquitectura bien ceñida a sus necesidades particulares».⁴⁶⁸ Concretamente, introduce a Giorgio Bassani en el contexto hispánico como un intelectual «muy bien situado» entre la generación de posguerra y la nueva generación, liderada por Calvino, Cassola y Pratolini.

No obstante, por lo general la poética de Bassani plantea la necesidad de un discurso crítico ajeno a la España de entonces. El ferrarés es heredero de una tradición literaria que España no termina de asimilar; la línea narrativa de Bassani procede de la experiencia romántica de Alessandro Manzoni, que desemboca en el realismo crítico de Giuseppe Verga tocando paralelamente la tradición rusa (Tolstoi), alemana (Mann) y francesa, con Flaubert como modelo principal y declarado.⁴⁶⁹ Y tampoco puede prescindir de Proust, Joyce, Gide, James y los

⁴⁶⁶ Domingo Pérez Minik, "Un circuito democrático: de Elio Vittorini a Giovanni Arpino," en *La novela extranjera en España*. (Madrid: Talleres de Edición Josefina Betancor, 1973), 229.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Domingo Pérez Minik, "Detrás de la puerta, de Giorgio Bassani," en *La novela extranjera en España*. (Madrid: Talleres de Edición Josefina Betancor, 1973), 241.

⁴⁶⁹ Acerca de la importancia de la tradición en Bassani y su constante compromiso con cierto tipo de literatura véase también su actividad editorial en Feltrinelli donde propone una sólida idea de canon literario anclada al siglo anterior, que no tardará en resultar anacrónica por la mayoría de sus colegas contemporáneos. Se remite al primer capítulo de la presente tesis y también a

escritores americanos contemporáneos de los años treinta y cuarenta (Hemingway y Faulkner), principalmente, a través de los que se acerca a la tradición angloamericana anterior, especialmente a Nathaniel Hawthorne. Dice Bassani acerca de su formación:

Ero come i pittori giovani che vanno a bottega da altri pittori. [...] Io non posso prescindere né dall'esperienza di Mann né dall'esperienza di Gide, né da quella di Proust, né da quella di Joyce, né da quella di James. E anche gli scrittori americani degli anni trenta e quaranta [...]. Io da Hemingway o da Faulkner, risalivo molto volentieri agli scrittori dell'Ottocento americano, come Hawthorne che è stato – ed è tutt'ora – uno dei maestri a cui torno continuamente⁴⁷⁰

Por lo tanto es probable que un escritor de este calibre, que se nutre de una experiencia literaria tendencialmente censurada en la Península Ibérica a lo largo de algunas décadas,⁴⁷¹ se asiente con cierta incomprendión dentro del imaginario literario colectivo de la España de los sesenta,⁴⁷² donde hasta el

Roberta Cesana, "Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani," 255-352; Ferretti, "De Botteghe Oscure al Gattopardo," 42-54.

⁴⁷⁰ Intervista inedita a Giorgio Bassani, 612.

⁴⁷¹ Cfr. Camps, "Traducción y censura," 159-178; *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, 2014.

⁴⁷² En España en un primer momento se veta el estudio del siglo XVIII y la Ilustración, considerada perversa por la Iglesia, y también el acercamiento a la novela realista del siglo XIX – sobre todo a los franceses Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola – por ir en contra de la moral católica. La Iglesia termina por incluirlos en el Índice romano de libros prohibidos, que se convierte en un instrumento muy útil a la Censura hasta los sesenta para vetar las publicaciones de muchas obras nacionales y extranjeras. Las traducciones aceptadas proceden de autores clásicos o cuyo contexto histórico-social esté aislado del presente, por lo cual resulta inofensivo. Escritores como Joyce, Kafka o Proust, no circulan fácilmente en las librerías oficiales y muchas veces se tienen que leer en otro idioma o a través de publicaciones extranjeras. Como recuerda Castellet: «la verdad es que del *Ulysses* de Joyce a *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, pasando por la trilogía U.S.A. de Dos Passos y las novelas de Moravia, Sartre, Hemingway [...] difícilmente podrá el escritor español encontrar algún ejemplar en las librerías de su país», Castellet, "Notas sobre la situación actual del escritor en España," 172. Y Carlos Barral en sus *Memorias*: «un subrayado de la civilización que nos revelaban: el hecho de que [...] una referencia a Baudelaire sonase a exotismo; y no digamos una cita de Mallarmé [...]. Rilke no, Rilke, - ampliamente mal traducido – empezaba a ser tolerado», Barral, "Los años sin excusa," 377. Recordemos que la recepción de Bassani en España se debe al esfuerzo de una minoría intelectual interesada en la publicación de su obra; bajo el franquismo la distancia entre la clase intelectual y el público lector se agudiza,

«crítico no sabe orientar al novelista o dramaturgo, que necesitan, ahora más que nunca, que se les diga cual es el buen camino».⁴⁷³ Asimismo, recordemos que la recepción de Bassani en España se debe al esfuerzo de una minoría intelectual interesada en la publicación de su obra; bajo el franquismo la distancia entre la clase intelectual y el público lector se agudiza, generando casi una situación de incomunicación entre estos dos mundos. A este propósito, se remite a un extracto del expediente 2016-65 relativo a la solicitud presentada para la publicación del libro *Detrás de la puerta*, donde el lector 16, reseñando la obra, autoriza en el informe la edición castellana por la siguiente razón: «esta novela forma parte de una colección selecta, no popular. Puede autorizarse».⁴⁷⁴

Sin embargo podríamos proponer consideraciones parecidas en lo referente al mundo intelectual: de hecho, como hemos visto poco antes con Pérez Minik, hasta los intelectuales más receptivos e interesados en su difusión dudan en clasificarlo; además su acogida tiene lugar a partir de algunas imprecisiones críticas de base, como por ejemplo la tendencia a asimilar a Bassani dentro de toda una generación de escritores italianos con la que comparte apenas la época histórica o la edad.

En efecto, Giorgio Bassani podría definirse más bien como prosista inconforme por salirse constantemente de cualquier etiqueta crítica que pueda encasillarlo dentro de un movimiento poético o narrativo colectivo. Como podemos ver en el apartado relativo a su poética, Bassani insiste en decir que «Io, comunque, fin da giovane mi sono sentito diverso: di un'altra razza, una volta tanto è proprio il caso di dirlo».⁴⁷⁵

Por dichas razones parece complicarse la tarea de sentar los términos para un análisis sobre la ‘función Bassani’ en la España franquista. De hecho el

generando casi una situación de incomunicación entre estos dos mundos. A este propósito se remite a un extracto del expediente 2016-65 relativo a la solicitud presentada para la publicación del libro *Detrás de la puerta*, donde el lector 16, reseñando la obra, autoriza en el informe la edición castellana por la siguiente razón: «esta novela forma parte de una colección selecta, no popular. Puede autorizarse», (3)50-21/16044, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

⁴⁷³ Castellet, “Notas sobre la situación actual del escritor en España,” 172.

⁴⁷⁴ (3)50-21/16044, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

⁴⁷⁵ Giorgio Bassani, “In Risposta V,” en *Opere*, 1321.

rejuvenecimiento cultural promovido por el sector intelectual y militante de la España de Franco se dirige hacia lo que Jordi Gracia denomina una «denacionalización» o «extranacionalización».⁴⁷⁶ Las publicaciones y la postura crítica de los intelectuales buscan una prosa que soslaye el lenguaje del poder sin perder de vista la importancia del valor artístico de la obra. En este sentido Giorgio Bassani, como muchos otros escritores italianos, ofrece al panorama literario español un posible repertorio formal de denuncia social al que acudir, pese a que su peculiaridad narrativa e ideológica no llegue a ser detectada en su totalidad en un primer momento. En efecto, su toma de distancia de todo un entorno cultural italiano à la page que va del Neorrealismo al Grupo '63, se interpreta en España solo como un ejemplo más de estética subversiva, útil para oponerse a un lenguaje dictatorial abusivo y hecho de absolutos.

Además del factor ‘urgencia’, otra razón por la que se igualan ciertas experiencias narrativas sin que se reconozca del todo su alcance ideológico, podría depender, como observa Muñíz,⁴⁷⁷ del hecho de que en España la literatura y el cine neorrealistas dan un nuevo impulso a la difusión de la moderna literatura italiana, relegada a la sombra después del auge dannunziano, como portadora de novedad y experimentación. En este sentido, la mediación cinematográfica de ciertos autores, Bassani es uno de ellos, acaba siendo una tendencia asimiladora omnívora⁴⁷⁸ que amontona bajo el mismo concepto de modernidad muchas experiencias narrativas de aquellos años (Morante, Moravia, Cassola, Levi, Calvino, Buzzati, Vittorini...).

2.10. Otredad y sintonías estéticas

A raíz de todo lo argumentado, es necesario entonces cambiar nuestro planteamiento crítico y preguntarnos cómo y en qué medida se justifica el realismo de Bassani en España y si este ha aportado una dimensión narrativa o teórica distintiva con respecto al Neorrealismo italiano. En definitiva, retomando el

⁴⁷⁶ Gracia, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, 2004.

⁴⁷⁷ Muñíz M., “Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna,” 69.

⁴⁷⁸ Franco D’Intino, “Il novecento italiano oltrefrontiera,” en *Il ‘900. Scenari di fine secolo*. (Milán: Garzanti, 2001).

planteamiento crítico de Muñiz acerca del canon literario italiano en España, es necesario entender si la narrativa bassaniana se asimila como factor de otredad o se engulle dentro de un discurso cultural urgente.

Queda patente que durante el franquismo la acogida de la obra bassaniana supone un tibio interés por parte de público y crítica. Conforme va apareciendo la obra, el periódico *La Vanguardia* de Barcelona dedica breves y puntuales artículos al escritor, en los que se analiza el lenguaje y el estilo del ferrarés pero sin mucho esfuerzo por esbozar una poética de autor. En 1963, por ejemplo, es decir, cuando se publica el *Jardín* por Seix Barral, el mismo editor anuncia el libro en una nota al margen del periódico hablando de su éxito en Italia y Francia y mencionando su «indiscutible calidad». ⁴⁷⁹ A continuación, en el mes de diciembre del mismo año Juan Ramón Masoliver – quien se había encargado en 1950 de un número especial de poesía italiana para la revista “Entregas de poesía”, donde figuraba Bassani⁴⁸⁰ – escribe un artículo donde reseña el *Jardín*. El crítico hace referencia al tono lírico de la narración y a los continuos contactos entre prosa y poesía que hacen al escritor único en su especie. Además Masoliver, con extraordinaria precocidad, hace hincapié en la capacidad de su escritura de trascender el elemento nacional, presentando una realidad que puede configurarse como «el destino de nosotros todos, judíos y fascistas, victimarios y víctimas, ferrarenses y no» a través de «impresionantes escenas – serenas, bellísimas» donde «los detalles [...] constituyen la atmósfera [...] eternizando el instante». ⁴⁸¹

Justamente los detalles son la huella dactilar de la narrativa de Bassani, con los que demuestra su capacidad a la hora de retratar el momento histórico de un ambiente específico, manejando la mentalidad de la gente que actúa en ello sin incurrir en situaciones estereotipadas. Su poética historicista, que evita la deriva social si bien manteniendo cierto rigor de objetividad literaria y elegancia

⁴⁷⁹ Carlos, Barral, “Carta de Seix Barral a los lectores de La Vanguardia,” *La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1963.

⁴⁸⁰ Juan Ramón Masoliver, ed. “Poetas italianos de hoy. Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Vittorio Bodini, Giorgio Bassani,” *Entregas de poesía* 24 (1950).

⁴⁸¹ Juan Ramón, Masoliver, “... Soli rimasti nei giardini sepolti. Nuestra interior estela funeraria,” *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 1963.

estilística, se convierte idealmente en un ejemplo artístico muy válido para una España que necesita encontrar un camino eficaz a la hora de tratar heridas nacionales todavía abiertas, como la Guerra Civil. En cierto modo Bassani parece proporcionar una alternativa realista al debate español en torno a las limitaciones del realismo social de mediados de los '60, que en cambio se estaba demostrando insuficiente para penetrar en profundidad en las contradicciones de una sociedad dividida, generando una aporía estilística que era objeto de importantes debates culturales.

A este propósito, en 1961, en la revista "Acento Cultural", el escritor Juan García Hortelano (premio Biblioteca Breve en 1961), se pregunta si esta literatura de urgencia no fomenta una «despreocupación estética».⁴⁸² En las discusiones y debates de la época es posible destacar un hilo teórico compartido por algunos intelectuales 'reformadores', que se preguntan acerca del estilo y de la necesidad de ofrecer un nuevo producto nacional mirando experiencias literarias más afines como la norteamericana, francesa e italiana. De hecho entre los años cincuenta y sesenta España se encuentra en busca de una narrativa atenta a las cuestiones sociales pero ya emancipada del Tremendismo de los años cuarenta y capaz de ir más allá de un realismo crítico de denuncia social. En resumidas cuentas busca un modelo de narrativa que siga socavando las bases pseudoculturales del régimen pero ya en condiciones de mostrar toda la complejidad nacional. La novela social tal y como se conocía y su *sermo humilis* ya no parecen suficientes. En su libro de *Memorias* Carlos Barral enjuicia la literatura 'neonaturalista' de los escritores de Madrid en estos términos:

Pienso que no solo eran conscientes de sus limitaciones instrumentales, sino que habían racionalizado esa precariedad y se manejaban dentro de ella con cuidado y alguna distancia. A menudo, los esquemáticos personajes, simplemente contados y excepcionalmente oídos, no necesitaban de más. Ninguno de ellos pretendía en aquel entonces aventurarse más adentro en las nieblas y pantanos de la comunicación polivalente y compleja, y el radical maniqueísmo de los planteamientos excluía las ambigüedad de la aproximación a los significados morales. Y tampoco se interesaban

⁴⁸² Citado de Jordi Gracia, *Estado y cultura: el despertar de la conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962*. (Barcelona: Anagrama, 2006), 319.

por personajes con un mundo lingüístico y mental más complicado que el habla habitual que les rodeaba y el lenguaje en el que suponían que estaban escritos los libros contemporáneos que habría que leer⁴⁸³

También Jesús López Pacheco busca «un adecuación total del arte con la realidad, un punto de vista general y una posición humana y artística»,⁴⁸⁴ mientras que Antonio Ferres alega que la literatura «debe ir hacia el realismo pero no de simple testimonio sino crítico, comprometido».⁴⁸⁵ Y en 1967 Antonio Vilanova enmarca los límites de la *Generación del medio siglo* en esta reflexión:

En la mayor parte de los casos, su creación novelesca se apoya más en lo demostrativo y convincente de las situaciones de explotación e injusticia que plantea, que en la formulación conceptual de la tesis social en que se inspira. Confía más en la abrumadora elocuencia de los hechos que denuncia, que en el juego dialéctico de las ideas que defiende. Y concede mayor valor a los condicionamientos económicos y sociales y al influjo del medio ambiental como determinante de una conciencia de clase, que a las diferencias psicológicas y temperamentales en que se basa la personalidad de cada cual. Planteamiento que ha llevado a los principales representantes de la escuela del realismo social a olvidar que la verdadera misión del novelista no es sólo crear personajes típicos en situaciones típicas, sino representar la vida por medio de caracteres humanos⁴⁸⁶

Santos Fontenla adopta una postura crítica parecida en un artículo aparecido en 1960 en la revista *Cuadernos*, donde explica la necesidad de escribir «novelas de choque en las que salgan hombres de carne y hueso, personajes vivos que se puede encontrar uno por ahí cualquier día» y añade estar cansado de «falsos tremendismos, de novelas de costumbres o de exquisiteces pseudointelectuales».⁴⁸⁷ En suma, aquella literatura de urgencia antes tan necesaria está agotando su eficacia por una carencia de estética que se convierte

⁴⁸³ Barral, "Los años sin excusa," 512.

⁴⁸⁴ Gracia, *Estado y cultura*, 339.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la Posguerra*. (Barcelona: Lumen, 1995), 297. Los artículos recogidos en el volumen de Vilanova han aparecido anteriormente en el semanal *Destino* (1937-1980) y en las actas de congresos celebrados entre los años sesenta y noventa.

⁴⁸⁷ Gracia, *Estado y cultura*, 349.

cada día más en una laguna formal evidente. Las reflexiones críticas de aquellos años se caracterizan por la intención de definir un tipo de literatura que no sea solo una respuesta enojada de algunos intelectuales hacia la cultura oficial.

Más bien se percibe la necesidad de crear una reacción literaria con una precisa función socio-cultural⁴⁸⁸ capaz de emanciparse de la simplificación histórica del realismo social y encaminar la sociedad hacia un cambio real de matriz cultural e histórico-política.

A este propósito resulta sorprendente comparar algunas declaraciones del ferrarés acerca de su ideal poético con los debates sobre los límites del socialrealismo que acabamos de exponer. Específicamente, acerca de los neorrealistas italianos el escritor denuncia una carencia de concreción por la que «la realtà si configura sempre come un pretesto», llegando a una «Impressione contraddittoria di perizia letteraria e sostanziale povertà poetica», ya que, «piuttosto che gli uomini e le cose della vita reale, a premergli è la loro poesia».⁴⁸⁹ Por lo tanto Bassani parece compartir la necesidad literaria de aquella *posición humana y artística* de López Pacheco que lleva a la creación de personajes muy parecidos a los *hombres en carne y hueso* de Santos Fontenla, que mencionamos poco antes. Lo que el escritor italiano quiere evitar son abstracciones literarias que generen personajes-prototipos, es decir «paradigmi psicanalitici ricostruiti a posteriori», como por ejemplo los «taciturni, fieri, sobrii, indipendenti, naturalmente affinati, sentimentali cazzottatori comunisti» del libro *Il compagno* de Cesare Pavese, que «in Italia, diciamolo francamente, non li abbiamo incontrati mai».⁴⁹⁰ Además de la credibilidad del personaje literario, entre las virtudes de una obra válida Bassani destaca su «opportunità [...] la giustizia della sua denuncia, l'eletta popolarità del suo dettato»; no es casualidad que en la *Prefazione al Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa el ferrarés haga hincapié en la «ampiezza di visione storica unita ad una acutissima percezione

⁴⁸⁸ «Su signo político de oposición está ahí, y es un agente estético agresivo. Ello no equivale a definir la intención de un neorrealismo literario en términos políticos, pero sí permite describir su función histórica como ingrediente de una resistencia finalmente política», *Ibid.*, 322.

⁴⁸⁹ Giorgio Bassani, "Carlo Levi e la crisi," en *Opere*, 1089.

⁴⁹⁰ Giorgio Bassani, "Neorealisti italiani," en *Opere*, 1056 y 1058.

della realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea, dell'Italia di adesso».⁴⁹¹

La referencia del dato histórico, unida a una extrema capacidad de análisis capaz de desmarcarse continuamente de la situación contingente, es otro factor imprescindible que lleva al escritor a la siguiente declaración:

Cosa penso del realismo socialista nella narrativa? Penso che si tratti di una ipotesi, di un sogno, di una chimera. Ciò non toglie che molti critici di sinistra ne parlino come di qualcosa di sul serio esistente o realizzabile, e che continuino a confrontare ogni romanzo che viene fuori con questo ideale, platonico (anche se marxistico) nulla⁴⁹²

Durante una entrevista en el Istituto Italiano de Cultura de New York en 1966, Bassani explicita su idea de literatura entendida como una experiencia auténtica que combina compromiso civil y pureza poética:

in Italia, io passo per essere uno degli ultimi dinosauri di un'epoca ormai al tramonto, in cui l'impegno politico era generalmente comune, non soltanto nelle dichiarazioni, ma anche nelle realizzazioni degli scrittori. Io non ho mai pensato di non essere impegnato [...] un vero poeta non può accettare di essere soltanto un poeta [...] L'arte deve essere pura [...] per una specie di fallimento dell'impegno. [...] Io voglio continuare a raccontare delle storie credibili, che servano a spiegare a tutti quelli che sono nati e cresciuti con me, che cosa è ed è stata la loro vita, che significato ha avuto per me e per loro. Poi, nonostante questa pretesa niente affatto poetica, non potrò far a meno di sperare al tempo stesso di raggiungere la purezza⁴⁹³

Si en Italia Bassani es considerado como *uno degli ultimi dinosauri ormai al tramonto*, debido a su propuesta poética que no contempla las tendencias literarias imperantes del momento, en España ciertas reflexiones empiezan a asomarse solo entonces a un horizonte literario desprovisto de ejemplos autóctonos. El 'opporsi' de Bassani, en cierta forma símbolo de una *medietas* artística entre dos modelos extremos de concebir la literatura, es decir

⁴⁹¹ Giorgio Bassani, "Prefazione al «Gattopardo», en *Opere*, 1159.

⁴⁹² Giorgio Bassani, "In Risposta I," en *Opere*, 1171.

⁴⁹³ Bassani, "In Risposta VII," 620-621.

Neorrealismo y Neovanguardia, parece encontrar un referente en la España de los sesenta. Así el anacronismo de Bassani en Italia se convierte en un discurso muy actual en un país como Espanña, que tiene que refundar su propia literatura nacional.

Con vistas a detectar las causas de este cambio de rumbo de las letras españolas, Luti destaca también la importancia de contactos intelectuales estrechados entre Castellet, Elio Vittorini e Italo Calvino, por ejemplo. En concreto, en la revista *El Menabó di letteratura* (1959-1967), codirigida por estos dos intelectuales italianos y publicada por Einaudi, los escritores de la Generación del medio siglo hallarían una válida inspiración para superar la experiencia del socialrealismo y reinterpretar la relación entre literatura y realidad, en función de las sopervenidas necesidades culturales de la contemporaneidad.⁴⁹⁴

Además, desde una perspectiva moral e histórica la actualidad de Bassani en España podría proceder de su actitud ético-crítica a la hora de tratar la Resistenza italiana como una herida nacional colectivamente silenciada. Efectivamente Bassani hace constantemente hincapié en este hecho histórico central, que no duda en definir como Guerra Civil. Annamaria Andreoli destaca al respecto una actitud polemica y crítica importante del ferrarés, que en el cuento *Una notte del '43*, relata un momento clave de la historia de Ferrara-Italia, es decir la delicada conjuntura histórica que llevó al rearme fascista después del gobierno Badoglio con la constitución de la Repubblica di Salò, definiendo los 11 antifascistas ejecutados en Corso Giovecca como «le prime vittime in ordine di tempo della guerra civile italiana».⁴⁹⁵ El ojo inquisidor del ferrarés no perdona y su religión de la libertad, heredada de Benedetto Croce, hace que en su literatura no haya héroes sino víctimas y opresores. En este sentido la Resistenza italiana, símbolo de lucha antifascista y expresión de nobles valores democráticos, sufre una reinterpretación histórica en la obra del autor, convirtiéndose en una época

⁴⁹⁴ Luti, "El Castellet 'italiano,'" 279.

⁴⁹⁵ Giorgio Bassani, "Una notte del '43 (Appendice)," en *Opere*, 1727. Sobre el tema cfr. Annamaria Andreoli, «Dentro le mura»: Tecniche narrative," en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 25-32; Piero Pieri, "Una notte del '43. La sifilide del Fascismo e le amnistie-amnesie del dopoguerra," en *Memoria e giustizia. Le Cinque Storie ferraresi di Giorgio Bassani*, 222-262.

bastante oscura de la historia de la Italia contemporánea, surcada ideológicamente por «*loro, i rossi, al pari degli altri, i neri*».⁴⁹⁶

En este sentido se ocasiona un punto de contacto entre Bassani y la España de Franco, debido a la ya mencionada y compartida necesidad de un tratamiento literario de la herida histórica nacional, entendido como ejercicio de responsabilidad artística frente a la sociedad y la Historia. Lo que puede observarse al respecto es una preocupación ética compartida, que desemboca en una intención estética. Esta se traduce en una notable sintonía artística entre las inclinaciones literarias del ferrarés y las de los intelectuales españoles, que en este último caso evolucionará hacia un realismo dialéctico cuyo discurso narrativo, enfocado en la sujetividad, abrirá camino, y protagonizará en cierta manera, la Transición.

⁴⁹⁶ Giorgio Bassani, "Una lapide in via Mazzini," en *Dentro le mura* (Milán: Mondadori, 1973), 128. En la edición *ne varietur* de 1980 Bassani escribe: «quella casa dove *loro, i rossi*, da sí o no tre mesi al posto degli *altri* che l'avevano occupata prima, cioè *i neri*», Giorgio Bassani, "Una lapide in via Mazzini," en *Opere*, 95.

3. Giorgio Bassani en la España posfranquista⁴⁹⁷

El dominio totalitario procuró formar bolsas de olvido en cuyo interior desaparecían todos los hechos, buenos y malos, pero igual que los hornos crematorios de los nazis estaban destinados a salir a la luz, también es cierto que ha sido vano cualquier intento de hacer desaparecer en el ‘silencioso anonimato’ a aquellos que se opusieron o sufrieron el Régimen. Las bolsas de olvido, decía Hanna Arendt, no existen. “El olvido no existe – dice ella textualmente -. Nada humano es tan perfecto, y sencillamente hay demasiada gente en el mundo para que el olvido sea posible. Siempre quedará un superviviente para contar la historia”

(Andrés Trapiello, *Ayer no más*)

Di che cosa devono parlare i poeti se non di ciò che ricordano?

(Giorgio Bassani)

La historia de la recepción de Giorgio Bassani en España a partir de la Transición se perfila a través de consistentes segmentos temporales en los que la crítica especializada parece hacerse más receptiva hacia la obra del ferrárez, gracias también a las iniciativas de las principales editoriales españolas que vuelven al escritor con interés constante. El panorama de las publicaciones bassanianas de la época en cuestión se presenta bastante complejo y articulado.

Excepto una edición aislada que se remonta al 1976, cuando se edita la reimpresión del *Jardín de los Finzi-Contini* por Seix-Barral en la colección de bolsillo Libros de Enlace, los años ochenta constituyen el primer segmento temporal realmente importante. En efecto, después de un momento de desorientación cultural justificable a raíz de aquel 1975 que lo cambia todo, podemos hablar de un redescubrimiento de Bassani en España por parte del mundo editorial y la crítica especializada. La primera publicación posfranquista

⁴⁹⁷ Cfr. Silvia Datteroni, “«Un clásico tímido». Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democratica a oggi,” *Cahiers d'études italiennes/ Novecento... e dintorni* 26 (2018), en prensa.

en la que aparece el nombre del escritor es una edición de poesía de 1983, titulada genéricamente *Poemas*, traducida al español por Juan Ramos y publicada por la editorial Pablo Lluch. La falta de reseñas o artículos al respecto lleva a conjeturar que la colección no recibió mucha atención de parte de la crítica, ni mucho éxito del gran público. Lo que sí se ha demostrado digno de interés son las dos ediciones de la *Novela de Ferrara*, respectivamente publicadas por Bruguera (1984) y Lumen (1989). Un año más tarde, en 1985, salen *Epitafio* (Lumen) y *El jardín de los Finzi Contini* (Seix-Barral). En los años '90 el *Jardín* se imprime por Espasa-Calpe (1993), Seix-Barral (1996) y Planeta (1997), sin mucho eco de la crítica. Finalmente *La garza* sale a la luz en 1995, publicado por Cátedra. En el siglo XXI, en particular durante los tres primeros años de la primera década, o sea después de la muerte del autor, la crítica trata de hacer un primer balance de su trayectoria narrativa. Entre 2001 y 2004 se imprime tres veces el *Jardín*, publicado por Círculo de Lectores, El País y Espasa-Calpe, respectivamente. En 2007 aumenta el interés por Bassani con motivo de la significativa reimpresión de *La novela de Ferrara* editada por Lumen. Ese mismo año Tusquets Editores imprime una nueva edición de *El Jardín de los Finzi-Contini*. Finalmente, después de una nueva publicación de *La novela de Ferrara* por la editorial Debolsillo en 2009, en el bienio 2014-2015 la crítica se fija nuevamente en Bassani, probablemente a consecuencia del proyecto editorial de Acantilado, que lanza la publicación de los volúmenes individuales que componen *La novela de Ferrara*, empezando por el núcleo de las *Historias*, o sea *Intramuros (Dentro le mura)*. El primer libro se edita en 2014, el segundo, *Las gafas de oro*, en 2015, mientras el tercero, *El jardín de los Finzi-Contini*, en 2017.

Cabe destacar que el impacto editorial de Bassani en la España democrática nunca ha sido tan significativo como para hablar de un caso de *best-seller*. Desde este punto de vista ya en los años '60 Carlos Barral anticipaba el destino del escritor en la Península Ibérica al decir: «Siamo molto interessati al Bassani anche se non crediamo troppo probabile che diventi un best-seller come

pare sia accaduto in Italia».⁴⁹⁸ Sin embargo, la innegable constancia y el interés con los que, pese a todo, se publica y se recibe al escritor italiano en España, justificaría la etiqueta de «clásico tímido» propuesta por el escritor Alejandro Gándara. Si además consideramos que el interés de la crítica española por Bassani ha sido en su mayoría determinado por ciertos temas que afrontaremos a continuación, es decir, la responsabilidad de la escritura, el compromiso civil y el deber de memoria, sería legítimo hablar entonces, en el caso de la Península Ibérica, de un «clásico tímido pero esencial».⁴⁹⁹

3.1. Hacia la Transición

El 20 de noviembre de 1975 fallece Francisco Franco; muere de vejez, terminando biológicamente un régimen caracterizado por una longevidad innatural. Los inmediatos efectos político-culturales a raíz del fallecimiento del caudillo implican un lento reasentamiento de las estructuras sociales. El periodo posfranquista, conocido históricamente con la emblemática etiqueta de Transición,⁵⁰⁰ se caracteriza política y culturalmente por una inusual «continuidad dentro de la discontinuidad»⁵⁰¹ por la que no se generan fisuras sociales evidentes

⁴⁹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 19 de junio 1962, *ds.*

⁴⁹⁹ Alejandro, Gándara, "Un clásico tímido," *El Mundo*, 15 de noviembre de 2007.

⁵⁰⁰ La periodización de la época conocida como Transición es un tema bastante complejo. Cfr. José Carlos Mainer, "El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo," en *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno Salamanca, 12-14 settembre 2002*, ed. Domenico Antonio Cusado, et al. (Messina: Andrea Lippolis Editore), 2004, 11-37; "1985-1990: Cinco años más," en *España frente al siglo XXI. Cultura y Literatura*, ed. Samuel Amell (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), 15-49; "1975-1985: Los poderes del pasado," en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. (Madrid: Editorial Playor, 1988); Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1992)*. (Madrid: Siglo XXI España Editores, 1998), donde Vilarós propone como fecha relativa al fin de la transición el 1993, año del tratado de Maastricht, cuando España entra oficialmente al espacio europeo.

⁵⁰¹ Santos Juliá interpreta la anómala continuidad política de la Transición como el resultado de un miedo real de la sociedad a la eventual destabilización político-social que proporcionaría la muerte de Franco. A fin de no arriesgar el frágil equilibrio conseguido y volver a una Guerra Civil cuyo recuerdo era todavía muy cercano, muchos han preferido aceptar la continuidad del régimen franquista viviendo en una España posfranquista más que democrática. Además, Juliá alega que los cambios ocurridos durante el posfranquismo no pueden explicarse sin tener en cuenta el año 1956, cuando se sentaron realmente las bases para un cambio que se dio muy a

pero sí transformaciones progresivas y sutiles que destacan una evolución endógena de la nueva realidad ibérica.

Se trata de una peculiaridad – o más bien una anomalía – puramente española.⁵⁰² Después de la muerte de Franco, el cambio hacia la democracia se caracteriza, de hecho, por una «lucha por construir otros relatos» cuyo objetivo principal es poder «participar en el gran coro de las narraciones europeas».⁵⁰³ Jordi Gracia argumenta al respecto que las dos tareas importantes de la España de la época son efectivamente las de «aprender a vivir después de una dictadura y encajar en una Europa real y no mítica».⁵⁰⁴ El progreso socio-económico del país y el consecuente triunfo del consumismo, de hecho, aniquilan la dialéctica del

posteriori. De hecho Juliá habla de una «profunda transformación experimentada en la sociedad y en la cultura política de los españoles desde que irrumpió en la esfera pública en 1956 la primera generación de universitarios que no habían participado en la guerra civil y desde que en 1962 comenzó la movilización de una nueva generación de industriales. Lo que no entendían quienes siguieron pensando en términos de fantasmas del pasado, dispuestos a resucitar a la menor ocasión, fue que el gran éxodo rural, la emigración, el fin de la autarquía, la apertura al exterior, la integración progresiva en los mercados internacionales, los flujos de capital y las transferencias de divisas, la implantación, en fin, de una economía capitalista de mercado, produjeron a comienzos de los años sesenta un cambio de sociedad y profundas modificaciones en la composición, el discurso y las prácticas de las clases obrera y media. [...] Los años 1973 y 1974 fueron el gozne de esa transformación: en ellos finalizó el periodo de cambio social más intenso que haya experimentado España en toda su historia moderna y a partir de ellos comenzó su más profunda transformación política y cultural», Santos Juliá y José Carlos Mainer, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*. (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 16. Sobre el asunto véase también Paul Ille, “La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad,” en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. José B. Monleón (Madrid: Akal Ediciones, 1995), 21-39.

⁵⁰² En 1977 se instituye el gobierno de Adolfo Suárez, ex falangista que protagonizó la Transición; bajo Suárez se aprueba la Constitución del 1978 y se crean los principales ministerios y organismos culturales, con vistas a reemplazar las asfixiantes estructuras de censura de la dictadura, para reedificar la democracia en el país. De todas maneras el cambio democrático sobrevendrá por la intervención de micro-transiciones presentes anteriormente en el ambiente cultural, social, político y filosófico. Estudios realizados por Sergio Vilar y Paul Ille, entre otros, detectan un impulso embrionario hacia la democracia en la primavera del 1956 con los movimientos socialistas de Tierno Galván. Véase: Sergio Vilar, *Historia del antifranquismo 1939-1975*. (Barcelona: Plaza & Janés, 1984); Ille, “La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad,” 21-39, quien propone una suerte de resumen acerca de las principales periodizaciones propuestas por historiadores y críticos de la literatura. Sin embargo el impulso decisivo hacia el camino democrático se halla en 1977, año tristemente conocido por ‘la matanza de Atocha’, un atentado en el seno del terrorismo tardo-franquista reivindicado por extremistas de derecha y que generó un impacto colectivo sin precedentes en la población.

⁵⁰³ Rafael Chirbes, *Por cuenta propia: leer y escribir*. (Barcelona: Anagrama, 2010), 239.

⁵⁰⁴ Jordi Gracia, *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. (Barcelona: Edhsa, 2001), 52.

realismo social vaciando su ideología marxista y debilitando su carga polémica; el movimiento termina por razones de insuficiencia estética dentro de un escenario de horizontes político-culturales diferentes. En este sentido, en *Narrativa o consumo literario*⁵⁰⁵ Ramón Acín justifica la pérdida de utilidad de la literatura social como el resultado de una ruptura de la cadena emisor/receptor, que obliga a sustituir un producto literario por otro.

Asimismo *realismo social* por aquel entonces significa también tener que lidiar con el imaginario de un comunismo ya perjudicado, involucrado en *affairs* internacionales embarazosos como la Primavera de Praga y el caso Padilla.⁵⁰⁶

En esta fase de asentamiento, en la que España intenta fundar de nuevo una propia identidad política y cultural dejando atrás la *mimesis* ideológica del discurso social,⁵⁰⁷ abriéndose cada vez más a influencias occidentales, Giorgio Bassani no está muy presente. Su realismo no parece cuajar dentro de una época saturada de transformaciones y en la que hace estragos el experimentalismo.

⁵⁰⁵ Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario, 1975-1987*. (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1999).

⁵⁰⁶ La manera en la que la Unión Soviética había manejado las tentativas de emancipación política de la ex Checoslovaquia en 1968 y el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla en Cuba en 1971 (quien poco después será expulsado y exiliado debido a su obra *Fuera de Juego*, considerada polémica por peligrosa para con los ideales de la Revolución Cubana), generan cierto desencanto hacia la revolución y el comunismo. En términos culturales y nacionales, un primer retroceso que señala el alarmante agotarse de la estética social remonta al 1962, cuando Luís Martín Santos publica la novela *Tiempo de silencio*, iniciando un nuevo género literario conocido como *realismo dialéctico*. Cfr. José Lázaro, "El realismo dialéctico de Luís Martín Santos," *Caudernos Hispanoamericanos*, 748 (2012): 25-36. La obra de Martín Santos se puede interpretar como una primera alternativa a un género 'demasiado realista' que estaba agonizando sin haber producido un gran resultado, como demuestran los debates de la comunidad intelectual de los años sesenta acerca del futuro de la literatura española y del género realista en cuestión.

⁵⁰⁷ Rodríguez Pacheco habla de los límites de la literatura social durante el franquismo en estos términos: «en el realismo social [...] faltaba imaginación [...]. El valor único residía en la intencionalidad del texto, no en el trascender durativo del mensaje. Se reniega la belleza como deseo si la realidad está ahí propicia, fácil y hacedera. Para la presentación unitaria, seriada del producto, se proponen unas estructuras arquetípicas, se facilitan unos moldes y se aconsejan unos modelos, todo lo que no sea eso carece de valor, es literatura reaccionaria [...] A partir de los sesenta, generalizada su propuesta, la prepotencia fue agobiante. Por todo ello, me atrevería a calificar la escritura que se produce a partir de 1956 – al menos en un setenta u ochenta por ciento – como la escritura de la *mimesis* ideológica: *mimesis* no solo de esa realidad antes aludida sino, igualmente, de intencionalidad, de finalidad y de los modelos propuestos como ejemplares. Surge así una escritura seriada con la que todos se atreven [...] en el cual toda individualidad queda anulada», Pedro Rodríguez Pacheco *La otra mirada. Literatura española ¿crimen o suicidio?*. (Barcelona: Editorial Carena, 2015), 206.

El frenesí cultural de la España de la Transición, que renueva el panorama literario introduciendo importantes modelos metanarrativos y antinarrativos, es difícil de definir. De hecho, según Javier Gómez-Montero,⁵⁰⁸ trazar un canon de la literatura española de entonces es una tarea complicada que ni siquiera un estudio sobre los premios literarios de la época puede facilitar, debido a la heterogeneidad de las obras producidas. Lo que en cambio para Gómez-Montero podría tener relevancia heurística para la individuación de una orientativa tendencia literaria, son los géneros menores, como los libros de Esther Tusquets, por ejemplo, que proponen temas tabúes bajo el franquismo (homosexualidad, literatura erótica, etc.,...). Muy en general, saliendo de los límites de la periodización, después del 1975 podríamos hablar de literatura de/ sobre/ en la Transición, enfocando el análisis sobre algunas coordenadas críticas esenciales, como por ejemplo el «radio de acción de la memoria» y las «prácticas individuales o colectivas vinculadas a la identidad»,⁵⁰⁹ que demuestran sin embargo cómo las instancias literarias antinarrativas y metanarrativas no logran liquidar el residuo de una estética realista, todavía muy importante debido a la necesidad social de comprender un pasado próximo que tiene que 'archivarse' de alguna forma. Y en función de este imperativo de memoria y reconstrucción pública de la memoria, queda explicada «la búsqueda de opciones de narratividad de la(s) historia(s) nacionale(s) de España»⁵¹⁰ que se ha dado a raíz de una ambigüedad histórico-cultural propia de la Transición procedente, quizás, de «la dificultad de afrontar una fabulación narrativa coherente de la herencia del franquismo».⁵¹¹

3.2. Un nuevo concepto de realismo

Sin volver al *realismo social* de la época franquista se desarrolla entonces, paralelamente a la metanovela y antinovela, un tipo de literatura útil, capaz de

⁵⁰⁸ Javier Gómez-Montero, *Memoria literaria de la transición española*. (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 9

⁵¹⁰ *Ibid.*, 15.

⁵¹¹ *Ibid.*

interpretar las preocupaciones contemporáneas surgidas con la democracia. A este propósito Santos Sanz Villanueva, en un artículo de 1985 publicado en *Ínsula* y titulado “El realismo en la nueva novela española”,⁵¹² detecta una actitud diferente de compromiso social que corresponde a las nuevas necesidades de la etapa posfranquista; el crítico hace hincapié en la evolución realista de la narrativa en la era democrática que, por una pulsión de autoconservación, se ve obligada a redefinirse semánticamente diluyendo el *effet du réel* en lo que Emmanuel Boujou define como «intention éthique» y «humanisme de l’écriture».⁵¹³ Pronto con la Transición vuelve la narratividad, y con ella memorias, diarios, dietarios, autobiografías y novelas históricas.

En particular la *novela testimonial* de esta fase une testimonio y recuerdo, compromiso moral y memoria, historiografía e introspección. Sobre esto, Santos Alonso, en un artículo titulado “Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre”, perfila el cambio ocurrido en la narrativa en transición destacando la tendencia de los novelistas a «recuperar recursos tradicionales» para «ante todo contar historias»,⁵¹⁴ sin por ello incurrir en la denuncia social que había caracterizado la etapa anterior. Según escribe Gracia en el libro *Hijos de la razón*:

El regreso del narrador a la historia contada y la renuncia a efectismos de estilo o el desdén a la oscuridad de un discurso con sentido sólo dentro del taller del escritor son algunos componentes que responden a actitudes culturales explicables en clave de historia literaria pero no sólo literaria⁵¹⁵

Como informa Gracia, ya a comienzos de los ochenta puede observarse una especie de afán del mercado editorial para interpretar los gustos del público y recuperar de esta manera un lector saturado de «catequismos ideológicos,

⁵¹² Santos Sanz Villanueva, “El realismo en la nueva novela española,” *Ínsula*, 464-465 (1985): 7.

⁵¹³ Emmanuel Boujou, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l’Espagne post-franquiste*. (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002), 91.

⁵¹⁴ Santos, Alonso, “Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre,” *Ínsula*, 464-465 (1985): 9.

⁵¹⁵ Gracia, *Hijos de la razón*, 54.

prontuarios políticos y complejidades estructuralistas y psicoanalíticas»⁵¹⁶ propios de los setenta. Específicamente, según Boujou, el género policíaco, que también toma fuerza en esta etapa, desarrolla una función social importante al interpretar el nuevo panorama democrático que surge de la «trame criminelle de [...] pesanteur idéologique et moral» del franquismo a través de una estructura narrativa de encuesta que investiga «l'histoire au présent».⁵¹⁷

Es evidente que estamos frente a un cambio generacional de las letras españolas; la ansiedad de renegar del pasado salvando solo ciertos aspectos de la tradición, así como la incertidumbre hacia el futuro, llevan a una narratividad algo desorientada. Debido a la actividad paralela de muchos novelistas procedentes de diferentes orientaciones literarias,⁵¹⁸ pronto se afirmará una heterogeneidad de estilos y contenidos, que más adelante encontrará su propia definición en la elástica etiqueta de Posmodernismo. A partir de este preciso momento un *boom* de jóvenes escritores sube al escenario; esta *narrativa joven* o *posmoderna* o *nueva novela*, se caracteriza por la voluntad de ampliar los límites de la literatura, también a raíz del desencanto cultural producido por un «décalage entre les rythmes et les directions que suit le roman et ceux qu'il devrait suivre au regard du bouleversement historique éprouvé par l'Espagne».⁵¹⁹ Según Boujou es necesario centrarse en el «mono del desencanto»⁵²⁰ - o sea la faceta moral de la ruptura estética auspiciada por los intelectuales en aquellos años - para medir la fuerza real del cambio ocurrido y el peso de la creación artística a raíz de ello. En sus palabras:

⁵¹⁶ *Ibid.*, 54.

⁵¹⁷ Boujou, *Réinventer la littérature*, 91.

⁵¹⁸ Martínez Cachero alega que entre los años ochenta y noventa, cuatro generaciones diferentes protagonizan el panorama literario español, desde los Patriarcas del género (Cela, Delibes, y Torrente Ballester) hasta la Generación del 68, pasando por los Niños de la guerra. Cfr. Martínez: «Entre los rasgos distintivos de nuestra novela en el período que nos compete – aproximadamente, entre el 1980 y 1995 -, cuenta la presencia de autores que pertenecen a distintas generaciones, acaso cuatro si prescindimos de algunos supervivientes de anteguerra y del exilio que [...] continuaron publicando durante ese tiempo; ocupan el otro extremo, en cuanto a edad, jóvenes recientemente incorporados al conjunto. [...]», José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. (Madrid: Castalia, 1997), 609.

⁵¹⁹ Boujou, *Réinventer la littérature*, 89.

⁵²⁰ La definición es de Vilarós, *El mono del desencanto*, 1998.

le principe presque morale d'une rupture esthétique est précisément brandi pour mieux jauger la fliblesse des évolutions, et, dans un second temps, mieux entraîner la création dans le cours de cette indignation et de ce principe⁵²¹

De acuerdo con Villanueva y Sobejano, Boujou detecta en la sobrevenida conjuntura histórico-literaria una nueva faceta del género realista, vinculada con un principio más general de ética de la escritura que conlleva nuevas preocupaciones sociales y técnicas narrativas complejas. Esta nueva sensibilidad ético-estética se enmarca dentro de un cambio de perspectiva y expectativas, cuya prioridad apunta a la eficacia estilística del texto sin perder de vista, sin embargo, el horizonte realista de procedencia. Boujou interpreta esta transformación, que se traduce en la importancia creciente otorgada a la metaliteratura en aquellos años, como un reflejo de un cambio profundo en las instancias literarias que otorga mucha importancia a la autonomía del texto, así como a las alteraciones formales de sus referencias externas; según el crítico francés se trataría de un proceso de deconstrucción y reconstrucción de las categorías lingüísticas de la realidad, que chocaría con las coordenadas críticas usuales de los lectores por dirigirse hacia nuevos horizontes hermenéuticos. Por lo cual:

La fonction de l'argument métalittéraire ne consiste donc pas du tout à refermer le genre romanesque sur lui-même, mais à aiguiser la conscience d'un échange complexe, profond et paradoxal, entre le littéraire et le non-littéraire: la part du réel, de l'idéologie, de la réflexion, de l'imaginaire, n'a pas disparu, mais elle est passé tout entière du côté de l'exploitation des ressources propres du genre. L'accomplissement romanesque s'accompagne désormais d'un retour réflexif sur les activités de création et de lecture, sur leur implications et leur fonction éthiques⁵²²

⁵²¹ Boujou, *Réinventer la littérature*, 92.

⁵²² *Ibid.*, 119.

El crítico literario Carlos Mainer comparte el análisis de Boujou destacando un punto de inflexión de la literatura española entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que ha dado lugar a una transformación progresiva, pero radical, del mundo literario español. Desde su punto de vista:

De aquella crisis de tantas cosas surgió un relato que se ha transformado a menudo en una búsqueda de la identidad perdida del sujeto narrador o en una pesquisa en pos del propio relato: metanovela e introspección que nos ha restituido también las briznas de un realismo perdido. Ahora las novelas no son aquellos ‘vastos frisos narrativos’ que admiraban los críticos a la antigua usanza pero, a cambio, han ganado sensibilidad para el paisaje, amor a ciertos objetos, atención a ciertos estados psicológicos de transición⁵²³

La cita de Mainer destaca un aspecto importante del panorama cultural español recién formado, es decir, la falta de ruptura con el pasado que alienta un deslizamiento progresivo del contexto de referencia hacia posiciones estéticas más complejas y abiertas a un progreso cultural libre de toda urgencia intelectual. De aquella *crisis de tantas cosas* citada por Mainer - considerada como el punto de partida de todo cambio - habla también Josep María Castellet en 1974, en un número extraordinario de la revista *Cuadernos para el diálogo* titulado: “¿Existe una cultura española?”. El teórico de la *Generación del Medio Siglo* halla entre las causas de la desorientación socio-cultural española de la época un «bloqueo de la memoria colectiva»⁵²⁴ de la clase intelectual, procedente de una dictadura que había impuesto un discurso social estereotipado y sin matices. Es lo que Mainer⁵²⁵ expresará con la etiqueta ‘síndrome de Estocolmo’, observando que buena parte de la franja intelectual de la sociedad vive en un sintomático equilibrio entre la acérrima animadversión hacia las estructuras del estado y un sentimiento ambiguo de aceptación de ciertas instancias franquistas: se trata de una faceta cultural que Emmanuel Boujou ha definido como la «angoisse d'une 'perte

⁵²³ José Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*. (Barcelona: Editorial Crítica, 1994), 171.

⁵²⁴ José María Castellet, “Para una crítica de la crítica,” *Cuadernos para el diálogo* XLII número extraordinario “¿Existe una cultura española?” (1974): 309-310.

⁵²⁵ José Carlos Mainer, “Reportaje: la responsabilidad de los intelectuales. Cadáveres en el armario,” *El País*, 14 de octubre de 2006.

d'identité' [...] et d'une intériorisation involontaire du réductionisme franquiste»⁵²⁶.

De todas maneras, el rearme cultural va paralelo a un ejercicio historicista que en algunos momentos de la historia democrática española se acompaña del deber de memoria histórica como clave interpretativa de la definición identitaria. Y comprender en qué manera el paradigma histórico de la memoria haya influido en una época de balances y análisis de las responsabilidades y en la sucesiva reconstrucción de la identidad nacional, es tarea imprescindible para entender la ‘función Bassani’ en la España posfranquista.

3.3. Entre *boom latinoamericano* y experimentalismo

A mediados de los años setenta Carlos Barral decide publicar las *Historias de Ferrara* en la colección Hispánica Nova del nuevo sello Barral Editorial. La presencia de Bassani en el catálogo barraliano podría parecer algo anómala teniendo en cuenta la trayectoria editorial del editor español: tras separarse de la casa editorial de familia, la legendaria Seix Barral,⁵²⁷ donde había ideado la colección Biblioteca Breve⁵²⁸ con la que había impulsado la promoción literaria del realismo social y los escritores del *boom latinoamericano*, con el nuevo

⁵²⁶ Emmanuel Boujou, “Le temps des épreuves. Practiques et modèles de la création romanesque,” en *Réinventer la Littérature*, 38.

⁵²⁷ En sus *Memorias* Carlos Barral habla del desenlace de su relación con la empresa Seix Barral: «Yo y mis gentes éramos dentro de aquel, aunque no se supiera bien por qué, una incrustación molesta y una constante e irritante extravagancia. [...] Aquella editorial, tan personal, tan desmesuradamente prestigiosa y tan molesta a las odiosas autoridades y al sistema, debía ser domada. Yo debía ser domesticado [...] El día primero de septiembre [...] Entré por última vez en aquel despacho tan italiano a recibir la mala noticia y a retirar mis cosas. [...] no había dejado de ser del todo, ni mucho menos definitivamente, el editor famoso y respetado. [...] Enseguida pondríamos en marcha Barral Editores», Carlos Barral, “Cuando las horas veloces,” en *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcelona: Lumen, 2015), 706-715-717-721.

⁵²⁸ Carlos Barral acerca del peso de Biblioteca Breve en la España franquista: «Se trataba de un instrumento de exploración de otras culturas vivas y, finalmente, de provocación de las propias. [...] El Premio Biblioteca Breve, ligado a la colección tan solo por el nombre, fue [...] instrumento de insospechable eficacia. [...] el premio recorría las celdas culturales del otro continente y convocaba a los escritores enclaustrados en sus cafés de lejanísimos barrios o provisionalmente acampados en París. [...] el premio era al cabo de los años un puente literario transatlántico, practicable solo para una cierta literatura, digamos que de mi gusto y manías, que se pretendió vanguardia de una literatura con vocación universal», *Ibid.*, 685-686.

proyecto editorial vira y apuesta por instancias experimentales. Sin embargo, como declara el mismo Barral en sus *Memorias*, durante las primeras reuniones de Barral Editores para la formación de un nuevo catálogo, él y sus estrechos colaboradores deciden «reclutar los primeros novelistas, los primeros antólogos y los títulos de aquello que se llamó ‘rescate’, la repesca de clásicos ignorados u olvidados».⁵²⁹ En definitiva, Barral trabaja para la creación de un catálogo que él mismo define «singular y personal», donde la presencia de autores extranjeros, con los que el público español no está familiarizado del todo, puede explicarse como un hecho debido a «la congruencia de sus propios gustos literarios». Por esta razón la presencia de un «clásico gris»⁵³⁰ como Bassani ha de entenderse como una frecuente excepción en la línea editorial de su director. En el caso del escritor italiano dicha excepción se justifica en virtud de su estilo, es decir un realismo heterodoxo que no tiene equivalentes en la España de entonces y cuyo valor canónico asegura prestigio al catálogo de un editor «exquisito».⁵³¹

La segunda mitad de los años Setenta se caracteriza por el agudo desencanto frente a la producción literaria nacional. La muerte de Franco, el fin de la censura y el ascenso de la democracia, despiertan ilusiones dentro de la comunidad crítica e intelectual española. Pero el entusiasmo y el afán de balance cultural de esta época se topan pronto con la constatación de la efectiva pobreza de la producción literaria de posguerra, junto con la escasa capacidad por parte de los escritores de la Transición de encontrar su propio rumbo. Se trata de una situación que el crítico Martínez Cachero relata en estos términos:

Finalmente, la llegada de la democracia, hermosa criatura en la que tantas ilusiones se habían puesto, supone el golpe más duro pues, al no cumplirse lo

⁵²⁹ *Ibid.*, 765.

⁵³⁰ Acerca de la definición, véase Andrés Trapiello, *Clásicos de traje gris*. (Madrid: Valdemar, 1997), donde el español reivindica aquellos grandes autores que suelen estar al margen de las principales tendencias culturales pero que son imprescindibles dentro del sistema literario. Asimismo Giorgio Bassani, durante sus años editoriales, ha dado a conocer y publicado a muchos autores fuera del canon dominante, que sin embargo han marcado el tono general de la época.

⁵³¹ La definición de Barral como «editor exquisito» procede de Juan Antonio Molina Foix, en Sergio Vila-Sanjuán, *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. (Barcelona: Destino, 2003), 101.

esperado crece y se extiende el desánimo o desencanto: la creación no rinde' [...] y hay quien se pregunta si 'la libertad, ¿solo no nos ha producido modorra?'

532

A finales de los ochenta Rafael Conte describe aquella misma situación de esta manera:

no hay una novela de la transición, ni la desaparición de Franco supuso la aparición irrefrenable de grandes obras maestras que la censura y la estulticia cultural del régimen anterior hubiese amordazado en el interior de sacrosantos cajones clandestinos. Hay que culminar la reflexión: no había obras maestras. No tenemos más que lo que teníamos, aparte de una mayor dosis de libertad⁵³³

En esta segunda mitad de los años setenta podemos destacar también un impulso de estabilización literaria que apunta a una nueva definición de los géneros narrativos después de Franco. De hecho la heterogeneidad de las obras de este periodo - condición justificable a raíz de la fragmentada fisonomía cultural de la nación y el abanico de oportunidades artísticas que tiene España al salir del letargo franquista - genera la necesidad de encontrar un rumbo al destino literario de país que irá definiéndose palautinamente a partir de la década sucesiva.

Durante estos primeros años de la Transición Giorgio Bassani existe quizás por razones de inercia editorial. De todas maneras la escasa presencia del ferrarés en los catálogos, que cuenta con la única publicación del *Jardín* en 1976, nunca dará lugar a un vacío receptivo gracias sobre todo 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 pueda haber dado un impulso importante 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

⁵³² Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, 384.

⁵³³ *Ibid.*, 383.

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 el autor.⁵³⁴

3.4. La novela de Ferrara en España

En el capítulo titulado “Axiologie de la transition romanesque” Boujou hace referencia a la evolución de la crítica dentro del nuevo panorama literario español, que ahora tiende a considerar las obras analizadas dentro de un marco intertextual y transhistórico de expresiones literarias. El cambio hacia esta nueva dimensión sincrónica de parte de la crítica se justifica, o se acompaña, de un deslizamiento hacia un principio ético del texto que parece reemplazar la atención al valor ideológico de la obra que había caracterizado la pre-Transición.⁵³⁵

Pese a los nuevos horizontes metanarrativos, la novela de esta época se caracteriza por una dimensión diegética todavía muy anclada al momento histórico, sin por ello ser realista. De hecho, como explica Boujou, las referencias históricas constituyen solo el soporte semántico del relato. En este periodo los principales periódicos y revistas especializadas dedican con frecuencias algunas páginas a Bassani, sobre todo a raíz de la publicación italiana del ciclo narrativo sobre Ferrara, o sea cuando por primera vez el autor decide reunir su producción bajo el título *Il romanzi di Ferrara*, publicada por Mondadori en 1980.

Por otra parte, entre 1981 y 1985, Bassani viaja varias veces a España; la primera etapa documentada será su visita al Istituto Italiano de Cultura de Madrid donde, durante un congreso en su honor, explica su poética de autor presentando las *Historias ferraresas*. El escritor hace hincapié en el valor político-resistencial

⁵³⁴ Remitimos al capítulo 7.

⁵³⁵ «le valeur idéologique des textes serait nulle par elle-même? En réalité, c'est la hiérarchisation des arguments critiques qui place cette valeur, souvent forte pourtant, sous l'égide d'autres principes considérés comme davantage pertinents pour le modèle du roman de la transition: au lieu d'insister sur la teneur du discours idéologique (explicite ou implicite) du texte, l'analyse critique se déporte en amont – en mettant en valeur le principe éthique d'engagement dans la création -, ou en aval – dans la mise en exergue de l'expérience de lecture et de ses conséquences éthiques» Emmanuel Boujou, “Axiologie de la transition romanesque,” en *Réinventer la littérature*, 117.

de la obra, en concreto de *El Jardín de los Finzi-Contini*, que define como una «toma de posición contra el fascismo». Se trata de un tema sensible para un país como España que ha sido amordazado durante cuarenta años por una dictadura que solo alentó una mínima y elitista experiencia *underground*.⁵³⁶ En el artículo de J. F Beaumont⁵³⁷ acerca de la visita madrileña del escritor, se transcriben algunas declaraciones de Bassani acerca de su orientación política.⁵³⁸ Dice Bassani: «Me sitúo como vecino de los radicales italianos de la democracia de izquierda, laico, no marxista y con una fuerte experiencia anti-fascista».⁵³⁹ En el mismo artículo Beaumont hace mención a la poética posneorrealista de Bassani y a la estructura de *La novela de Ferrara*, habida cuenta de la versión definitiva de las *Historias*, que define como «la obra de un artista que solo quiere ser artista pero sin dejar de ser verdadero, sin alejarse de la verdad».⁵⁴⁰

El mismo año, acaso con ocasión de la invitación recibida por el Istituto Italiano de Cultura de Madrid, Bassani será invitado al programa de televisión *Encuentro con las letras*. El programa se crea en 1976, cuando nacen también los periódicos *El País*, *Diario 16* (1976-2001), *Historia 16* (1976-2008), todos ellos medios de información que protagonizarán la Transición española. En concreto, *Encuentro con las letras*⁵⁴¹ trata de recuperar la libertad cultural perdida bajo el

⁵³⁶ Cfr. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. (Barcelona: Anagrama, 2014).

⁵³⁷ José F. Beaumont, «Giorgio Bassani. «Le jardín de los Finzi-Contini» es una toma de posición contra el fascismo,» *Le País*, 27 de mayo de 1981.

⁵³⁸ Acerca del antifascismo liberal-socialista de Bassani véase una interesante lectura de Piero Pieri, quien detecta en el cuento *Una lapide in via Mazzini* una mirada acusadora del autor hacia el judío fascista, y una mirada sarcástica hacia el partisano comunista. Según Pieri ambas son de interpretar como el reflejo de sus posiciones políticas liberales y su fe en la democracia. En palabras del crítico: «[...] il narratore della *Lapide* guarda con occhio rigoroso all'ebreo rimasto fascista nonostante i lutti che quel regime causò alla sua gente e guarda con lo stesso rigore anche la figura del partigiano comunista, alla luce di un concetto di democrazia liberale simmetrico con gli ideali dei fratelli Rosselli e del Partito d'Azione. Proprio quando la prosa nasconde l'acre giudizio nell'ironia leggera, nell'annotazione sorniona, nel sorriso beffardo e nella riflessione sogghignante [sottotraccia palesa la morale dell'antifascista liberal-socialista, in questa veste testimone acuto degli eventi post-bellici],» Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. (Pisa: Edizioni ETS 2008), 79.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Cfr. Juan Carlos Ara Torralba, «Encuentro con las letras. Mucho más que una galería televisiva de la literatura en la Transición» y Francisco Rodríguez Pastoriza, «La literatura en los programas culturales de la transición: una cierta edad de plata,» ambos en *Televisión y Literatura*

franquismo y educar al país, con cierta inclinación pedagógica, en una modernidad literaria con la que no estaba familiarizado. El horizonte cultural de interés sigue siendo nacional básicamente, siendo la literatura española poco receptiva hacia experiencias extranjeras por razones histórico-políticas. Sin embargo el último año de emisión del programa dirigido por Robert Vélez, el 1981, se recuerda como una etapa caracterizada por una evidente apertura a las literaturas extranjeras.⁵⁴² Y será justo en esta última fase aperturista cuando Esther Benítez y José Luis Jover entrevistarán a Giorgio Bassani y Leonardo Sciascia.⁵⁴³ A este respecto cabe destacar que es justamente en un momento de transformación de los hábitos y costumbres sociales, donde los valores de referencia serán pronto cosmopolitismo, transgresión, ambigüedad sexual - aspectos de la movida madrileña inmortalizados por Almodóvar en sus películas de culto – cuando se registra el ‘redescubrimiento’ de Bassani por parte de un sector de la crítica especializada.⁵⁴⁴

En 1983 Bassani viaja a Valencia como invitado al *Encuentro de Escritores del Mediterráneo*. La reunión en cuestión propone una reflexión crítica acerca del pasado y la memoria en la que participan más de docientos intelectuales, entre ellos Octavio Paz, quien inaugura el congreso. Básicamente se trata de una conmemoración de un encuentro anterior que hubo lugar en la misma ciudad hace cincuenta años, durante la Guerra Civil. Bassani asiste junto con Carlos Barral, Francisco Ayala, Heberto Padilla, Francisco Rico, Jaime Salinas, Rosa

en la *España de la Transición (1973-1982)*, ed. Antonio Ansón Anadón (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010), 139-167 y 25- 51.

⁵⁴² La única excepción era Francia. La influencia francesa era la más documentada en la cultura burguesa española de la época. En cambio, donde España se demostraba muy receptiva era en el cine, sobre todo el cine italiano. Progresivamente, el inglés derrocará el francés, también por los estrechos contactos entre la literatura española y la latinoamericana, caracterizada por una mayor cercanía político-geográfica con el mundo angloamericano. Cfr. Antonio Ansón Anadón, “De los hijos de la patria a dios salve a la reina. Del francés al inglés o el cambio de paradigma cultural,” en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, 53-69.

⁵⁴³ Se ha tramitado a la institución competente la solicitud para recuperar la grabación del programa con la entrevista al escritor conservada en los archivos de RTVE.

⁵⁴⁴ Según el crítico Manuel Conte, *Encuentro con las letras* «ha mantenido, a lo largo de cinco años y medio, un nivel de exigencia cultural evidente, un tono de calidad incontrastable [...] mantuvo calidad, independencia y objetividad. Hizo, simplemente, cultura, sin más adjetivos», Manuel, Conte, “Elogio y elegía de Encuentro con las letras,” *Le País*, 14 de octubre de 1981.

Cachel, entre otros, etc.,... En dicha circunstancia el escritor Antonio Colinas entrevista al ferrarés recogiendo algunas declaraciones suyas acerca de los problemas a los que tiene que enfrentarse un escritor del área del Mediterráneo.⁵⁴⁵ Se trata de la única entrevista española completa de la que disponemos, en la que Bassani toca temáticas morales universales hasta llegar progresivamente a su propia declaración de poética: el autor explica su célebre y peculiar cortocircuito entre géneros, que hace de su obra una obra total; su igualmente peculiar proceso variantístico que empuja a una revisión y corrección constante de sus libros en el tiempo; su activismo ambiental, que aparece entre líneas con una crítica feroz sobre la deshumanización del arte debida al industrialismo. En un momento de la entrevista Bassani explica que la tarea de todo escritor es la de «ofrecer al mundo una solución ejemplar de cómo es necesario ser»⁵⁴⁶ evitando dar «soluciones genéricas».⁵⁴⁷

En concreto declara que *La novela de Ferrara* es «una respuesta a esa sociedad de hoy»⁵⁴⁸ y añade:

Yo tengo mucho interés en que se vaya conociendo fuera de Italia y, en especial, que se vaya conociendo, por su posible difusión, en el ámbito de la lengua española. También aparecerá pronto en Alemania. En Norteamérica no creo que se llegue a publicar, porque allí no digieren obras de este tipo. Si hay un libro alejado del espíritu de la civilización industrial es el mío. Libro que es reflejo de mí y sólo de mí⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Antonio, Colinas, "Giorgio Bassani: 'vivimos el mundo trágico del industrialismo', " *El País*, 10 de enero de 1983.

⁵⁴⁶ *Ibid.* Véase una declaración que coincide en parte con la idea expresada por Bassani acerca del valor y la 'misión' del narrador en la sociedad. Dice Aldecoa: «Ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo». Citado de Manuel de la Rosa, "Los narradores de *Revista Española*," en *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*. Actas del congreso, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, ed. Josefa Parra Ramos (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015), 170.

⁵⁴⁷ Colinas, "Giorgio Bassani: 'vivimos el mundo trágico del industrialismo', " 1983.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*

Después de algunas aclaraciones puntuales acerca del ciclo narrativo ferrarés, Colinas pide al escritor italiano algunas impresiones sobre el mundo actual, que Bassani expresa de la siguiente manera:

Es difícil que un poeta pueda hacer algo para oponerse a la *cosificazione* del mundo. Sólo puede mostrar oposición siendo él y sólo él. El nuestro es un tiempo trágico, al haber escogido a la humanidad el industrialismo. La primera y la segunda guerra mundial (y, en concreto, el nazismo) son el resultado, el signo, de esa crisis, de esa dirección que ha tomado la industrialización. Crisis profunda, tremenda, que nos puede llevar al fin del mundo. Nosotros hemos vivido toda esta crisis a través del fascismo. Por eso ya estamos *vacunados*, sabemos que, en parte, hemos enriquecido nuestra experiencia. En fin, el mundo necesita de los poetas y precisa un poco menos de fabricadores. Mientras haya poetas y escritores, el mundo no estará perdido y en él habrá esperanza. No debemos rendirnos a quienes quieren que también los poetas se conviertan en cosas. Cierta literatura de consumo no entra, claro, en este esquema⁵⁵⁰

En efecto, el industrialismo es uno de los temas centrales en las páginas bassanianas. El 15 de mayo de 1984, durante una entrevista en la École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses en París, Bassani vuelve sobre el mismo tema a la hora de afrontar *su* cuestión judía. En dicha ocasión, reafirmando primero la importancia de un planteamiento historicista y crociano como respaldo teórico del análisis literario, declara acerca de la experiencia de los campos de concentración:

Buchenwald e Auschwitz [...] la cosa più tremenda che l'umanità abbia commesso dalla nascita di Gesù Cristo in poi. I campi sono stati il prodotto di un'ipotesi industriale: se i nazisti avessero vinto, saremmo vissuti in un mondo in cui gli ariani, i 'bianchi' sarebbero stati per sempre i padroni, e i cui operai sarebbero stati i popoli del Terzo Mondo. Dapprima impiegati a lavorare, poi progressivamente eliminati nei campi di concentramento. La crisi del mondo

⁵⁵⁰ *Ibid.*

industriale che stiamo attraversando sarebbe così stata risolta una volta per tutte. Siamo usciti da questa prova spaventosa, dall'esperienza più tremenda che l'umanità abbia mai concepito e tentato di realizzare⁵⁵¹

Además, acerca de la supuesta influencia industrial-nacionalista que el nazismo ejerce sobre el fascismo, Bassani explica:

Le leggi razziali del '38 hanno fatto del fascismo una dittatura nazionalista, fondata su quello che c'era di più 'sano': la famiglia, l'arianismo... Hanno costituito l'avvicinamento a quella esperienza terribile, sono state il primo abbozzo della realtà successiva, nella Germania nazista. Da noi, in Italia, si viveva in modo agro-pastorale, mentre in Germania quel mondo era industriale. Le leggi razziali hanno creato la frattura iniziale, confermata dall'entrata in guerra e dall'avvicinamento a quel mondo⁵⁵²

Las respuestas de Bassani durante las entrevistas española y francesa demuestran una ejemplar coherencia si consideramos que ya en 1958, con ocasión del *Congresso internazionale degl scrittori* organizado en Nápoles, el ferrarés da una charla acerca de «las condiciones del escritor y su misión social» poniendo de manifiesto lo siguiente:

il tema dei rapporti fra lo scrittore e i mezzi di diffusione è per me del massimo interesse. Perché, sebbene io creda molto fermamente al destino di intima solitudine dello scrittore, altrettanto fermamente credo nella necessità di un suo rapporto con la società nel seno della quale vive, e quindi con gli strumenti che la società ha elaborato per fare di lui un individuo provvisto, mi si passi l'espressione, di corso sociale. [...] Lo so bene, *bisogna servire*. [...] La società attuale è quella che è, composta sempre più largamente, anche in Italia, da individui che l'industrializzazione tende a ridurre a puri 'transiti di cibo' [...] Proprio perché le cose stanno così, mai, come oggi, allo scrittore si impone

⁵⁵¹ Elisabeth Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonello Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 272.

⁵⁵² *Ibid.*, 280.

l’obbligo di non tirarsi indietro, di non appartarsi, di dire la sua parola. E così bisogna servire, rendersi utili, collaborare⁵⁵³

Por esta razón el escritor concibe y mide el valor de un producto literario en función de su *utilidad*, su *necesidad* y su *oposición* a todo un mundo industrial, cada vez más imperioso.

De la misma manera el autor descalifica, como hemos visto, los principales movimientos anti-realistas (vanguardismo) y pseudo-realistas (neorealismo) por su incapacidad congénita de adherirse a lo verdadero, lo *real*. En *Perché ho scritto L’Airone. Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani*, el escritor aclara su opinión acerca de la vanguardia italiana:

L'avanguardia mima il mondo industriale di cui è un prodotto. Finge di contestarlo [...] Tutti costoro producono esattamente ciò che il mondo industriale vuole che si produca. Sono degli zelanti e soddisfatti servi. Le loro proteste, le loro contestazioni, le loro piroette, i loro 'happening', non danno noia. All'industria non fanno né caldo né freddo⁵⁵⁴

Antoni Munné, en un artículo que dedica al ferrarés titulado “Giorgio Bassani considera que los artistas son muertos que tratan de regresar a la vida a través de la muerte”,⁵⁵⁵ recoge algunas declaraciones del mismo Bassani, con el que se encuentra durante un seminario sobre *Trayectos narrativos y urbanos del siglo XX* organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona en 1984. Sabemos por Munné que durante el seminario Bassani hablará del *Gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cuyo descubrimiento y publicación en 1958 – en España el libro se da a conocer en 1984 por Seix Barral, traducido por Fernando Gutiérrez – habían hecho tan famoso al ferrarés en la Península Ibérica como para identificarle en algunos ambientes con la etiqueta de ‘el descubridor de *El Gatopardo*’.

⁵⁵³ Giorgio Bassani, “Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura,” en *Opere*, 1151-1152.

⁵⁵⁴ Antonello Perli “Bassani critico e la poetica della realtà,” en *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, ed. Massimiliano Tortora (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2012), 29

⁵⁵⁵ Antoni, Munné, “Giorgio Bassani considera que los artistas son muertos que tratan de regresar a la vida a través de la muerte,” *El País*, 8 de septiembre de 1985.

En 1985, el escritor Robert Saladrigas dedica una reseña crítica completa a la obra de Bassani⁵⁵⁶ en el periódico barcelonés *La Vanguardia*, con ocasión de la reciente publicación de la novela en castellano en 1984 por Bruguera.⁵⁵⁷ Saladrigas destaca el talento literario de Bassani definiéndolo un «atento miniaturista de la construcción literaria» y lo aleja del costumbrismo de algunos colegas suyos, como Vasco Pratolini por ejemplo. Además Saladrigas hace justicia implícita a la poética de Bassani - juzgada de manera impropia en los años de urgencia cultural del franquismo – al decir que el italiano «enfrenta la dulzura del paisaje emiliano con la imagen desolada de la condición humana recluida en la soledad de los vencidos» y al referirse a los «tonos crudos de su luminosidad». ⁵⁵⁸ Finalmente Saladrigas hace hincapié sobre su admirable proceso creativo, donde domina el impulso poético por encima del flujo realista. El escritor español será el primero en evocar el valor de testimonio de la obra del ferrarés, aspecto determinante en el que se centrarán más adelante aquellos críticos atentos y sensibles a la temática de la memoria.

Ya a partir de los ochenta, la crítica comparte de manera unánime la singularidad de Bassani, o sea, el hecho que el escritor constituya un caso literario aparte. Dicha circunstancia ha incrementado en los siguientes años la atención de los intelectuales españoles hacia un autor que se redescubre a destiempo, quizás en virtud de su poética intemporal capaz de adaptarse a nuevos e inestables horizontes culturales de la Península Ibérica.

3.5. El ejercicio de memoria

Lo cierto es que las oscilaciones políticas de la España *transitiva*,⁵⁵⁹ que puede jactarse de la singularidad de un ambiguo y atípico golpe de estado en

⁵⁵⁶ Torán habla a este propósito de «destacado olfato literario», Joaquín, Torán, “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea,” *Ahora*, 10 de octubre de 2016.

⁵⁵⁷ Robert, Saladrigas, “Giorgio Bassani, hijo y creador de Ferrara,” *La Vanguardia*, 30 de mayo de 1985.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Definición introducida por el crítico Julián Lago. Cfr. Ille, “La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad,” 21-39.

1981,⁵⁶⁰ han dado lugar a un discurso precipitado y simplista con el que liquidar los años de dictadura. La fecha que determinaría una fractura definitiva con la sombra del pasado, aquella que supuestamente sentaría las bases para una auténtica reconstrucción democrática, es el año 1982,⁵⁶¹ cuando en las elecciones del 28 de octubre el PSOE de Felipe González sube al poder. Ese mismo 1982, que debería representar la tan anhelada ruptura con el pasado – hasta ahora remplazada por una fórmula dudosa de semi-continuidad con el régimen que había tolerado un gobierno de transición liderado por el ex-falangista Adolfo Suárez⁵⁶² – se caracterizará por un *pacto de silencio* entre el Partido Socialista y los poderes fuertes del estado. Francisco Espinosa Maestre observa:

La mayoría absoluta de octubre de 1982 y el desconocimiento del personal que llegaba al poder, cuyo principio fundamental era mantenerse en él todo el tiempo que fuera posible, llevaron a algunos a pensar que los socialistas pondrían en práctica alguna política de memoria por tímida que resultara. Pero no fue así y además tuvieron a gala el ‘no mirar atrás’⁵⁶³

Asimismo el escritor Rafael Chirbes en su libro de ensayos, *Por cuenta propia*, aclara la nueva situación matizando que, dada la amenaza que representaba el ejercicio de memoria, «El nuevo régimen [...] sólo podía nacer de

⁵⁶⁰ Cfr. Javier Cercas, *Anatomía de un instante*. (Barcelona: Literatura Mondadori, 2009), donde el autor propone un análisis histórico-literario-político del golpe de 1981.

⁵⁶¹ Otra fecha relevante de la Transición es el 1986, cuando España se adhiere a la Comunidad europea, dando así el primer paso para un proceso de europeización del cual se había visto excluida bajo Franco. En 1982, año de la victoria del PSOE, España se une también a la OTAN. Además en 1982 se juega en España la Copa del Mundo de fútbol FIFA que arroja luz a un país en la sombra por la dictadura. Muy importante será también el año 1992 por las Olimpiadas de Barcelona y la EXPO de Sevilla, que darán un eco internacional a la Península Ibérica. Finalmente en 1993 España firma el Tratado de Maastricht, entrando dentro del circuito europeo.

⁵⁶² Adolfo Suárez había sido secretario general del Movimiento Nacional en el gabinete ministerial de Franco.

⁵⁶³ Francisco Espinosa Maestre, “Crímenes que no prescriben. 1936-1953,” en *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*, eds. Ráfael Escudero Alday y Carmen Pérez González (Madrid: Editorial Trotta, 2013), 41.

la desmemoria, del olvido». ⁵⁶⁴ Según este escritor, en aquellos años de reconstrucción se utiliza un concepto base que resultará ser el termómetro del nuevo ambiente socio-político: la moderación.⁵⁶⁵ Y es justamente bajo la imagen de la moderación como se canoniza una narrativa de la transición que crea un discurso por encima de las clases y los derechos sociales, que tiende a tachar de ‘comunistas’ a aquellos que miran al pasado con intención inquisitiva.

En un interesante artículo titulado “Crímenes que no prescriben”, Francisco Espinosa Maestre habla del atípico modelo de transición adoptado por la sociedad española y analiza sus consecuencias sociales y políticas a lo largo de la etapa democrática. Escribe Espinosa:

Ya se puede imaginar qué tratamiento del pasado inmediato podía venir de unos gobiernos formados por gente que, por reformistas que fueran, no solo habían pertenecido al aparato de poder franquista hasta el día anterior, sino que no veían motivo alguno para criticar dicho régimen. Y, sin embargo, quizás por su mala conciencia o por demostrar que no eran tan franquistas como podía suponerse, fueron ellos los que abrieron timidamente la posibilidad de acceso a algunos archivos y los que, aunque de manera velada y un tanto rácana, quisieron compensar económicamente a las familias de los represaliados. Y justo es reconocerlo, ya que, pensando en su actuación posterior, es posible que de haber dependido del PSOE no se hubiera hecho ni esto [...] El cambio generacional en el Partido Socialista y la evidencia, desde los primeros años de la década pasada, de que la ‘memoria histórica’ dañaba a la derecha son los factores que conducen a la promesa de una ley de memoria. El camino hacia esa ley comenzará en 2004 con el retorno del PSOE al gobierno y concluirá en diciembre de 2007, casi al borde de la legislatura⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Chirbes, *Por cuenta propia*, 240.

⁵⁶⁵ A este propósito Escudero Alday y Pérez González hablan de «democracia de baja intensidad». Se trata de un fenómeno que Juliá interpreta como voluntad de resistencia anti-franquista; según este crítico, al principio España vio la democracia como única alternativa viable de oposición franquista pero solo después del 1977, es decir a consecuencia de la matanza de Atocha, la sociedad legitimó realmente las instituciones democráticas recién formadas. Cfr. Rafael Escudero Alday y Carmen Pérez González, “Introducción,” en *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*, 9; Juliá, *El aprendizaje de la libertad*, 33-34.

⁵⁶⁶ Espinosa Maestre, “Crímenes que no prescriben. 1936-1953,” 41.

La larga cita de Espinosa Maestre en este apartado del análisis se justifica por su pertinencia y exactitud al detectar y resumir las principales responsabilidades de ambas fuerzas políticas y las consiguientes limitaciones de sus iniciativas. La intención del autor de hurgar y ahondar en las contradicciones más incómodas de la época democrática da pie a una reflexión más amplia acerca de cómo, en un momento dado, la necesidad y el deber de memoria se convierten en una prioridad para la clase intelectual, política y la sociedad en general.

En efecto, la prudencia con la que en los años '80 se analizan las culpas y responsabilidades históricas del pasado lleva a una ruptura generacional incurable que penetra en el mundo de la cultura. Según Jordi Gracia, «los tiempos de beatífica conformidad suelen corresponderse con períodos de amnesia interesada, como si la euforia de vivir el presente feliz impidiese vivir también la memoria de los propios orígenes». ⁵⁶⁷ El crítico detecta en la prudencia de los años democráticos una necesidad social de fondo que corresponde al «estado de beatitud propia del narciso, que [...] se gusta en ese retrato que consagra a su presente purificado». ⁵⁶⁸

El *pacto de silencio* de los respectivos partidos políticos genera una amnesia histórica que aleja, a su vez, a los *narradores novísimos*⁵⁶⁹ de las generaciones pasadas; como destaca Izquierdo, por razones cronológicas la promoción literaria de los noventa presenta una escasa empatía hacia hechos históricos principales como la Guerra Civil, la dictadura y la censura. Además, la falta de una experiencia directa de los horrores del pasado modifica las expectativas del público lector así como el horizonte cultural de los escritores mismos. Por esta razón la propuesta social de los años cincuenta y sesenta se diluye en una narrativa de los años ochenta y noventa caracterizada por un vago tono social que no tiene la fuerza de lo anterior. A este propósito Rafael de Cózar

⁵⁶⁷ Jordi Gracia, *El pasado oculto*, en *Hijos de la razón*, 29.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 28.

⁵⁶⁹ Cfr. José María Izquierdo, "Narradores españoles novísimos de los años '90," *Revista de estudios hispánicos*, 35 2 (2001): 293-308, donde habla de amnesia histórica. Izquierdo aclara también la diferencia entre la generación poética de los *novísimos* – propuestos por José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. (Barcelona: Barral Editores, 1970) – y los *narradores novísimos* de la nueva narrativa joven de los años '90.

hace hincapié en la evolución «de la novela como testimonio en los años cincuenta y sesenta hacia la novela como interpretación»,⁵⁷⁰ que incluye en este nuevo contexto elementos diferentes como escenarios urbanos, una mayor atención psicológica hacia los personajes, un fuerte interés hacia la cultura *pop* y una sensibilidad mayor hacia las culturas occidentales, sobre todo la anglosajona. Este presente mutilado, huérfano de perspectiva y de memoria, es el resultado de una actitud democrática intencionalmente miope. Sigue Gracia:

El pasado se oculta en la piel tersa y los ojos limpios [...] su belleza actual nace de la corrupción porque viene de la biografía y también de la historia, pero lo que nunca hará, porque no puede hacerlo, es mirarse libre de la fiebre de saberse puro, inmaculadamente estable. El narciso es inmune a la conciencia histórica porque le desbarataría íntegramente el placer de gustarse⁵⁷¹

Así que en 1993, cuando el Partido Socialista constata su pérdida de hegemonía y autoridad, se produce una inversión de tendencia por la que se comienza a reivindicar la memoria histórica. El pasado emerge entonces intencionadamente, como instrumento crítico, y termina transformándose en el escenario privilegiado de una reconstrucción identitaria del país. Dice Chirbes: «la representación de la historia se pone de nuevo en movimiento y, como acostumbra a hacer cada vez que decide empezar a andar, camina con la mirada puesta atrás».⁵⁷²

La recuperación de la memoria en la vida pública española a partir de los noventa puede haberse impulsado entonces a raíz de una estrategia política,⁵⁷³

⁵⁷⁰ Rafael de Cózar, "Del realismo a la renovación," en *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 211.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Chirbes, *Por cuenta propia*, 249.

⁵⁷³ El 1992 es un año importante para la europeización de España pero en política interna es un año de agonía para el *felipismo*. Los escándalos que involucran al penúltimo gobierno de Felipe González y la recesión económica del país alejan a los lectores de la política del PSOE. Sobre esto Espinosa Maestre considera que: «No deja de resultar llamativo el hecho de que fuera precisamente catorce años después, en medio de la descomposición interna y la falta de credibilidad más absoluta del PSOE por las corrupciones y escándalos más diversos, cuando surjan las primeras iniciativas sociales en pro de la memoria», Espinosa Maestre, *Crímenes que no prescriben. 1936-1953*, 41.

que ha generado de vuelta nuevos y colectivos paradigmas culturales de interpretación. Por esta razón resulta fácil de comprender cómo la operación política del PSOE de «caminar con la mirada puesta atrás» combina con el «andare con la testa sempre voltata all'indietro» de Bassani.

En el ámbito cultural, este cambio de la *desmemoria* a la *memoria* se refleja quizás en un renovado interés por una narrativa testimonial con la que indagar prudentemente en un pasado todavía muy oscuro. A este propósito, Juan Marsé, durante una mesa redonda en la Fundación Caballero Bonald, argumenta: «El novelista no es un visionario; al contrario: es memoria. Y si no es memoria, no es nada». ⁵⁷⁴ Dichas premisas ayudan a explicar, aunque sea indirectamente, algunos títulares dedicados al ferrarés – como por ejemplo “El fermento de la memoria” o “La memoria superviviente”⁵⁷⁵ – así como artículos o reseñas críticas sensibles a la temática, que aparecen en periódicos y revistas especializadas justo después de la fase de gestación social del paradigma político de la memoria. Hablamos de intervenciones que aparecen sobre todo en el siglo XXI, que se abre con la muerte del escritor fallecido el 13 de abril de 2000.⁵⁷⁶

En concreto, el escritor Alejandro Gándara⁵⁷⁷ hace hincapié en el carácter intemporal de su escritura, que sustenta casi por entero la armazón de una composición narrativa entregada a la memoria histórica de las micro-historias de los ciudadanos de Ferrara. Por su parte, el crítico Javier Aparicio Maydeu, habla de la obra bassaniana como «memoria ficcional»,⁵⁷⁸ resultado de específicas decisiones formales que posibilitan un tratamiento estilístico del dolor existencial

⁵⁷⁴ Juan Marsé, “La promoción de los niños de la guerra,” en *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 50.

⁵⁷⁵ Luís Mateo, Diez, “El fermento de la memoria,” *El País*, 18 de diciembre de 2003; Andrés, Padilla, “La memoria superviviente,” *El País*, 18 de diciembre de 2003.

⁵⁷⁶ En 2000 aparece un artículo de la periodista cultural Lola Galán que anuncia el fallecimiento de Bassani: «uno de los autores más representativos de la literatura italiana de la segunda mitad de siglo XX». Resumiendo su trayectoria poética, Galán destaca sobre todo su compromiso y su profundo sentido de la responsabilidad social y política que ha caracterizado al escritor desde el fascismo a Italia Nostra. Cfr. Lola, Galán, “Fallece en Roma Giorgio Bassani, autor de *El jardín de los Finzi-Contini*.” El escritor, de 84 años, padecía Alzheimer,” *El País*, 14 de abril de 2000.

⁵⁷⁷ Alejandro, Gándara, “Un clásico tímido,” *El Mundo*, 15 de noviembre de 2007.

⁵⁷⁸ Juan, Aparicio Maydeu, “La novela de Ferrara, de Giorgio Bassani,” *Letras Libres*, 31 de diciembre de 2007.

y de la soledad a través del espacio metafísico de un moderado simbolismo donde tiene cabida la memoria afectiva. Según Aparicio Maydeu, a través de una escritura hábil y precisa, Bassani da a la obra una misión evocadora que logra prolongar en el tiempo una historia paralizada entre imaginación y memoria.

Mario Goloboff en un artículo de la revista *Quimera* profundiza en la ‘función Ferrara’ en la obra de Bassani y habla a este propósito de una evidente y voluntaria mezcla de relato y testimonio, resultado de una «función esencial acordada a la memoria, a la rememoración» vista como «el terreno privilegiado desde el cual se construyen literariamente vidas y aconteceres». ⁵⁷⁹

El poeta Luís Mateo Díez, uno de los *novísimos narradores*, ubica a Bassani en la «irrepetible generación de novelistas italianos»⁵⁸⁰ y Joaquín Torán lo sitúa dentro de un «ejército de renovación»⁵⁸¹ propio de una época de reconstrucción, junto con Calvino, Ginzburg, Pavese y Vittorini, todos intelectuales con «pedigrí antifascista».

Específicamente su sorprendente «destreza para ver la vía sin oscurecer el misterio que la sustenta», según Díez, está estrechamente vinculada a una poética del sentimiento elegíaco y a un poder evocador de la memoria que reelabora los recuerdos en clave intimista. Según el poeta español, el hecho de producir un discurso de «los días de entonces» es sin duda «mucho más que un ejercicio de responsabilidad hacia los orígenes de uno mismo». ⁵⁸²

La crítica de Díez toca otros dos aspectos importantes de la crítica bassaniana, que pueden vincularse de cierta forma al tema de la memoria. Hablamos de la responsabilidad de la escritura y de la difícil reconstrucción histórica de una identidad civil perdida. Se trata de un aspecto que Joaquín Torán ha sabido resumir satisfactoriamente en el artículo dedicado a Bassani titulado “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea”, donde la disyuntiva

⁵⁷⁹ Gerardo Mario Goloboff, “La ciudad íntima de Giorgio Bassani,” *Quimera: Revista de literatura* 196 (2000): 55. Acerca de Ferrara, Alejandro Gándara habla de «pérdida del alma», haciendo referencia a un extravío de valores en la ciudad pre y posfascista; según el escritor, con las leyes raciales se pierde el espíritu del siglo. Cfr. Alejandro, Gándara, “La pérdida del alma,” *Le Mundo*, 13 de enero de 2015.

⁵⁸⁰ Díez, “El fermento de la memoria,” 2003.

⁵⁸¹ Torán, “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea,” 2016.

⁵⁸² *Ibid.*

introduce una emblemática relación de sinonimia entre el autor y la función autorial. Dice Torán:

En un momento (la dura posguerra) y un lugar (Italia) en que cineastas y escritores centraban su mirada en el incierto presente, Giorgio Bassani [...] volvía inexorablemente la vista atrás. Mientras el país quería renegar sus pecados fascistas, él sentía la imperiosa necesidad de no olvidar⁵⁸³

3.6. Simetrías históricas: la posguerra italiana

Lo que llama la atención de Bassani en una España que se halla en la disyuntiva entre la necesidad de rescatar el pasado y la dificultad para hacerlo, es su actitud literaria de defensor de la memoria: con las *Historias* de Ferrara Bassani escribe la Historia de Italia, desenterrando culpas civiles que el país no está dispuesto a asumir. Aquí reside el verdadero valor de su operación literaria; testigo histórico de una sociedad amnésica, el ferrarés se convierte en un alfil de la memoria, entendida como el único recurso para todo arranque democrático.

Efectivamente, tal y como ha ocurrido en España treinta años después, durante la posguerra la democracia italiana se ve amenazada por una serie de iniciativas antifascistas contradictorias y bastante cuestionables. El 22 de junio de 1946 entra en vigor la amnistía propuesta por Palmiro Togliatti, líder del Partido Comunista Italiano y Ministro de Justicia, que condona crímenes y delitos cometidos hasta el 18 de junio de ese mismo año. Con la amnistía, aprobada por unanimidad por el gobierno de entonces, liderado por el democristiano Alcide de Gasperi, se calcula que acerca de diez mil fascistas encarcelados han podido ser liberados bajo una lluvia de protestas de ex partisans y miembros del Partido Comunista. De hecho la amnistía presenta sutilezas jurídicas evidentes, aprovechadas por un Magistratura formada en su mayoría por ex-fascistas.⁵⁸⁴ La doble estrategia de Togliatti podría explicarse, por un lado, como una tentativa de proteger a los ‘suyos’, también involucrados en represalias feroces durante los

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ En la *Suprema corte di cassazione* (Magistratura) había magistrados procedentes del *Tribunale per la difesa della razza*, activo durante el Fascismo.

primeros meses de la posguerra, y, por otro, como la intención de presentarse en el contexto político internacional en calidad de líder moderado, cuya prioridad es el bien del país. Según la opinión de Mimmo Franzinelli⁵⁸⁵ y Sergio Luzzato⁵⁸⁶ lo que en realidad Togliatti persigue es un consenso masivo de su partido, relegado a la clandestinidad bajo el Fascismo y obstaculizado por EE.UU. debido a su faceta subversiva.

La falacia política de esta disposición está en haber impedido un ejercicio responsable de autocrítica y condena civil que toda sociedad necesita llevar a cabo después de acontecimientos históricos tan radicales como una guerra y todo lo que implica. Y efectivamente Italia se ha negado a la tarea, privilegiando más bien, además de la amnistía, la práctica de un exasperado revisionismo que Focardi ha definido como el síndrome del «cattivo tedesco e il bravo italiano».⁵⁸⁷ De hecho, durante la posguerra una de las prioridades de la sociedad italiana ha sido tomar distancia del nazismo, proponiendo la imagen del alemán como enemigo histórico e interpretando la alianza de Mussolini con Hitler como una cuestión de meros intereses personales del Duce. Según Focardi, la necesidad de ‘quedarse bien’ en la Historia, que la izquierda italiana comparte con los moderados, se debe a una precaución política con vistas a los tratados de paz. De esta precaución proceden ciertas interpretaciones oportunistas, como por ejemplo el revisionismo de la clase política de izquierda que asocia el imaginario de la Italia del Ventennio con la lucha antifascista de la clase obrera, o la postura algo distorsionada de los moderados que separan la Italia fascista de la ‘verdadera Italia’ es decir la ‘Italia del Risorgimento’.

Pese a las diferentes interpretaciones, lo que destaca Focardi es la intención de ambas clases políticas de negar el efectivo consenso popular del que ha gozado el Fascismo, remarcando en cambio una actitud ‘resistenziale’ italiana extendida y visible a lo largo del Ventennio. Por lo cual el imaginario cultural que

⁵⁸⁵ Mimmo Franzinelli, *L'amnistia Togliatti. 22 giugno 1946. Colpo di spugna sui crimini fascisti*. (Milán: Mondadori, 2006).

⁵⁸⁶ Sergio, Luzzato, “Revisionismi, amnistie e amnesie di ieri e di oggi,” *Corriere della sera*, 19 de abril de 2006.

⁵⁸⁷ Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe nella Seconda Guerra Mondiale*. (Roma-Bari: Laterza, 2013).

se deduce de una Italia víctima del fascismo, así como la idea de una Italia del Risorgimento diferente de la Alemania del conservador y autoritario Bismarck, facilitan una lectura miope hecha de responsabilidades unilaterales de las que Italia perece quedar excluida. El historiador Claudio Pavone, incide en ello al argumentar que:

C'è un aspetto delle responsabilità italiane che viene sottaciuto da pressoché tutti i documenti e le testimonianze del periodo resistenziale [...] E' il discorso sulla responsabilità nella persecuzione contro gli ebrei. La campagna razziale, quando se ne parla, viene messa tutta sul conto dei fascisti maggiormente fanatici, per di più in quanto succubi dei nazisti. Invece di diventare lo stimolo a un esame critico delle forme che l'antisemitismo aveva assunto in un paese come la cattolica Italia, il modo in cui era stata condotta la campagna razziale e le resistenze che aveva incontrato divennero uno dei motivi per compiacersi di essere migliori dei tedeschi⁵⁸⁸

Al punto que «Discutendo di razzismo e leggi razziali si è pronti a riversare su pochi crudeli carnefici tedeschi tutta la responsabilità della persecuzione».⁵⁸⁹

En este sentido el discurso memorialístico de Bassani interrumpe una narrativa posfascista edulcorada, reclamando un análisis del pasado que rescate del olvido las responsabilidades reales de todos. Como afirma Piero Pieri «Lo scandalo delle Cinque storie ferraresi è stato quello di porsi davanti alle responsabilità della sua gente giudicandole col metro dell'intellettuale azionista di scuola liberale e non con quello del moralista impigliato in un controverso rapporto con la propria ascendenza».⁵⁹⁰ En su obra Bassani condena el fascismo así como aquellos judíos burgueses que permitieron su ascenso con su adhesión inicial al movimiento. Asimismo se vuelve muy polémico a la hora de considerar el insano progresismo de una izquierda que durante la posguerra pretende hacer 'borrón y cuenta nueva' de todo lo ocurrido, evitando un *auto da fé* colectivo.

⁵⁸⁸ Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. (Turín: Bollati Boringhieri, 2006), 561.

⁵⁸⁹ Mirella Serra, "La grande rimozione," en *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. (1938-1948)*, ed. Mirella Serra (Milán: Corbaccio, 2009), 344.

⁵⁹⁰ Pieri, *Memoria e Giustizia*, 119.

Acudiendo una vez más a Piero Pieri, «i racconti ferraresi sono anche il romanzo politico di un letterato azionista di fede crociano-liberale che quantifica come l’Italia del totalitarismo fascista, dopo la caduta del regime, abbia aderito con eguale empatia alla ‘sirena totalitaria’ del comunismo».⁵⁹¹ Efectivamente, por su matriz azionista⁵⁹² el antifascismo de Bassani se desentiende de cualquier exceso ideológico, buscando constantemente una forma razonada de justicia. Su experiencia como militante antifascista no tiene protagonismo en las *Historias de Ferrara*⁵⁹³ pero sí entra en la obra su eterno compromiso civil que sobresale de su saga ferraresa. Tanto es así que, como afirma Pieri, la memoria histórica de Bassani puede perfectamente considerarse una forma de justicia histórica.⁵⁹⁴

3.7. “¿Dónde está Micòl?”

Dicho esto, resulta más fácil de comprender por qué el discurso memorial bassaniano parece reactualizarse con las dinámicas políticas y culturales sobrevenidas de una España recién salida de la Transición, implicada en un replanteamiento identitario nacional. En este contexto la escritura de Bassani se convierte potencialmente en un ejemplo, si bien indirecto, de cómo desempolvar las sombras del pasado de aquellos rincones oscuros e incómodos de la Historia nacional, que han ido sufriendo continuas simplificaciones políticas colectivas. De hecho, en opinión de Jordi Gracia en España ha faltado desde el principio una voluntad aclaratoria de comprensión que ha dado lugar a muchas soluciones ‘inofensivas’ para analizar acontecimientos pasados. Dice Gracia:

⁵⁹¹ *Ibid.*, 139.

⁵⁹² Azionista por ser miembro del Partito d’Azione, *Pd’A*.

⁵⁹³ A este propósito se remite a la pertinente lectura crítica de Piero Pieri acerca de la militancia política de Bassani. Según Pieri si bien el escritor elige la práctica política de un antifascismo clandestino moviéndose en la sombra, en su literatura como protesta y justicia civil parece no tener miedo de revelar su identidad. De hecho, dada la prohibición de publicar para los judíos, en 1940 el escritor edita ‘Una città di pianura’ con el pseudónimo de Giacomo Marchi pero mete en el mismo libro dos cuentos publicados anteriormente a las leyes de 1938, firmados con su nombre real. Así que, pese a la clandestinidad de su actividad política, Bassani precisa reafirmar su militancia en el ámbito literario.

⁵⁹⁴ Cfr. Pieri, *Memoria e Giustizia*, 84-86.

Son modos inofensivos de revisitar el pasado. Empantan la memoria sentimental y cedemos, incluso los que no hemos vivido casi nada de la España de Franco, el chantaje fácil de la memoria emotiva, incluso cuando esa memoria es prestada⁵⁹⁵

Vázquez Montalbán llega a hablar de «conspiración» a la hora de analizar la actitud cultural general de la España de la Transición frente al pasado:

la *conspiración* [...] cultural dominante consiste en plantear un nuevo determinismo, que se basa en pensar que las cosas son como son, que lo que tienes que hacer es asumirlas, retocarlas un poco, adornarlas, ponerle un Cartier, un poco de lavanda... y nada más. Pero si quieres saber las causas de que estemos asistiendo al mundo tal como es, tienes que recurrir a la memoria histórica, buscar las causas en el pasado. ¿Qué está haciendo la propuesta cultural? Desacreditar cualquier viaje al pasado en busca de memoria histórica, porque se pretende una Historia sin culpables. [...] Ante eso, reivindicar la memoria histórica significa reivindicar una no-extirpación de una manera de conocer⁵⁹⁶

Las circunstancias culturales y sociológicas recién expuestas sugieren una lectura crítica de la ‘función Bassani’ en la España democrática; la utilidad de la escritura que Bassani reivindica en su patria como una condición ética e intelectual necesaria, se convierte en un valor imprescindible para la razón histórica de la sociedad española, así como la única esperanza posible para el presente. Y como el presente se resignifica en función de la razón histórica, el microcosmos ferrarés se resignifica como una especie de ‘correlato objetivo’ de la macro historia posfranquista.

Tanto es así que en 2009 aparece un artículo de Enric Juliana, codirector de *La Vanguardia* de Barcelona, titulado “¿España e Israel: Dónde está Micol?”⁵⁹⁷ donde el periodista reflexiona acerca de la actitud atípica de los españoles hacia

⁵⁹⁵ Gracia, *Hijos de la razón*, 31.

⁵⁹⁶ Manuel Vásquez Montalbán, “La promoción de los niños de la guerra,” en *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 51.

⁵⁹⁷ Enric, Juliana, “España e Israel: ¿Dónde está Micol?,” *La Vanguardia*, 9 de enero de 2009.

la cuestión judía. Según Juliana, España es el único país occidental que no ha entonado el *mea culpa* por el Holocausto y esto se debe al hecho de que no siente la necesidad de comprender lo acaecido a causa de un débil sentimiento de empatía hacia un exterminio que no ha experimentado *in situ*. En el momento de las leyes raciales, de hecho, no quedaban judíos en tierra española puesto que ya habían sido expulsados en el siglo XVI a raíz del decreto de los Reyes Católicos del 31 de marzo de 1492. Entre las atrocidades del franquismo no figura entonces la tragedia judía. Esto genera una distancia en relación con un segmento importante de la Historia, que continúa hoy en día con el caso de Israel y que el periodista expresa a través de la metáfora literaria de Micòl y el destino de la familia Finzi-Contini. Dice Juliana:

La sociedad española, a diferencia de lo que ocurre en otros países europeos, nunca ha tenido sentimiento de culpa por el Holocausto. Nunca se ha preguntado dónde está Micòl. Nunca se ha preguntado por qué ya no hay nadie en el jardín de los Finzi-Contini⁵⁹⁸

Comparando la realidad española con la de otros países europeos, como Italia por ejemplo, Juliana nota en España una escasa presencia de monumentos o plazas dedicadas a la memoria del Holocausto. Lo que le falta a España es el impulso de hacer memoria y concebir este momento de la Historia como parte de la historia nacional. Escribe Juliana: «Sabemos de él por los libros, pero nunca conocimos a Micòl».⁵⁹⁹

La actitud de España frente a la cuestión judía tiene mucho parecido con el ejercicio de «media verdad»⁶⁰⁰ llevado a cabo por la sociedad española en la etapa posfranquista con respecto a la Guerra Civil y dictadura. La falta de un análisis retrospectivo, síntoma de incapacidad civil frente a una tarea de memoria entendida como «ejercicio de madurez»⁶⁰¹, saca a relucir responsabilidades

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Gracia, *Hijos de la razón*, 33.

⁶⁰¹ *Ibid.*, 49.

colectivas a cargo de los poderes del estado. De acuerdo con la postura de Chirbes, Gracia puntualiza:

La era franquista es todavía un pasado oculto porque sigue aletargado en ese túnel oscuro y negro en el que lo dejó la izquierda más competente y más oportuna, la misma que tuvo el compromiso de contar – y padecer – la zafiedad del régimen⁶⁰²

Estamos frente una lectura histórica del pasado reciente bastante común, compartida por buena parte del gremio intelectual español. A este respecto, Vázquez Montalbán ahonda su reflexión en el mecanismo de eliminación – o parcialización - social y colectivo que padece la realidad histórica. Dice Montalbán:

Sobre la descripción de la realidad histórica se aplica una ley: que, a medida que van pasando los años, los hechos pasados se van reduciendo en extensión. No sólo ocurre en la memoria de los seres vivos, sino en los diccionarios enciclopédicos. [...] Entonces, podemos asistir al espectáculo – propiciado en España por las reglas de la transición - de que Franco acabe teniendo un tratamiento similar al del General Narváez. [...] Ante eso, a la literatura le cabe todavía una posibilidad interesantísima de elaborar memoria histórica, [...] para que quede constancia de lo que ha existido⁶⁰³

Montalbán reivindica el papel de la literatura como un válido recurso, quizás el único, capaz de producir memoria crítica más allá de los hechos objetivos; según el escritor la tarea literaria es una buena herramienta de investigación para proporcionar un nivel de verdad, o verosimilitud, completo. A continuación:

En cuanto a la memoria histórica [...] no será eso lo que dará calidad a su obra, sino el cómo lo transmita literariamente. El nivel de verdad en un texto lo

⁶⁰² *Ibid.*, 47.

⁶⁰³ Vásquez Montalbán, "La promoción de los niños de la guerra," 44.

proporciona fundamentalmente el cómo está escrito. Lo otro es un capítulo que pertenece a los diccionarios enciclopédicos o a las ciencias sociales. Ahora bien, si además de tratar de recuperar la memoria histórica, consigues que eso trabe dentro de una propuesta armónica, de una verosimilitud literaria superior, entonces has hecho literatura. Si, por el contrario, la memoria histórica – honradísima, decente – flota como el aceite sobre el agua, no has conseguido absolutamente nada. De ahí la importancia de no deslegitimar material, pero también de considerar que forma parte de un todo muy complejo

Es justamente esta necesaria responsabilidad de memoria, o memoria responsable, que en Bassani se caracteriza por una compacta nervadura narrativa hecha de micro y macro relatos, el termómetro que mide el interés de la comunidad intelectual española hacia el italiano. Lo que llama la atención es que en un preciso momento de urgencia histórica el escritor no se sustraiga a verdades incómodas sino que las denuncie dentro de la estructura armónica de un ciclo novelístico donde la responsabilidad moral y civil de la escritura se vincula a la cuestión identitaria. Dice Bassani:

Il passato non è morto [...] non muore mai. Si allontana bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante sempre più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita [...] Eterna, allora? Eterna⁶⁰⁴

3.8. Ayer no más⁶⁰⁵

En 1990 aparece en prensa un artículo sobre Giorgio Bassani del crítico Paco Marín, *La novela de una vida*,⁶⁰⁶ donde Marín reseña cada una de las *Historias de Ferrara* destacando, por primera vez en España, la importancia de la ‘herida histórica’ del escritor: después de entrar en vigor las leyes raciales,

⁶⁰⁴ Giorgio Bassani, “Laggiù, in fondo al corridoio,” en *Opere* 939.

⁶⁰⁵ La cita procede del título del libro de Andrés Trapiello, *Ayer no más*. (Barcelona: Ediciones Destino, 2012).

⁶⁰⁶ *Ibid.*

Bassani está obligado a replantear su identidad y su papel de ciudadano teniendo en cuenta el ‘factor judío’. El autor, que desde hace mucho tiempo había elegido de qué lado estar («da che parte stare»),⁶⁰⁷ tiene ahora que lidiar con ese fragmento identitario de más, con aquel «in più»⁶⁰⁸ de Jankelevitch que Sartre expresa con la ambigua y sintomática expresión de «quelque chose».⁶⁰⁹

Desde un punto de vista temático, Marín detecta en el autóctono *j'accuse* de Bassani hacia los *corazziali* – culpables por haberse mostrado entonces miopes frente a la historia y luego demasiado indulgentes frente a sus propias responsabilidades y culpas– la razón de un escaso eco de la obra bassaniana en el extranjero, al menos con respecto a escritores contemporáneos suyos como Primo Levi, Natalia Ginzburg o Carlo Levi, entre otros.

Según Marín, mientras los colegas italianos proponen temas universales, Bassani toca la fibra sensible de una específica realidad espacial y temporal. Sin embargo, «Rompiendo lo que parecía una norma»,⁶¹⁰ con sus micro historias Bassani entra directamente y como protagonista dentro de la Historia, creando con esfuerzo de miniaturista lo que Marín define una «empresa de proporciones monumentales»,⁶¹¹ donde cada aspecto se resignifica transformando la esencia de una ciudad de provincias en símbolo universal.

Las referencias a la transversalidad y trascendencia de los temas propuestos por Bassani son frecuentes también en la crítica del siglo XXI. Torán, por ejemplo, habla de «verdad desnuda y descarnada de una víctima» que acaba siendo «una generación entera de víctimas».⁶¹² Gándara presenta la obra de Bassani como un producto artístico vinculado por específicas coordenadas espacio-temporales que logran ir más allá del «fresco histórico o de

⁶⁰⁷ Paco Marín, “Giorgio Bassani. La novela de una vida,” *Quimera: Revista de literatura* 101 (1990): 34-38.

⁶⁰⁸ Nello Ajello, “Intervista a Bassani. ‘Un giorno sì e uno no gioco a tennis’,” *Millelibri*, (1988): 72. Citado de Danielle Camilleri, *Écriture et responsabilité: Giorgio Bassani et Primo Levi*, en *Primo Levi Testimone e scrittore di storia*, eds. Paolo Levi Momigliano y Rosanna Goris (Florencia: Giuntina, 1999), 118.

⁶⁰⁹ Vladimir Jankélévitch, *La coscienza ebraica*. (Florencia: Giuntina, 1995), 9.

⁶¹⁰ Jean Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*. (París : Gallimard, 1987), 11.

⁶¹¹ Marín, “Giorgio Bassani. La novela de una vida,” 35.

⁶¹² *Ibid.*, 37.

costumbre»,⁶¹³ en virtud de un sentimiento de instantaneidad del *hic et nunc* que es el único tiempo concebible. De aquí, en opinión de Guelbenzu, se origina «la Historia, todos los pasados, y el Futuro, todo despliegue de la experiencia [que] quedan concentrados en este instante de mundo».⁶¹⁴ Y Gándara se centra a este respecto en la capacidad de Bassani de penetrar críticamente una realidad trascendiéndola, sin la necesidad de un diagnóstico sociológico pero sí prestando atención a las «pieghe del cuore umano».⁶¹⁵ Gándara escribe:

la narración no acaba resultando local [...] eludiendo el diagnóstico social o político, la crítica de costumbres o de cultura, con una compasión extrema por los personajes de cualquier ralea, sin aventuras analíticas⁶¹⁶

Con dicha observación Gándara parece reivindicar una calidad tipicamente bassaniana que se ha quedado en la sombra durante mucho tiempo, a saber, la extrema habilidad de captar los matices de un determinado ambiente en un determinado momento histórico, penetrando la psicología de los sujetos que operan en él. De manera afín, José María Guelbenzu saca definitivamente a Bassani de una primera y equívoca asimilación al Neorrealismo, retomando y cerrando un discurso empezado en los años '80 con las primeras tentativas críticas de definición de la obra y el estilo de Bassani. El escritor, en un artículo de *El País* de 2007 titulado "Un microcosmos que encierra la vida entera", aclara de una vez por todas la autonomía de Bassani con respecto a la corriente neorrealista italiana y destaca en cambio su atención por el detalle, esto es, por un tipo de escritura descriptiva y lineal que consigue ir más allá de las limitaciones del costumbrismo en las que se habían estancado aparentemente los escritores del realismo social español y, según Bassani, muchos neorrealistas italianos. Así escribe Guelbenzu:

⁶¹³ Torán, "Giorgio Bassani o il compromiso con la memoria europea," 2016.

⁶¹⁴ José María, Guelbenzu, "Un microcosmos que encierra la vida entera," *El País*, 1 de diciembre de 2007.

⁶¹⁵ Alejandro, Gándara, "La pérdida del alma," *El Mundo*, 13 de enero de 2015.

⁶¹⁶ *Ibid.*

Bassani debería ser incluido dentro del neorealismo italiano por razón de fechas, pero no hay modo de hacerlo en razón de su escritura porque su literatura posee un encanto ajeno a aquella fórmula. Cuando hablo de encanto [...] me refiero [...] a una escritura tersa, bella, de apariencia uniforme y de poderosas corrientes ocultas, apoyada en el detalle sin ser costumbrista, que despliega personajes, conflictos y escenarios de un modo lineal y aparentemente ligero bajo el que se estremecen unas vidas de fascinante intensidad [...] la *mot juste* flaubertiana se adivina por detrás de cada frase [...] en la que la descripción, tanto física como psicológica, que se encadena en subordinadas de enlace muy limpio, no recargado, pero sí complejo, se expande en oleadas suaves y delicadas muy precisas, de un sereno vigor que crean un ritmo particular de gran viveza expresiva⁶¹⁷

Guelbenzu hace hincapié en la intensidad de las descripciones de Bassani, donde la aparente sencillez del discurso esconde una sintaxis compleja y delicada, construida sobre poderosas corrientes ocultas.

En 2014 Manuel Hidalgo escribe un artículo en el periódico *El Mundo* anunciando el último proyecto editorial de Acantilado, o sea la publicación por separado de los libros que componen *La novela de Ferrara*. El primer volumen de la colección será el núcleo original de las Historias, es decir *Intramuros (Dentro le mura)*. Ubicando a Bassani dentro de una «auténtica edad de oro de la literatura italiana», Hidalgo define al escritor como un «verso suelto entre sus colegas contemporáneos», en virtud de su escritura «culto, refinada y limpia, que proporciona altos placeres estéticos al tiempo que se encara políticamente con el presente y la Historia más dramática de su país».⁶¹⁸

En 2015 Acantilado imprime el segundo libro de las Historias, *Las gafas de oro*. Los primeros dos volúmenes publicados de este ciclo ferrarés cosechan mucho éxito. Hay quien define la obra de Bassani como ‘magistral’, extraordinaria. La investigadora Mercedes Monmany se refiere a este autor como uno de los escritores «menos favorecidos editorialmente y uno de los más injustamente olvidados», que ha creado uno de «los ciclos novelísticos más

⁶¹⁷ José María, Guelbenzu, “Un microcosmos que encierra la vida entera,” 2007.

⁶¹⁸ Manuel, Hidalgo, “El jardinero y el infierno,” *El Mundo*, 6 de diciembre de 2014.

importantes del siglo XX».⁶¹⁹ La crítica resulta muy compacta al conceder a Bassani la etiqueta de escritor refinado, arqueólogo sensible de un mundo heterogéneo y conflictivo que saca a relucir las contradicciones en toda su complejidad.

Desde nuestro punto de vista, lo que gusta de Bassani es la capacidad de armonizar en su escritura dos de los grandes impulsos narrativos de la España posfranquista: realismo y psicologismo. El escritor italiano logra prestar atención al detalle sin perder de vista los matices, traza un contorno que todo personaje puede eludir o redefinir.

Con ocasión de la publicación de *Las gafas de oro* por Acantilado, el poeta Narcís Comadira, también traductor de *La garza* para Seix Barral en 1970, afirma que «Aquellos que hace grande a Bassani es ese latido emblemático de personajes y cosas que forman parte de una Historia inmutable, la nuestra, siempre absorta en su atrocidad».⁶²⁰ La Historia, el yo del narrador y el yo de los protagonistas, hablan al unísono en Bassani y atestiguan una realidad específica que trasciende continuamente. Historicismo y psicologismo se encuentran, entonces, haciendo de la obra del ferrarés lo que Corradino Vega define como “una intensificación de la experiencia humana”.⁶²¹

⁶¹⁹ Mercedes Monmany, “Giorgio Bassani a los pies de Ferrara,” *ABC*, 27 de diciembre de 2014.

⁶²⁰ Narcís Comadira, “Bassani,” *Ara*, 6 de mayo de 2016.

⁶²¹ Corradino Vega, “Verdad y belleza,” *Estado crítico*, 2 de septiembre de 2015.

4. Giorgio Bassani y la cultura de la memoria⁶²²

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

(Walter Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la historia, Tesis IX*)

[...] ni el pasado ha muerto, ni está el mañana – ni el ayer – escrito.

(Antonio Machado, “El Dios Íbero”, *Campos de Castilla*)

Gran parte de la producción literaria suele mantener una relación muy estrecha entre escritura, memoria e identidad. Se trata de conceptos esenciales para la construcción de un discurso crítico capaz de sentar las bases para una comprensión más amplia de los fenómenos socio-culturales. En este sentido, la evocación del pasado toma formas diferentes según la circunstancia histórica, el hecho relatado y el poder evocativo del sujeto productor.

De acuerdo con Leonardo Cecchini y Han Lauge Hansen,⁶²³ en las dos últimas décadas se ha intensificado un interés colectivo sobre el pasado en el

⁶²² Cfr. Silvia Datteroni, “«Lascia ch’io ti ricordi». Historia(s) y memoria en Giorgio Bassani,” *Hybris*, Número especial. *El Mestisaje imposible. Afinidades electivas y Relaciones peligrosas entre la Filosofía y la Literatura* 8 (2016): 363-384.

⁶²³ Leonardo Cecchini y Hans Lauge Hansen, “Memorias comparadas. Semejanzas y diferencias entre la memoria de un pasado violento en España e Italia,” en *Conflictos de la*

mundo occidental. Asimismo, la falta de un *milieu de mémoire* como trasfondo social aglutinador ha producido una necesidad de memoria apremiante de la que procede la búsqueda de las varias formas de representación del pasado.

Cuando en los años veinte Maurice Halbwachs⁶²⁴ introduce los conceptos de *memoria colectiva* y *memoria social*, el discurso sobre el funcionamiento de la memoria y la producción del recuerdo comienza a implicar dinámicas sociales y culturales antes desconocidas que abren camino a definiciones más completas y complejas. Pierre Nora,⁶²⁵ por ejemplo, vincula el concepto de memoria a la tradición cultural, es decir el conjunto de datos e información gracias a los que una nación puede reconocerse como sistema identitario. Con Halbwachs y Nora la memoria, que está a la base de la construcción de la identidad, se opone a la historia, que en cambio acumula sin filtro datos de un determinado contexto, resultando por ello neutral y objetiva.

Esta dicotomía funcional entre memoria e historia se resuelve de cierta manera con las teorías de Aleida Assmann, que contemplan la existencia de dos memorias diferentes: la memoria viviente, que actúa dentro de un círculo social definido, seleccionando informaciones que generen un sentido común e identitario dentro de una colectividad, y la memoria abstracta, que es la memoria de todas las memorias, es decir, un depósito heterogéneo de datos objetivos. Aleida Assmann define la primera tipología como *memoria funcional* y la segunda como *memoria-archivo*. El avance de esta investigadora estriba en haber comprobado la interfuncionalidad de estas dos memorias, ambas importantes para crear un espacio de conocimiento (*Besinnungsraum*) dentro de una sociedad específica.

De hecho, aunque la primera sea la memoria directamente vinculada con el grupo, que organiza las informaciones en base a un filtro que las ordena dentro de un marco de sentido común, la segunda, es decir la *memoria-archivo*, puede

memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia, eds. Leonardo Cecchini y Hans Lauge Hansen (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015), 11-29.

⁶²⁴ Maurice Halbwach, *Los marcos sociales de la memoria*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2004).

⁶²⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. (París: Gallimard, 2008).

considerarse como un depósito para la futura *memoria funcional* que seleccionará los datos necesarios para seguir creando sistemas de referencias comunes. En consecuencia, Assmann⁶²⁶ introduce la idea de estratificación de la memoria, aquella necesitada de interacciones espacio-temporales para sedimentarse, llegando a convertirse en lo que ella define como *memoria cultural*.

Este concepto propuesto por Assmann constituye el punto de arranque para nuestras reflexiones críticas sobre la operación literaria llevada a cabo por Giorgio Bassani. Su actitud de memoria se inscribe en el surco de una *forma mentis* que se asentará en la época de la posmemoria y que podríamos definir como ‘cultura de la memoria’. En efecto, el discurso sobre la memoria ha seguido desarrollándose en nuestra contemporaneidad, ocupando un lugar privilegiado en los debates filosóficos, antropológicos, sociológicos, histórico-literarios y políticos, en función de una necesaria elaboración identitaria de las sociedades actuales a raíz de acontecimientos desestabilizadores, entre otros los conflictos bélicos.

4.1. Memoria y Literatura

De acuerdo con Manuel Maldonado Alemán, en los últimos años se ha producido un giro interpretativo en el concepto de memoria que, desvinculándose de la esfera psico-cognitiva, se ha asentado dentro del dominio socio-cultural, trasladando el centro de interés hacia las «culturas del recuerdo»⁶²⁷ como paradigmas identitarios colectivos de representación del pasado. A partir de la reciente dilatación semántica del concepto de memoria, se han desencadenado unas dinámicas transnacionales en las que la literatura ha resultado el medio más adecuado de análisis, reelaboración y construcción de la identidad. El cambio hacia una dimensión transnacional de los conceptos de memoria e identidad va paralelo a otro cambio importante ocurrido justamente en ámbito literario y resumible bajo la definición de «naciones literarias»; esencialmente se trata de la

⁶²⁶ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (Bologna: Il Mulino, 2002).

⁶²⁷ Manuel Maldonado Alemán, “Literatura, Memoria e identidad. Una aproximación teórica,” *Cuadernos de Filología Alemana* III (2010):175, 171-179.

propuesta de un nuevo humanismo en el que tiene cabida el estudio de alteridades culturales, cuyo resultado es la formación de una identidad cultural plural.⁶²⁸

De hecho, según Ugo Schöning el análisis histórico-literario que reubica continuamente una obra dentro de su exclusivo contexto nacional genera una inevitable aporía hermenéutica, debido a la «internacionalidad fáctica» del texto, que habría de tenerse en cuenta tanto para una correcta clasificación literaria, como por no perder «las posibilidades de interpretación las cuales están directamente relacionadas con aquella».⁶²⁹ A lo largo de su reflexión Schöning plantea dos interrogantes importantes a la hora de proceder hacia un análisis literario exhaustivo; se pregunta por qué una obra o una literatura en concreto han surgido en un momento histórico dado y en una específica realidad espacial y por qué, en cambio, una determinada obra nacida en un determinado contexto ha tenido efectos en un ámbito espacial y temporal diferente.

Concretamente mencionamos el planteamiento de Schöning porque parece vincularse directamente al discurso sobre memoria e identidad, ambos conceptos implicados, en un momento de apertura hacia perspectivas supranacionales, en un proceso de evolución semántica. En efecto, a partir del concepto de *memoria cultural* de Aleida Assmann se asientan otros conceptos que potencian el cauce semántico del término en cuestión, reubicando los debates memorialistas dentro de una perspectiva trasnacional.

Según Claudia Jümke dicho cambio puede entenderse «de modo general, como epifenómeno de los cambios políticos, sociales, epistemológicos, culturales y mediáticos subsumidos bajo el término de la globalización».⁶³⁰ Así, aparte del

⁶²⁸ Cfr. Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006).

⁶²⁹ Hugo Shöning, "La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio," en *Naciones literarias*, 312.

⁶³⁰ Claudia Jünke, "¿Hacia una memoria transcultural? Reflexión acerca de la narrativa memorialista española actual," en *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, eds. Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo (Berlín: Peter Lang, 2015), 151.

concepto de *memoria cosmopolita*⁶³¹ inscrita en el marco de un sistema de información globalizado cuyo objetivo es el reconocimiento del Otro, se propone también la etiqueta de *memoria multidireccional*,⁶³² que está a la base de una interacción e intercambio público de informaciones sobre diferentes Historias nacionales caracterizadas todas por episodios de violencia. También hablamos de *memoria globital*⁶³³ que trata de identificar los 'lugares de memoria' digitales como blogs, social networks, etc. Por último, se ha puesto en marcha un proyecto de un grupo de investigación sobre los *lugares de memoria europeos*, que se propone ampliar las teorizaciones de Pierre Nora proponiendo una perspectiva de estudio transnacional, por lo que «la evocación de la destrucción de Hamburgo, Colonia o Dresde» por ejemplo, «no supone rememorar un sufrimiento particularmente alemán; más bien, esa evocación cobra un valor semejante al recuerdo de la devastación de Coventry, Rotterdam o Varsovia».⁶³⁴

El discurso sobre la evolución del concepto de memoria y su adaptación a los múltiples ámbitos de aplicación y estudio, entre ellos la literatura, es de suma importancia para nuestro análisis sobre la recepción de Bassani en España y como veremos también en Argentina, ya que constituye el hilo temático de nuestra investigación.

En concreto el concepto de *memoria multidireccional* acuñado por Rothberg ayuda a explicar las transformaciones socio-político-culturales de la sociedad española de las últimas décadas, ya que su teoría se fundamenta en la idea de memoria como un proceso mnemotécnico incluyente por el que la memoria de un acontecimiento histórico arrasador puede actuar de elemento *disparador*, activando otras memorias relativas a otros sucesos históricos traumáticos de otros contextos nacionales. En el caso específico de España se

⁶³¹ Daniel Levy y Natal Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*. (Philadelphia: Temple University Press, 2006). Con respecto a las tipologías de memoria que mencionamos a continuación véase Jünke "¿Hacia una memoria transcultural?," 151-166.

⁶³² Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. (Standford: Standord UP, 2009).

⁶³³ Anna Reading, *Gender and Memory in the Globital Age*. (Londres: Palgrave Macmillan, 2016).

⁶³⁴ Manuel Maldonado Alemán, "Literatura, Memoria e identidad," 179. Maldonado a este propósito habla del concepto de "Europa en ruinas" propuesto por Hans Magnus, *Enzensberger, Europa en Ruinen. Augenzeugeberichte aus den Jahren 1944-1948*. (Múnich; dtv, 1995).

trataría de una especie de “efecto mariposa” empezado por la memoria del Holocausto. Esta ha contribuido a impulsar un cambio profundo en el ámbito literario, imponiendo una actitud cultural colectiva que a partir de 2000 coincide con la afirmación de un movimiento social de política de la memoria.⁶³⁵

Efectivamente el debate sobre la Guerra Civil y el franquismo, parcialmente silenciado durante la Transición en favor de la Ley de amnistía (15 de octubre de 1977) y de lo que se conoce comúnemente como “pacto de olvido”, se reactiva en 2000, también a raíz de la constitución de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. A partir de entonces los partidos se ven obligados a introducir un debate público sobre política de la memoria, hasta su ‘institucionalización’ a través de la aprobación de la Ley de recuperación de la memoria histórica en 2007.

Según Reyes Mate, «el proyecto de olvido con que se gestó la Transición ha dado lugar a una pluralidad cacofónica de memorias»,⁶³⁶ entre las que tendría que destacar una intención ética general e inclusiva que es el «deber de memoria».⁶³⁷ En las mismas palabras del filósofo:

la transición del olvido acabó en fracaso, esto es, en una pluralidad de memorias que luchan por la hegemonía. [...] Hay un elemento nuevo que nos obliga a situarnos frente al pasado y por tanto frente a la memoria de una manera diferente: el deber de memoria. Es una particularidad nuestra, de los nacidos en estos tiempos marcados por la experiencia de la barbarie. El deber de memoria no consiste sólo en acordarse de los judíos, sino algo más. Es entender que la memoria es un grito o, mejor, el gesto intelectual que sigue al grito⁶³⁸

⁶³⁵ En realidad, ya en 1998 se había registrado un cambio de actitud frente al pasado en la sociedad española, a raíz de la orden de arresto del ex dictador chileno Augusto Pinochet por crímenes contra la Humanidad por parte de Baltasar Garzón, el juez español de la Audiencia Nacional. El hecho de que España condenara a Pinochet por la muerte y tortura de ciudadanos españoles en Chile generó un cambio de sensibilidad nacional y de perspectiva, cuya consecuencia fue la voluntad de investigar crímenes políticos cometidos durante el franquismo.

⁶³⁶ Reyes Mate, “Memoria y construcción política,” en *La memoria novelada III*, 31.

⁶³⁷ *Ibid.*, 34.

⁶³⁸ *Ibid.*

La cita de Reyes Mate es relevante por más de una razón. En primer lugar en sus palabras se halla una definición de memoria que tiene que ver con una actitud de memoria, es decir la acción voluntaria de rememorar por salvar del olvido un pasado que sigue siendo muy presente. En segundo lugar insiste en la importancia de la misión ética que está en la base de este proceso, es decir el *deber de memoria* entendido como gesto *intelectual*.

Algunos estudios⁶³⁹ han puesto de manifiesto el vínculo determinante entre memoria y literatura, viendo en la segunda el soporte más apropiado de transmisión de la memoria cultural. En concreto, de acuerdo con Elina Liikanen,⁶⁴⁰ el debate sobre la memoria histórica repercute en la recepción de la literatura en la Península Ibérica, modificando su estética según las necesidades socio-culturales del caso. En este sentido, el discurso narrativo que se desarrolla a partir del año 2000 tiene un interés preferente en la literatura memorialística al punto de marcar un hito en la historia literaria española, abriendo camino a un tipo de novela de la memoria que prima un proceso mnemotécnico considerado de utilidad social.⁶⁴¹ Sin intención de profundizar en las características específicas de esta narrativa,⁶⁴² podríamos decir, en palabras de Sebastiaan Faber que

⁶³⁹ Cfr. Astrid Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory," en *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning (Berlin: Walter de Gruyter, 2010), 389-398.

⁶⁴⁰ Elina Liikanen, "La novela como viaje al pasado. Le modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual," en *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, 115-125.

⁶⁴¹ Cfr. Hans Lauge Hansen, "El cronotopo del pasado-presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria," en *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, eds. Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (Berna: Peter Lang, 2015), 23.

⁶⁴² Elina Liikanen, "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo," en *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo*, eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Suárez (Berna: Peter Lang, 2012), 43-53.

Se trata de textos que movilizan el discurso literario para escenificar [...] una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética⁶⁴³

Según Celia Fernández Prieto se trata de un fenómeno de «carácter psicosocial»⁶⁴⁴ debido a la necesidad de emprender una operación de análisis del pasado y de las responsabilidades colectivas e individuales. Hans Lauge Hansen habla a este propósito de «novela afiliativa de memoria»,⁶⁴⁵ retomando justamente el concepto que Faber acuña para describir los procesos post-transitivos de deber de memoria que se han activado en España de forma voluntaria, impulsados por un sentimiento de «solidaridad», «compasión» e «identificación»⁶⁴⁶ con los temas investigados.

Esta recobrada sensibilidad de parte de la sociedad española hacia un pasado reciente que todavía tiene que asimilar ha favorecido una apertura cultural nacional hacia problemáticas históricas transnacionales, activando un proceso de traspaso de información que Claudia Jünke define como *memoria transcultural*, basándose en el hecho de que «las culturas hoy en día [...] no son entidades homogéneas y claramente delimitadas la una de la otra, sino fenómenos híbridos e internamente diferenciados en los cuales se mezclan y entrelazan elementos procedentes de diferentes contextos culturales». Y añade que «lo transcultural no puede ser captado fácilmente por la lógica binaria de *lo propio y lo ajeno*».⁶⁴⁷

Las breves reflexiones que articulamos nos ubican dentro de un contexto específico y aclaran algunas dinámicas culturales relativas a la recepción de Giorgio Bassani en la Península Ibérica. Nuestro trabajo, que analiza un segmento temporal de 50 años aproximadamente, es decir, de 1963 a 2016, ha puesto de manifiesto un cambio de paradigma dentro de la crítica especialista

⁶⁴³ Sebastiaan Faber, "La literatura como acto afiliativo," en *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, eds. María del Palmar Álvarez Blanco y Toni Dorca (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011), 102.

⁶⁴⁴ Celia Fernández Santos, "Duelo, fantasma y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra)," en *La memoria novelada II*, 57.

⁶⁴⁵ Hans Lauge Hansen, "Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la guerra civil," en *La Memoria novelada III*, 128.

⁶⁴⁶ Faber, "La literatura como acto afiliativo," 103.

⁶⁴⁷ Jünke, "¿Hacia una memoria transcultural?," 154.

relativa a los estudios bassanianos en el contexto hispánico. Entre los años sesenta y setenta el escritor italiano llega a España como un ejemplo más de una tradición literaria democrática occidental, que el país necesita como alternativa al conformismo cultural impuesto por la dictadura.

La recepción de su obra en España coincide con el agotamiento estilístico del Realismo social y la propuesta formal de Bassani parece proporcionar una alternativa literaria a largo plazo, anticipando instancias narrativas futuras. Solo a partir de los ochenta la crítica empieza a centrarse en las implicaciones ideológicas de su poética, sentando así las bases para sucesivas interpretaciones que a principios de siglo se moldean bajo el concepto de política de la memoria. Basta con observar la sucesión de los titulares relativos a los ensayos y artículos dedicados al ferrarés a partir del nuevo siglo para observar el cambio marcado por la crítica, que favorece cada vez más una dimensión hermenéutica memorialista transcultural.

Títulos como “El fermento de la memoria” y “La memoria superviviente”⁶⁴⁸ dejan paso a “Giorgio Bassani y la memoria histórica”⁶⁴⁹ hasta llegar a “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea”:⁶⁵⁰ la evolución es patente y pone de relieve, como acabamos de decir, un deslizamiento semántico gradual hacia una perspectiva transnacional que parece convertir la poética de Bassani en paradigma interpretativo de la memoria histórica.⁶⁵¹

A este propósito es muy significativo el “Prólogo” de Antonio Colinas para la edición Espasa Calpe (2004) del *Jardín de los Finzi Contini*,⁶⁵² donde hasta el título, “Una novela paradigmática”, anuncia la función literaria de la obra en el contexto cultural de recepción. En el texto mencionado, Colinas llega a dar una definición de la poética bassaniana, penetrando toda su originalidad:

⁶⁴⁸ Luís Mateo, Diez, “El fermento de la memoria,” *El País* 18 de diciembre de 2003; Andrés, Padilla, “La memoria superviviente,” *El País*, 18 de diciembre de 2003.

⁶⁴⁹ José María Herrera, “Giorgio Bassani y la memoria histórica,” *Cuadernos hispanoamericanos* 791 (2016): 120-129.

⁶⁵⁰ Joaquín, Torán, “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea,” *Ahora*, 10 de octubre de 2016.

⁶⁵¹ Sobre la recepción crítica de la obra de Giorgio Bassani en España véase los capítulos 2, 3 y 4 de la presente tesis.

⁶⁵² Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Madrid: Espasa Calpe, 2004).

sucede que Bassani no sólo no es un novelista al uso, sino que cree firmemente en la intensidad de la palabra, en los recursos poéticos del lenguaje, en las derivaciones y libertades de la trama, en un modo de escribir la prosa –de Proust a Mann, de Hesse a Lampedusa – que no sólo no oculta los sentimientos, el lenguaje inconfundible del corazón, sino que de él hace el centro de sus narraciones. De *Intramuros* a *El olor del heno*, Bassani es fiel – se me disculpe la evidencia – a una atmósfera poética que es la prueba más fiel de su originalidad como autor⁶⁵³

Claudia Jünke, en su discurso sobre literatura como medio de expresión de la memoria (*trans)cultural*, distingue entre los conceptos de *pluralización* y *universalización* de memorias propios de la dimensión textual. De tal manera introduce una categorización crítica que encaja con la ‘función Bassani’ en España. En concreto nos referimos al segundo concepto,⁶⁵⁴ o sea el de *universalización*, con el que expresa la «metaforización de ciertas figuras de la memoria» que vaciando su carga semántica local adquieren valor universal. Jünke añade que son los medios de información masiva los que transmiten y traducen estas figuras de memoria en imágenes universales que Aleida Assmann denomina *iconos*, es decir «imágenes o narraciones intensificadas y condensadas que a pesar de su carácter fragmentario conservan parte de la cualidad afectiva del acontecimiento histórico y que pretenden captar ese acontecimiento en su esencia».⁶⁵⁵

Forzando un poco la interpretación podríamos hallar una función de ícono en Micòl, el célebre personaje femenino de la obra de Bassani, protagonista del libro *El Jardín de los Finzi-Contini* y uno de los *alter ego* del escritor. De hecho, en 2009 Enric Juliana escribe un artículo titulado “¿España e Israel: Dónde está Micol?”,⁶⁵⁶ utilizando, como ya sabemos, el personaje literario de Bassani como símbolo, o metáfora, con la que expresar el tibio sentimiento de culpabilidad del pueblo español con respecto a la cuestión judía, debido a una carencia de

⁶⁵³ Antonio Colinas, “Prólogo,” en Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*, 13.

⁶⁵⁴ Por *pluralización* la Jünke entiende la transmigración de imágenes o conceptos de memoria de una cultura a otra. Cfr. Jünke, “¿Hacia una memoria transcultural?,” 156

⁶⁵⁵ *Ibid.* 156-157.

⁶⁵⁶ Enric, Juliana, “España e Israel: ¿Dónde está Micol?,” *La Vanguardia*, 9 de enero de 2009.

concienciación colectiva evidente con respecto a otros países europeos. Micòl en este sentido vendría a ser una de «Estas imágenes o narraciones [que] pueden ser integradas y re-semantizadas en contextos culturales, sociales y políticos muy diversos».⁶⁵⁷

4.2. Historia(s) y Memoria

El papel asignado a la memoria es preponderante en las *Historias*, además de resultar esencial para la construcción de un discurso crítico capaz de sentar las bases para un estudio comparativo de la recepción de Bassani en España, llevado a cabo a través del concepto-filtro de política de la memoria. Igualmente nuestro propósito es observar cómo la producción del ferrarés se resemantiza en otro contexto y otra época en virtud de una modificación y evolución del significado de *memoria*, lo que nos permite determinar el peso específico de la obra bassaniana en los círculos intelectuales de la Península Ibérica.

Anna Dolfi define el universo literario de Bassani como un «processo di evocazione e ricostruzione lirica», en el que el escritor introduce la «dimensione spaziale del quando»,⁶⁵⁸ muchas veces asimilada erróneamente por la crítica al universo proustiano. En realidad a lo largo de *Di là dal cuore* más de una vez el escritor toma distancia del estilo del francés. Por poner un ejemplo, durante una entrevista con Camon declara: «Proust è passivo, accoglie tutto della vita: io sono invece un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta».⁶⁵⁹ Asimismo, durante una entrevista con Stelio Cro, Bassani aclara:

⁶⁵⁷ Jünke, “¿Hacia una memoria transcultural?,” 156. Sobre el análisis del artículo de Enric Juliana se remite al capítulo 3.

⁶⁵⁸ Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. (Roma: Bulzoni Editore, 2003), 12. Robert Deidier parece formular una opinión muy parecida a la de Anna Dolfi al decir que «l'incedere narrativo» de Bassani es «lirico-commentativo [...] tutto proteso a ricostruire, sul lungo asse della temporalità umana, ciò che deve essere conservato a qualsiasi costo», Roberto Deidier, “Dentro le mura dello scrivere,” en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti, (Pisa: Edizioni ETS, 2008), 66.

⁶⁵⁹ Ferdinando Camon, “Cosa c'insegna Bassani,” en *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, ed. Maria Ida Gaeta. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 2004, 138.

Quanto a Proust, la *Recherche* è stata una delle letture che hanno occupato di più i miei anni giovanili. Mi sono in qualche modo formato lì, però sia ben chiaro che all'origine della mia piccola *Recherche* non c'è nessuna *madeleine*, cioè lo scatto irrazionale. Chi mi legge in questi termini qui non mi legge bene. Se si pensa che io sia ossessionato dall'idea di ritornare indietro agli anni della Ferrara fascista e che veda in questa Ferrara dell'epoca di Balbo qualcosa da rimpiangere, è bene che si sappia che io non ho alcun rimpianto. [...] Questo è il punto. Quindi nessuna *madeleine*, nessuno scatto irrazionale. All'origine della lettura di Proust c'è Bergson, all'origine della letteratura di Bassani c'è Benedetto Croce, questa è la differenza fondamentale⁶⁶⁰

Su distanciamiento de Proust, junto con otras declaraciones acerca de su condena a un exceso de esteticismo literario, son indicativas de su manera de entender la literatura como ejercicio de responsabilidad. En un momento dado Bassani aclara sus intenciones anti-proustianas o, por decirlo de otra forma, post-proustianas:

So di venire dopo Cartesio, dopo Joyce, dopo Proust, il mio sforzo è stato ed è quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano – soggettivo, pensato – l'oggettività. Anche i miei libri seguono questa necessità. [...] Certo, nei miei romanzi, c'è anche la ricostruzione di un tempo storico, perduto, dei personaggi, ma al tempo stesso c'è un'altra cosa [...] non chiamerei mai il mio Romanzo di Ferrara una 'ricerca del tempo perduto' (nell'accezione proustiana). [...] il tempo non è perduto, è il mio tempo; la ricerca è solo un tentativo di andare indietro nel tempo per spiegare il me stesso di adesso, ma senza dimenticarlo⁶⁶¹

Según Anna Dolfi la poética del ferrarés es el resultado de la superación de la ficción neorrealista, que encarga a la memoria la responsabilidad de recuperar el pasado a través de una puesta en perspectiva de los acontecimientos históricos y sentimientos humanos. Así en Bassani:

⁶⁶⁰ Stelio Cro, "Intervista con Giorgio Bassani," en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, ed. Valerio Cappozzo (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore 2016), 133.

⁶⁶¹ Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 171.

Il passato non è morto [...], non muore mai. Si allontana, bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante sempre più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere⁶⁶²

La memoria no se hace sencillamente medio literario, esto es, instrumento de análisis e indagación, sino que sobresale como coactante en su universo poético, organizando la(s) historia(s) a la luz de una problemática moral que se enmarca en un discurso más amplio de escritura testimonial de base historicista. La memoria bassaniana cataloga el pasado según un proceso *a ritroso*, cuya meta es a la vez móvil literario; ese epicentro histórico que Bassani vive como un desgarro de la vida, a saber, las leyes raciales de 1938 promulgadas por el fascismo, en Bassani representa un verdadero hito narrativo. En *La novela de Ferrara* el escritor analizan los antecedentes y las implicaciones de aquella medida racista cuya ferocidad solo se intuye, mientras se investiga con ahínco la responsabilidad social y civil de la burguesía ferraresa a la hora de aceptar acríticamente una decisión política que tiene el sabor de una traición histórica.

Dice Bassani:

La Ferrara di cui mi sono occupato scrivendo è soltanto la Ferrara dell'epoca del fascismo. Per quel che ricordo io, si trattava di una città intensamente devota al Regime: al punto che le poche persone che fasciste non erano, vivevano ai margini, non avevano alcun rapporto con gli altri, coi più⁶⁶³

⁶⁶² Giorgio Bassani, "Laggiù in fondo al corridoio," en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1980), 939.

⁶⁶³ Giorgio Bassani, "In Risposta VI," en *Opere*, 1327.

El núcleo temático de la obra de Giorgio Bassani se halla justo en la culpa histórica de una burguesía de la que él mismo procede – «Quanto a me, io appartenevo, come ho già detto, a una famiglia privilegiata, fascista come tante altre, come quasi tutte le famiglie ebraiche e cattoliche della borghesia cittadina» -, es decir, una burguesía miope frente a la Historia, cuya irresponsabilidad moral y política ha favorecido el ascenso del fascismo y la promulgación de las leyes raciales. Concretamente Bassani centra su foco de interés en la burguesía judía de Ferrara, su ciudad natal, donde todavía se hallan residuos de una jerarquía social muy definida:

La società ferrarese di quell'epoca era fondamentalmente diversa [...]: una società nell'ambito della quale gli eletti erano pochi e il resto era la plebe, una plebe inesistente. [...] A Ferrara [...] c'erano ancora residui di aristocrazia, ma dove quasi tutti erano fascisti. Anche gli ebrei, che erano quasi tutti borghesi, [...] anche gli ebrei erano quasi tutti fascisti. Per questo ne ho parlato⁶⁶⁴

Anna Dolfi, en su libro *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, hace hincapié en la importancia del dato histórico en Bassani, centrándose en el «cuando» como elemento técnico que construye la trama narrativa de su obra. Ese *quando*, que Venturi define como el «tempo della testimonianza»⁶⁶⁵ y que sobresale casi de forma implícita como una insinuación histórica, parece comprimirse todo en el horizonte temporal del tristemente célebre 1938, que constituye un punto de inflexión en su planteamiento frente al arte. De hecho, la *realpolitik* italo-alemana sitúa al autor frente a una encrucijada ideológica compleja. Su militancia política antifascista⁶⁶⁶ desemboca necesariamente en un compromiso poético-civil frente a la vida, el arte y a la historia, visto como la

⁶⁶⁴ Giorgio Bassani, "In Risposta VII," en *Opere*, 1345.

⁶⁶⁵ Gianni Venturi, "Prime risultanze su uno scrittore," en *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003*, eds. Anna Dolfi y Gianni Venturi, (Roma: Bulzoni Editore, 2006), 25, 15-28.

⁶⁶⁶ Las cartas que forman parte de la correspondencia del autor escritas durante su cautiverio, están reunidas bajo la sección "Da una prigione," publicada por primera vez en 1981 en el periódico italiano *Corriere della sera* y ahora en la edición Mondadori de la obra definitiva (1998). Para profundizar en su *excursus* histórico-editorial cfr. Paola Italia, "Notizie ai testi," en Bassani, *Opere*, 1773.

única oportunidad de sanar una herida histórica imponderable. Desde su estreno literario como colaborador de la revista *Corriere Padano*⁶⁶⁷ y autor del libro *Una città di pianura* de 1940, el escritor llega a un realismo lírico comprometido cuyo resultado es un «ripensamento storico della nostra realtà nazionale». Heredero de todo un contexto histórico que a muchos intelectuales contemporáneos suyos huele a encilla nacional («puzzava di bega locale»)⁶⁶⁸ Bassani por primera vez se enfrenta con sus orígenes, convirtiéndose en testigo de la(s) Historia(s) de Ferrara y de sí mismo: «io pretendeva di essere uno storico di me stesso e della società che rappresentavo».⁶⁶⁹

4.3. Judaicidad y judaísmo metahistórico

A la luz de todo lo comentado anteriormente⁶⁷⁰ podemos entender cómo Giorgio Bassani se ve obligado a conciliar su *italianità* con su origen judío. De 1956 a 1973 el escritor revisa y amplía toda su producción - cuya redacción definitiva sale a la luz en 1980 con el título *Romanzo di Ferrara*,⁶⁷¹ después de un proceso variantístico incansable.

Todo lo que escribe a partir de 1956 – año de su primer libro titulado *Cinque storie ferraresi*, que luego formará parte del *Romanzo di Ferrara* - puede considerarse como una *écriture d'après*, según la definición de Danielle

⁶⁶⁷ Se ha hablado mucho acerca de la ambigua colaboración de Giorgio Bassani en la revista semanal *Corriere Padano* (1924-1945), fundada por Italo Balbo y de explícita orientación fascista. A este propósito se remite a Alessandro Roveri, quien define el planteamiento ideológico de la revista de la siguiente manera: «quella strana oasi liberale che Italo Balbo e Nello Quilici, direttore del ‘Corriere Padano’, tolleravano in una ‘stanza di redazione’ del quotidiano: la stanza della terza pagina del quotidiano ferrarese». Roveri considera la redacción del *Corriere Padano* como uno de los pocos residuos antifascistas aún activo. Tan es así que Roveri añade citando a Paolo Fortunati: «tra le varie accuse che [...] Mussolini, di quando in quando, rivolgeva a Italo Balbo, figurava anche quella di avere in permanenza al ‘Padano’, residui antifascisti», Alessandro Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*. (Ferrara: 2G Editrice, 2002), 46.

⁶⁶⁸ Giorgio Bassani, “In Risposta III,” en *Opere*, 1215.

⁶⁶⁹ Giorgio Bassani, “In Risposta VII,” en *Opere*, 1342.

⁶⁷⁰ Véase en particular los capítulos 1, 2 y 3 de la presente tesis.

⁶⁷¹ En 2007 Lumen publicó *Il romanzo di Ferrara* bajo el título de “La novela de Ferrara,” traducido por Carlos Manzano.

Camilleri,⁶⁷² donde el compromiso personal se traduce en una escritura testimonial colectiva y *engagée*.

A este propósito, Antonello Perli analiza el proceso variantístico de la obra bassaniana que va desde las *Historias de Ferrara* (1956) a la *Novela de Ferrara* (1980), destacando un *labor limae* estilístico continuo, funcional para moderar las más rígidas tomas de posición del autor hacia su comunidad. Al mismo tiempo, en la última edición del libro de Ferrara Bassani persigue un equilibrio formal que Pieri define como «scrittura del pentimento»⁶⁷³ y Venturi, por su parte, «scrittura della sottrazione».⁶⁷⁴ Efectivamente, como sugiere Pieri, con Bassani podemos hablar de una voluntad histórica (*Cinque storie ferraresi*) y una voluntad filológica (*Il romanzo di Ferrara*). Entre la primera edición y la última, pasando por la intermedia de 1973 (*Dentro le mura*), nos enfrentamos a una especie de autocensura ideológica del autor, con la que progresivamente diluye la agresividad formal de sus denuncias en la urgencia del recuerdo. De hecho, como afirma Giorgio Agamben, en un primer momento la idea de responsabilidad y culpa suele implicar un acto procesal que reemplaza la comprensión.⁶⁷⁵ En cambio Bassani quiere comprender, y es posiblemente en función de dicho objetivo por lo que se dedica a revisar y a pulir su obra a lo largo de 40 años; un esfuerzo formal que justifica una labor hermenéutica y ética.

La estructura narrativa del miscrocosmos de Ferrara sigue un hilo temático y cronológico determinado (1888-1950) a lo largo del que Bassani opera como un cirujano, destacando la anatomía incómoda de toda una clase social de una ciudad de provincias. Especialmente relevante resulta el hecho de que es impreciso etiquetar a Bassani como un simple escritor de la cuestión judía. Él mismo, en varias declaraciones públicas, confirma su posicionamiento laico

⁶⁷² Danielle Camilleri, "Écriture et responsabilité: Giorgio Bassani et Primo Levi," en *Primo Levi Testimone e scrittore di storia*, eds. Paolo Levi Momigliano y Rosanna Goris (Florencia: Giuntina, 1999), 121.

⁶⁷³ Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. (Pisa: Edizioni ETS 2008), 63.

⁶⁷⁴ Gianni Venturi, "Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in *Una lapide in via Mazzini*," en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 40.

⁶⁷⁵ Cfr. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. (Valencia: Pre-Textos, 1999).

frente a la historia y la religión. A este propósito durante una entrevista con Manlio Cancogni, explica:

Quanto a me, ho scelto mezzo secolo fa da che parte stare. Mi sono difeso dalla identificazione di me stesso come ebreo, entrando nell'antifascismo militante clandestino, al seguito di un uomo che si chiamava Carlo Ludovico Ragghianti. [...] Militante coraggioso, Ragghianti era culturalmente uno storicista, un seguace di Croce⁶⁷⁶

Por lo tanto el *crocianesimo* ofrece a Bassani una noble alternativa a la restrictiva identificación de sí mismo como judío ferrarés, indicándole el único camino adecuado para moverse en la historia: la militancia antifascista, entendida por el autor como una «rivelazione [...] come scelta essenzialmente morale».⁶⁷⁷ Escribe Bassani:

Gli anni dal '37 al '43, che dedicai quasi del tutto all'attività antifascista clandestina (non ripresi a scrivere che nel '42 [...]), furono tra i più belli e più intensi dell'intera mia esistenza. Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani, mio padre compreso, col conforto che mi dettero d'essere totalmente dalla parte della giustizia e della verità, e persuadendomi soprattutto a non emigrare. Senza quegli anni per me fondamentali, credo che non sarei mai diventato uno scrittore⁶⁷⁸

Durante una entrevista reitera su diferencia frente al ambiente que le rodea, reafirmando una vez más su historicismo y laicismo crociano en estos términos:

Fiero di essere come ero, cioè diverso non soltanto dalla grande maggioranza degli italiani, che erano quasi tutti fascisti, ma diverso anche dai miei corazziali

⁶⁷⁶ Nello Ajello, "Intervista a Bassani. 'Un giorno sì e uno no gioco a tennis'," *Millelibri*, abril (1988): 72. Citado de Camilleri, *Écriture et responsabilité*, 118.

⁶⁷⁷ Walter Moretti, *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla scuola metafisica a 'Ossessione'*. (Bologna: Cappelli, 1980), 215-216. Citado de Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo*, 25.

⁶⁷⁸ Giorgio Bassani, "In Risposta V," en *Opere*, 1320.

(come li chiamavo io), cioè appartenenti alla stessa razza ma non alla stessa religione. La mia religione era quella della libertà. Credevo nella libertà come religione⁶⁷⁹

Una vez más con su dialéctica opositiva Bassani se enfrenta al aburrido judaísmo meta-histórico («noioso ebraismo metastorico»)⁶⁸⁰ para seguir siendo historiador de sí mismo y la sociedad que representa («storico di me stesso e della società che rappresentavo»).⁶⁸¹ Precisamente por ello la burguesía judía de Ferrara constituye su eje narrativo privilegiado, puesto que el escritor comparte el destino de esa colectividad, hasta entonces muy integrada en el tejido social italiano y que únicamente a partir de 1938 empieza a considerarse como una minoría racial. Durante una conferencia sobre el antifascismo en Bolonia, en 1961, Bassani afirma:

In realtà, uno degli aspetti più tragici della persecuzione antisemita effettuata dal fascismo en Italia è proprio questo: che ne vennero colpiti dei cittadini, come me e molti altri come me, la maggior parte dei quali non erano affatto persone eccezionali [...]. Io, per esempio, uscivo da una famiglia perfettamente allineata ai tempi. Mio padre, lui, aveva preso la tessera del fascio addirittura nel '20: [...] Nel 1940, nel '41, durante gli anni furenti del mio primo antifascismo, io definivo 'stolido patriottismo' il suo. Tuttavia si trattava di patriottismo: vero, ingenuo, appassionato, puro⁶⁸²

La cita transcrita es muy clarificadora porque desvela la esencia del problema. Como sugiere Piero Pieri, el judío italiano adinerado que se cree todavía un patriota de la Primera Guerra Mundial no llega a predecir, ni entender, el alcance político-cultural de las leyes raciales. Y es justo dicha anomalía interpretativa la que genera en él una escasa perspectiva histórica. Efectivamente, según escribe Pieri, las generaciones de judíos anteriores a Bassani han pasado de una condición de asimilación a una plena integración en la sociedad italiana,

⁶⁷⁹ Bassani, "In risposta VII," 1341.

⁶⁸⁰ Giorgio Bassani, "Le leggi razziali," en *Opere*, 1438.

⁶⁸¹ Bassani, "In risposta VII," 1341.

⁶⁸² Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo*, 75.

gracias a acontecimientos históricos importantes como la Primera Guerra Mundial, en los que han tomado parte activamente. Dicha circunstancia ha originado en esta colectividad ideales patrióticos incompatibles con la idea de la tierra prometida, así como un sentimiento de arraigo a la patria italiana sin precedentes. Por lo cual, cuando en 1938 el Fascismo reduce la identidad histórica de los judíos a un hecho de mera procedencia religiosa se aniquila de inmediato la imagen social y cultural que el judío italiano tiene de sí mismo. Y justo aquí se halla el antecedente del ‘trauma civil’ de Bassani.⁶⁸³

Según este, la escandalosa postura de la burguesía ferraresa, luego discriminada por los mismos criminales políticos que inicialmente apoya, ha generado una herida en el ADN de la cultura, expiable solo a través de una literatura responsable, pensada como un hecho esencial. «Ma appunto»— dice Bassani — «eccoci qua, per cercare di spiegare, per tentare di capire tutti insieme».⁶⁸⁴

En opinión del escritor la tragedia desmesurada de su gente se halla en una espantosa paradoja:

Quegli stessi ebrei ferraresi che poi sarebbero finiti in così gran numero nelle camere a gas naziste, erano stati in gran parte fascisti. [...] Eh sì, purtroppo. La tragedia vera degli ebrei ferraresi, e di grandissima parte degli ebrei italiani, può dirsi quella di essere stati dei borghesi, coinvolti dapprima nel fascismo, e poi in fondo senza capire perché, finiti nel nulla dei campi di sterminio nazisti⁶⁸⁵

Se trata de una ambigüedad histórica imperdonable, un fallo interpretativo por parte de toda una clase social y una raza que comprende solo a destiempo su error de evaluación, sin asumir por ello responsabilidad alguna.⁶⁸⁶ En este

⁶⁸³ Cfr. “Piero Pieri, Poesia e verità in Giorgio Bassani,” en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonello Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 19.

⁶⁸⁴ Bassani, “In risposta VI,” 1326.

⁶⁸⁵ Bassani, “In risposta VII,” 1341.

⁶⁸⁶ Acerca de la ‘reacción judía’ a las leyes raciales promulgadas por el Fascismo y retratada por Bassani en su obra, léase a continuación la interpretación de Piero Pieri: «La stolidità felicità del reintegrato in aula non porta rancore all’istituzione che l’ha ingiustamente escluso, così come nell’ebreo italiano, più che la condanna politica verso l’orrore delle leggi razziali sembra più forte lo sconcerto d’essere stato escluso dalla vita civile cui aveva diritto per appartenenza alla classe

fragmento social de inconsciencia colectiva se halla la *zona grigia* retratada por Bassani. Una zona gris que es una mancha indeleble que hay que sacar a la superficie.⁶⁸⁷ Sigue Bassani:

Sembrerà strano: eppure erano pochissimi, prima del 1938, gli ebrei italiani che non fossero devoti a Casa Savoia [...]. Dopo il 1938, dopo le famigerate leggi razziali, quasi tutti capirono, naturalmente. Ma prima di questa data fatidica, ripeto, fra gli ebrei italiani dominava il conformismo più totale⁶⁸⁸

El historiador Claudio Pavone⁶⁸⁹ presta atención a un interesante giro interpretativo de ese concepto acuñado por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, ampliando el análisis a una crítica más general de esta ‘grisura’. Según Pavone, por zona gris se entiende aquella porción de la sociedad que, guiada por una pasividad material y moral, no se vincula ni con los opresores ni los oprimidos y se queda pasiva frente a cualquier acontecimiento.⁶⁹⁰ Aquellos que permanecen en la zona gris ponen entre paréntesis el carácter excepcional de los acontecimientos porque lo único que les importa es defenderse de ellos, con el interés exclusivo de perseguir el recuerdo de una normalidad a la que desean volver prontamente.⁶⁹¹ Por esta razón en la zona gris prevalece la tendencia al

borghese. Non c'è stato nel padre (negli ebrei italiani) un moto di reazione politica e lotta civile verso il regime fascista, ma è stato prevalentemente lo scoramento di non sentirsi più borghesi fra borghesi», Pieri, *Memoria e Giustizia*, 215.

⁶⁸⁷ Con respecto a la *zona gris*, véase el poema “Di profilo,” donde Bassani escribe: «Capisco oh certo però francamente / che storia mostrarsi in eterno da un solo lato / [...] assecondando così fra l'altro il generale andazzo del secolo [...] / E poi come non tifare al solito / pur se nell'intimo più segreto / per l'opposto del bello del fascinoso del /risplendente / per la parte cioè che grigia sente /soffre e ricorda?», en Giorgio Bassani, “Di profilo,” en *Opere*, 1440.

⁶⁸⁸ Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo*, 76.

⁶⁸⁹ Claudio Pavone, “Caractères et héritage de la “zone grise,” en *La zone grise. Entre accommodement et collaboration*, eds. Philippe Mesnarde y Yannis Thanassekos (París: Editions Kimé, 2010), 161-177.

⁶⁹⁰ «Cette partie de la population qui ne se rallie ni aux opprimés ni aux oppresseurs et qui, en toute passivité morale et matérielle, traverse les grands événements qui bouleversent le monde, et en marque son proche avenir», *Ibid.*, 163.

⁶⁹¹ «[...] Celui qui se domicile en zone grise veut, et dans ce sens lui aussi choisit, mettre entre parenthèse le caractère exceptionnel des événements dans lesquels il se trouve projeté. Il veut seulement se défendre d'eux, dans le souvenir d'une normalité dont il souhaite le prompt retour, en faisant payer le prix à d'autres», *Ibid.*, 166.

orden y la aceptación pasiva del poder, sin ningún trasfondo o inquietud ideológica.

De tal manera se justifica el ascenso de un régimen totalitario como el Fascismo, apoyado por una burguesía que ve en la dictadura una garantía de orden frente a la incertidumbre de la época. Si para Pavone el carácter subversivo del fascismo, con sus veleidades expansionistas, es una manifestación folclórica mitigada por el proverbial *savoir-faire* del Duce, Bassani propone un análisis del fenómeno en cuestión muy parecido cuando afirma que:

Mussolini intende la vita pubblica come un perenne spettacolo da offrire alle masse assetate di meraviglioso. [...] Lo ama, la gente, nei suoi discorsi, nei gesti plateali, nella capacità che tutti più o meno gli riconoscono di saper rendere ‘simpatica’ la rivoluzione senza trascurare le esigenze della tradizione. Come uomo di governo gli riconoscono [...] un generale buon senso, confermato dall’aspetto esteriore florido e aitante, dal sorriso fotogenico di papà giovane e ottimista, affettuosamente manesco. Piace la pulizia con cui sa sbarazzarsi degli avversari, dei ‘sovversivi’: generalmente senza sangue e senza processo. Anche questo è un segno di equilibrio ‘latino’⁶⁹²

El orden que Mussolini promete convence sobre todo a aquellos judíos burgueses definitivamente integrados en Italia, que tienen miedo de perder los privilegios socio-económicos conquistados a lo largo de la historia. Argumenta Bassani:

l’adesione al fascismo di questa classe [...] aveva avuto pochi esempi nelle altre città emiliane ed italiane: ebrei, commercianti, industriali, proprietari terrieri, medici, avvocati, ingegneri, intellettuali in erba, impiegati, professionisti in genere avevano fatto a gara ad arruolarsi sotto le nuove milizie: e tutti, passata la scalmana ‘squadristica’ ed ‘eroica’, erano stati adeguatamente ricompensati, in proporzione dei servigi resi alla causa, [...] nell’infinita e svariata gamma di

⁶⁹²

Giorgio Bassani, “La rivoluzione come gioco,” en *Opere*, 990.

impieghi, d'uffici, di cariche proliferanti [...] creati appositamente e ingegnosamente dal fascismo per accontentare tutti i suoi fedeli⁶⁹³

Por todo ello es interesante la lectura crítica de Bassani acerca del fascismo, que define como «un fenomeno di viltà e vanità borghese»⁶⁹⁴ hasta declarar que dicho movimiento es un «delitto della borghesia», especialmente de aquellos burgueses que desatienden «le norme della più elementare educazione civile e politica» y muestran una fuerte «degenerazione morale». Según el escritor, el Fascismo ha sido una «dittatura delle idee», o sea «un pasticcio di piccole idee diventate indecorosamente espressione totalitaria del genio nazionale».⁶⁹⁵

Sergio Parussa⁶⁹⁶ explica que Italia es el único país occidental donde los judíos han alcanzado un nivel de arraigo tal como para reflejar dentro de su propia cultura las diferencias regionales italianas. A este propósito Bassani aduce que:

La comunità israelitica di Ferrara [...] era una piccola città dentro la città: così conformista e normale da [...] sentirsi allargare il petto di fierezza e di commozione se le maggiori autorità cittadine accettavano di intervenire alla solenne celebrazione della ricorrenza dello Statuto che si teneva ogni anno nella sinagoga di rito italiano (la celebrazione di quello Statuto albertino, badate bene, che dichiarava religione dello Stato la religione cattolica, relegando le altre confessioni al rango di 'tollerate'). Era, ogni anno, uno spettacolo grottesco: funebre, a ripensarci adesso, dopo Auschwitz e Buchenwald⁶⁹⁷

⁶⁹³ Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo*, 74.

⁶⁹⁴ Bassani, "La rivoluzione come gioco," 991.

⁶⁹⁵ Giorgio Bassani, "I borghesi di Flaubert," en *Opere*, 96-97.

⁶⁹⁶ «L'Italia è anche l'unica terra dell'emisfero occidentale in cui gli ebrei hanno vissuto continuativamente dai tempi antichi fino a oggi. La vita ebraica ha raggiunto un tale livello di integrazione nella società italiana da rispecchiare, al suo interno, le differenze regionali che contraddistinguono la cultura italiana nel suo insieme. Esistono identità ebraiche regionali e dialetto ebraico-italiani», Sergio Parussa, *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*. (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 11.

⁶⁹⁷ Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo*, 76-77.

Es justamente en este sentido como las leyes de 1938 llegan como una traición, anticipada en ciernes por los Patti Lateranensi de 1929 que suprinen la laicidad del Estado. De hecho, como recuerda Lucienne Kroha,⁶⁹⁸ inicialmente la integración de los judíos en el territorio italiano ha sido facilitada por lo que se conoce como la ‘herida papal’, es decir, cuando se proclama el fin del Stato Pontificio como organismo histórico-político a raíz de la anexión de Roma al Reinado de Italia (1870 - Breccia di Porta Pia).

El dato histórico es muy importante, puesto que en la opinión de Bassani el error histórico de los judíos italianos procede justamente de su entusiasmo *post-risorgimentale* (después del Risorgimento italiano), es decir a raíz de la anulación del Statuto Albertino que consagraba el catolicismo como religión oficial.⁶⁹⁹ Así que, analizando la ilusión histórica de los judíos a la vista de su típico conservadurismo burgués, Bassani denuncia el reprochable conformismo de estos subrayando, a través de su habitual oposición, su postura radicalmente opuesta a la historia:

Il non-conformismo serve sempre, serve comunque. Ben venga, perciò.[...] vale a dire di quello Spirito inteso come realtà unica da cui qualsiasi dittatura non può non sentirsi minacciata. Prima ancora che sistema politico, la libertà è fede, religione, [...] legata [...] all’individuo, alla persona. Essenziale è crederci: e non importa se tiempidamente, se ironicamente, se di volta in volta e di tanto in tanto⁷⁰⁰

Ello lo lleva a distanciarse definitivamente de sus «corazziali» debido a que su «religione era quella della libertà. Credeva nella libertà come religione».⁷⁰¹

⁶⁹⁸ Lucienne Kroha, “Il corpo e la Storia: lettura di Dietro la porta,” en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonelli Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 155-169.

⁶⁹⁹ Pieri a este propósito explica que los judíos apoyan el fascismo por dos razones posibles: identificación patriótica o conformismo social, Pieri, *Memoria e Giustizia*, 57.

⁷⁰⁰ Bassani, “In Risposta VI,” 1321.

⁷⁰¹ Bassani, “In Risposta VII,” 1341. La palabra «corazziali» vuelve una vez más en la lírica (“Gli ex fascistoni di Ferrara”), y es emblemática ya que tiene una acepción curiosa que implica una inevitable pertenencia racial pero no ideológica, ni religiosa. De acuerdo con Piero Pieri, Bassani toma distancia de una mera identificación étnica con los judíos italianos y se inclina más

A partir de esta perspectiva con Bassani nos movemos idealmente por la historia de Italia, yendo desde la ‘herida papal’ hacia la ‘herida histórica’ (1938), cuyas consecuencias (*Shoa*) se reflejan en el tratamiento literario de lo que ya definimos como el ‘trauma civil’ del escritor. De hecho es justo esta fractura histórica de la sociedad italiana la que Bassani excava para testimoniar, comprender y recordar algo que sus *corraziali* quieren olvidar. En este sentido la memoria resulta la única herramienta para sacar del olvido «l’amara traccia» (la huella amarga) de lo sucedido, con todas sus víctimas y también los responsables.

4.4. Una poética paradigmática

En el “Proscritto” al libro de ensayos *Di là dal cuore* el autor, en un estilo confesional, justifica su tarea como escritor:

C’era stata la guerra [...] e la prigione. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva al mio spirito, [...] allora dovevo lottare senza pietà, [...] contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura. [...] Lacerare una trama delicata, odiare ciò che più amavo: si trattava di un rischio necessario⁷⁰²

A raíz de su activismo político Bassani comprende que solo una escritura responsable con una sólida base historicista puede interpretar hechos tan complejos destinados para siempre a la memoria colectiva: «Scrivo perché ci se ne ricordi». ⁷⁰³

La *Shoah* constituye el eje temático de los *Trauma studies*. Si la Primera Guerra Mundial ha fundado el paradigma contemporáneo del trauma, el Holocausto introduce el concepto de aporía de la representación; hablar de un trauma de esta dimensión implica la necesidad de encontrar un punto medio

bien hacia el término «correligionari», empleado en *Gli ultimi anni di Clelia Trottì. Correligionari* supone una dialéctica diferente, capaz de matizar la compleja pero total integración del judío en el territorio italiano, al punto de renunciar a la idea de la tierra prometida. Cfr. Pieri, *Memoria e Giustizia*, 118.

⁷⁰² Giorgio Bassani, “Proscritto,” en *Opere*, 1165.

⁷⁰³ Bassani, “In risposta VI,” 1325-1326.

entre la verdad histórica y una escritura poco obvia y alusiva para poder comunicar y testificar la esencia profunda del trauma mismo.⁷⁰⁴ Lo incomunicable se transforma en el nuevo objeto narrativo, sobre todo a partir del proceso Eichmann en 1961, donde por primera vez se institucionalizan responsabilidades histórico-políticas a partir de un *iter jurídico*.

Giorgio Agamben hace hincapié en el significado ético y político del genocidio. Según el filósofo, es imprescindible una tentativa de comprensión total por parte de toda la humanidad justamente para no caer en una aporía del relato del acontecimiento de los supervivientes, una verdad tan inolvidable para las víctimas como inenarrable para los demás, es decir, hechos tan reales y atroces que nunca ni nadie llegará a aproximarse a este nivel de realidad. La brecha entre constatación y comprensión genera entonces una aporía de la conciencia histórica. Dice Agamben:

Entre el querer comprender demasiado, y demasiado de prisa, de los que tienen explicaciones para todo y la negativa a comprender de los sacralizadores a cualquier precio, nos ha parecido que el único camino practicable es el de detenerse sobre esa divergencia⁷⁰⁵

Idealmente podríamos ver en esta divergencia agamberiana algo del antipositivismo del ferrarés, que se posiciona entre la tentativa historicista de una prudente comprensión y el rechazo a comprenderlo todo sobre la(s) historia(s) y sus protagonistas. Efectivamente el escritor despliega en la obra una casuística humana de víctimas y opresores cuyos papeles nunca se definen totalmente. Esa lenta fantasmagoría, enmarcada por las murallas de Ferrara, acaba siendo un retrato muy fiel del *zeitgeist* de la época. Testigos, todos. Y todos arrastrando responsabilidades, culpas y traumas. Cada personaje se encuentra ubicado dentro de una comunidad - que podríamos llamar más específicamente como el 'coro de Ferrara' – cuya memoria colectiva está basada en el principio del olvido.

⁷⁰⁴ Cfr. The *Journal of Literature and Trauma Studies* (JLTS), revista biannual con un planteamiento crítico, teórico y metodológico enfocado en el estudio de las relaciones entre literatura y trauma.

⁷⁰⁵ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, 9.

Ferrara quiere pasar página y enterrar el horror de la guerra y las leyes dentro de su perímetro ciudadano. Y con ello, también quiere enterrar su responsabilidad histórica, con el único propósito de «Farla franca, cavarsela purchessia. Bisognava che ci riuscissero. Ad ogni costo».⁷⁰⁶

En el cuento *Una lapide in via Mazzini* - que forma parte del libro *Dentro le mura*, luego incluido en la edición *ne varietur La novela de Ferrara* - el protagonista judío Geo Josz- «unico superstite dei centottantatré membri della Comunità israelitica» de Ferrara - reaparece, inesperadamente. La gente lo acoge con entusiasmo en un momento en que la ciudad «Scompagnata dalla guerra, e ansiosa di avviare con ogni mezzo la tanto auspicata e auspicabile ricostruzione, [...] cercava di riprendersi. La vita ricominciava [...]. E quando ricomincia, si sa, non guarda mai in faccia a nessuno».⁷⁰⁷ Pero Geo no está dispuesto a olvidar y quiere que toda Ferrara recuerde con él la tragedia de su gente. Pronto esa figura sombría que se parece a una «larva», se transformará en un testigo muy incómodo, casi un “correlato objetivo” de la culpa colectiva de Ferrara, que en cambio estaba «ansiosa di cancellare il passato e di guarirne».⁷⁰⁸ Ese «homme-mémoire»,⁷⁰⁹ que «veniva da molto lontano, da assai più lontano di quanto non venisse realmente»⁷¹⁰ vaga como «una especie di annegato»⁷¹¹ por las calles de Ferrara, paralizando el bullicio optimista de la ciudad. Por esta razón paulatinamente, «Nel silenzio e nel disagio di ogni sua apparizione»⁷¹² Ferrara lo irá marginando, dejándolo solo en su rememoración.

Maurice Halbwachs,⁷¹³ desde un planteamiento durkheimiano, problematiza el recuerdo y su localización a partir de los marcos sociales. Haciendo hincapié en los condicionamientos de la sociedad, el filósofo francés cuestiona la preeminencia de la memoria individual a la hora de analizar el proceso de formación del recuerdo, mientras halla en la micro y macro-

⁷⁰⁶ Giorgio Bassani, "Una lápida in via Mazzini," en *Opere*, 91.

⁷⁰⁷ *Ibid.* 118.

⁷⁰⁸ Giorgio Bassani, "I bastioni di Milano," en *Opere*, 1020.

⁷⁰⁹ Cfr., Annette Wieworka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli.* (París: Plon, 1992).

⁷¹⁰ Bassani, "Una lápida in via Mazzini," 89.

⁷¹¹ *Ibid.*, 87.

⁷¹² *Ibid.*, 97.

⁷¹³ Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 2004, *passim*.

colectividad el agente reactivo que garantiza la memoria colectiva. La teoría del filósofo francés tiene en cuenta sobre todo la transmisión oral de la información, sin analizar la función sedimentaria de la escritura o de otro medio material. Sin embargo, su teoría de los marcos sociales puede lograr explicar la dinámica que desencadena un suceso histórico extremo, pongamos el caso del Holocausto, que lleva a un sujeto perteneciente a una misma colectividad a no poder compartir con ella los recuerdos. Comenta Halbwachs que, después de una crisis, es decir, en cada época de cambio volcada en restablecer la normalidad, para garantizar la memoria colectiva la sociedad vuelve a empezar desde el punto de interrupción y durante mucho tiempo actúa como si nada haya cambiado, teniendo la ilusión de que el hilo de la continuidad ha sido restablecido.

Por la misma lógica, la gente de Ferrara se tranquiliza viendo que «dopo che furono rimossi i cumuli più alti di macerie e si fu sfogata una iniziale smania di cambiamenti in superficie, anche la città veniva poco a poco ricomponendosi [...] in maschera immutabile». ⁷¹⁴ El resultado es una intensificación de la memoria interior por aquellos sujetos que se encuentran aislados de la memoria colectiva ya que, según Bassani, «Non c'è che una sofferenza morale patita assieme che possa ridare un fratello a un fratello, un esiliato alla sua patria». ⁷¹⁵ Así se explica la irritación del entorno de Ferrara hacia Geo Josz:

E dunque che cosa voleva, in fondo Geo Josz? – ricominciarono a chiedersi in parecchi, concordi tutti nel ritener che il tempo dell'immediato dopoguerra, così propizio alle questioni morali e agli esami di coscienza privati e collettivi, non potesse più essere evocato ⁷¹⁶

La presencia de Geo Josz en la ciudad resulta incómoda por ser él un *porteur d'histoire* como hemos visto, es decir, el transmisor del legado emocional

⁷¹⁴ Bassani, "Una lapide in via Mazzini," 106.

⁷¹⁵ Giorgio Bassani, "Pagine di un diario ritrovato," en *Opere*, 973.

⁷¹⁶ Bassani, "Una lapide in via Mazzini," 114.

de un trauma que Bassani nunca menciona directamente sino como hecho indecible.⁷¹⁷

Por otra parte, Giorgio Agamben, como Anna Harendt o Theodor Adorno, clasifican la culpa colectiva de un pueblo, o una sociedad, como un *escamotage* para evitar incurrir en la denuncia personal del sujeto solo. Según ellos, la culpa colectiva minimizaría la responsabilidad individual.⁷¹⁸

Esta es la razón por la que Bassani emprende el camino hacia un proceso histórico-literario en el que la imputación recae sobre cada uno de sus paisanos ferrareses. Y lo hace creando personajes de carne y hueso, tratando historias específicas en situaciones verídicas, donde cada sujeto histórico es considerado en su individualidad. Éste es el punto exacto donde entra en juego el valor del testimonio literario entendido como compromiso civil. Puntualiza Bassani:

Abbiamo alle spalle quello che abbiamo: il fascismo, il nazismo, immensi sterminii. Un tale passato noi non possiamo obliterarlo [...] Soltanto un evento di questo genere avrebbe potuto darmi la possibilità di inventare personaggi come Geo Josz⁷¹⁹

Según el escritor solo la muerte puede restablecer el equilibrio perdido, salvando a las víctimas y a los verdugos. En este viaje hacia y desde el más allá, el escritor tiene la responsabilidad de acompañar esa humanidad violada y extraviada, pero solo aquella humanidad que está dispuesta a morir para renacer. En una entrevista de 1991, el escritor declara:

⁷¹⁷ Cfr. Rachele Branchini, "Traumas Studies: Prospettive e problemi," en *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 2 (2013): 389-402.

⁷¹⁸ «[...] lo que urge es lo que en otra ocasión he llamado el 'giro' hacia el sujeto. Debemos descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales atrocidades, mostrárselos a ellos mismos y tratar de impedir que vuelvan a ser así, a la vez que se despierta una conciencia general respecto de tales mecanismos. [...] Yo sostengo que lo más importante para evitar el peligro de una repetición de Auschwitz es combatir la ciega supremacía de todas las formas de lo colectivo, fortalecer la resistencia contra ellas arrojando luz sobre el problema de la masificación». Theodor Adorno, *La educación después de Auschwitz*. Conferencia realizada por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966. Disponible en: <http://www.carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/fuentes/la-segunda-guerra-mundial-y-el-holocausto/theodor-w-adorno-201cla-educacion-despues-de-auschwitz201d/> (consultada el 3 de abril de 2016).

⁷¹⁹ Bassani, "In risposta VII," 1345.

Geo Josz è morto, è andato là da donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? ⁷²⁰

Frente a la provocación de Theodor Adorno, para el que según su célebre reflexión «escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie», Bassani decide que la «la vendetta è il racconto». ⁷²¹ Si un novelista como Jorge Semprún entre la vida y la escritura elige la primera, ya que «Il y faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour à peu près en rendre compte», ⁷²² Bassani afirma que «nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare». ⁷²³

Solo hay una condición para hacerlo y es vivir mirando atrás permanentemente («girato / perennemente all'indietro») ⁷²⁴ para contemplar la vergüenza de una ciudad cuyo «ceto moderato italiano» ha sido «eternamente / traditore incolpevole da sempre / fascista innocente»). ⁷²⁵ Esta mirada constante dirigida hacia atrás que, como el *Angelus Novus (angel de la historia)* de Walter Benjamin, ⁷²⁶ nunca pierde de vista el pasado, se fundamenta en la memoria como salvación y rescate. Solo enfrentándose a los escombros y las heridas de la historia el hombre logra no sustraerse a ella y llegar «laggiù in fondo al corridoio», rehabilitando el recuerdo desde una perspectiva epistemológica que incide en el presente. En el poema “Gli ex fascistoni di Ferrara” Bassani, igual que su alter-ego Geo Jozs, se niega a olvidar. Después de los horrores de la guerra y las deportaciones, los fascistas de Ferrara, que él define como «gaffeurs

⁷²⁰ Ibid., 1344.

⁷²¹ Nos ha parecido pertinente citar en este contexto el título de un libro de Pier Vincenzo Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. (Turín: Bollati Boringhieri, 2007), donde el autor reflexiona acerca del fenómeno del Holocausto y los ambiguos esfuerzos de la sociedad para comprenderlo.

⁷²² Jorge Semprún. *L'écriture ou la vie*. (París: Gallimard, 2012), 23.

⁷²³ Giorgio Bassani, “In risposta II,” en *Opere*, 1207.

⁷²⁴ Giorgio Bassani, “Muore un'epoca,” en *Opere*, 1477

⁷²⁵ Giorgio Bassani, “15 giugno 1975,” en *Opere*, 1489.

⁷²⁶ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia,” en *Discursos interrumpidos: filosofía del arte y de la historia*. (Madrid: Taurus, 1992)

incontenibili», homenajeán al escritor por las calles, como si nada hubiera pasado. Bassani se despide de ellos con unos versos eternos que encierran todo un mundo ideológico de compromiso civil: «Corazziali? Voi quoque? Dei quasi / mezzi cugini? No piano / Come cazzo si / fa? / Prima / cari / moriamo». ⁷²⁷

El escritor se niega a conformarse con la actitud de la colectividad de Ferrara, «saviamente conciliante», al querer pacificar «l'angoscioso, atroce ieri, con l'oggi tanto più sereno e ricco di promesse», ⁷²⁸ puesto que en la ciudad y en Italia entera ya no hacía falta juzgar lo que se consideraba «un erroruccio di gioventù, qualche più che umano sbaglio di scelta compiuto in tempi così remoti da ormai apparire quasi leggendarì». ⁷²⁹ Por lo tanto, en palabras de Herrera, el ferrarés, «consciente de que el fascismo tardaría poco en ser considerado algo irreal, [...] estaba dispuesto a preservarlo, al menos como literatura». ⁷³⁰ Las *Historias de Ferrara* no conceden ninguna amnistía a los responsables ya que Bassani rompe el pacto de silencio con el grito de Geo Josz. El resultado es un monumento a la memoria histórica de una ciudad y un país olvidadizo como Italia; memoria que sin embargo es susceptible de trascender las fronteras nacionales gracias al empleo de una poética responsable de compromiso civil. En palabras del escritor: «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». ⁷³¹

4.5. «Material memoria»⁷³²

Potrebbe dirsi che *Il romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani tratta el problema della memoria intesa come ricordo, testimonianza, attraverso

⁷²⁷ Giorgio Bassani, "Gli ex fascistoni di Ferrara," en *Opere*, 1417.

⁷²⁸ Bassani, "Una lapide in via Mazzini," 107.

⁷²⁹ *Ibid.*, 104.

⁷³⁰ José María Herrera, "Giorgio Bassani y la memoria histórica," *Cuadernos hispanoamericanos* 791 (2016): 123.

⁷³¹ Paolo Bonetti, "L'Europa della cultura e della ragione," *La Voce Repubblicana*, 14-15 de junio de 1984. Citado de Carl Wilhelm Macke, "L'Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po," en *Ritorno al «Giardino»*, 249.

⁷³² Si tratta di una citazione letterale ripresa dal título dell'antología poetica di José Ángel Valente, *Material memoria* (1979-1989). (Madrid: Alianza Tres, 1992).

un'operazione critico-letteraria che traduce la memoria vivente in memoria culturale. Riprendendo la distinzione di Aleida Assmann sulla memoria come *ars* e come *vis*, potremmo associare la proposta letteraria di Bassani alla seconda categorizzazione, ovvero a un processo soggettivo del ricordo (*Erinnerung*) legato a esperienze personali, che attraverso uno sforzo costante di strutturazione e oggettivizzazione dello stesso porta all'edificazione di *Gedächtnis* (memoria).⁷³³ La distinzione tra *ars* e *vis* sopra accennata è importante soprattutto perché introduce una distinzione tra la dimensione spaziale, propria della mnemotecnica (*ars*), e la dimensione temporale, che incide nel processo della memoria (*vis*) determinando spesso «una discontinuità tra deposito e recupero del dato».⁷³⁴

In base a questa categorizzazione, potremmo dire che l'opera dello scrittore ferrarese si delinea alla luce di una politica della memoria che sottende a un recupero spazio-temporale dell'esperienza storica, che permette di ricostruire rigorosamente vicende, ambienti e personaggi dell'epoca trattata. La chiave per capire l'operazione bassaniana è, ripetiamo, il senso profondo del suo storicismo, di stampo crociano, che si traduce, come spiega Genovese, in «un'esigenza etica di verità, di comprensione, di preservazione del ricordo»,⁷³⁵ che rintraccia nel fascismo «il grimaldello per penetrare e capire una certa società, in un certo ambiente, in un certo momento». Ne consegue che la

Memoria non è la memoria di Proust, non è la *madeleine*. È la memoria di uno storicista, di uno che pretende scrivere la storia di un avvenimento che appartiene alla sua vita privata. [...] io cerco di recuperare il passato, parte per il gusto di esso, ma al tempo stesso per la volontà morale di conoscerlo⁷³⁶

⁷³³ Aleida Assmann, "La memoria come *vis* e come *ars*," in *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. (Bologna: Il Mulino, 2002), 29.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ Gianluca Genovese, "Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto," *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 8/10 (216): 227.

⁷³⁶ Incontro con Bassani, intervista con Carlo Figari, 1979. Disponibile in: <http://fondazionegiorgiobassani.it/> [Fondazione Giorgio Bassani] (Consultato il 15 ottobre 2016).

4.5.1. Archivio come luogo della memoria

Il concetto di memoria è, in un certo senso, il filo conduttore delle nostre ricerche, intorno al quale abbiamo concentrato l'analisi della ricezione critica di Bassani in Spagna e, come vedremo nel capitolo successivo, in Argentina. Per quanto riguarda il contesto spagnolo, finora è stato possibile osservare un'evoluzione interna della critica specialistica relativamente all'opera di Bassani, che in un momento preciso della storia nazionale si lega alla pratica di una complessa politica della memoria messa in atto dalle istituzioni locali.

Rispetto all'esperienza archivistica portata a termine nel Fondo eredi Bassani, ci è parso interessante iniziare col proporre un'interpretazione generale dell'archivio come spazio di memoria. In effetti, leggendo saggi e interventi degli addetti ai lavori, possiamo notare che vengono utilizzate con una certa costanza metafore o espressioni dal forte valore semantico che suggeriscono l'equivalenza 'archivio-memoria'; relativamente agli archivi si parla spesso di 'restituzione della storia', 'conservazione della memoria', 'strumenti della memoria', ecc.,... tutte etichette che istituiscono indirettamente un vincolo immediato tra le parole 'archivio', 'storia', 'memoria' e 'testimonianza'. Aleida Assmann introduce una distinzione tra la memoria-archivio e la memoria-funzionale, ognuna delle quali è contraddistinta da un atteggiamento differente di conservazione del ricordo. Mentre la memoria-archivio è caratterizzata dall'accumulo amorfo di dati, la memoria-funzionale si spiega alla luce di una loro selezione; ciò permette alla collettività di orientarsi all'interno di uno spazio di conoscenza condiviso e interpretare così le informazioni scelte con cui generare nuovi significati.

Riprendendo ciò che consideriamo il filo rosso delle nostre ricerche, potremmo determinare, attraverso un'operazione di dilatazione semantica che include anche il concetto di «luoghi della memoria» di Pierre Nora,⁷³⁷ una funzione culturale dell'archivio, da intendere come spazio privilegiato di testimonianza, sia essa pubblica o privata. L'archivio diventerebbe dunque un 'luogo della memoria', ovvero un mediatore della memoria vivente che

⁷³⁷ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. (París: Gallimard, 2008).

acquisisce il valore di «memoria potenziale o, meglio, di condizione materiale di una successiva memoria culturale».⁷³⁸ Esso andrebbe a rivesitare un ruolo attivo all'interno di una determinata società, rispondendo così a una specifica necessità di natura storica e sociologica di produzione del ricordo, acutizzatasi negli ultimi tempi.

Negli ultimi decenni, dovuto a una sua evoluzione considerevole, il concetto di memoria si è imposto in determinati casi come vero e proprio paradigma interpretativo e multidisciplinare. A questo proposito, pensando il Fondo eredi Bassani come spazio di ‘memoria documentata’, potremmo considerare il lavoro svolto di ordinamento e schedatura, quanto mai pertinente per una serie di ragioni: in termini generali potremmo affermare che questo ‘esercizio di memoria’ costituisce una risposta concreta alla sempre più incisiva necessità di elaborazione e *archiviazione* del passato, mentre intermini specifici, il nostro intervento di ‘produzione della memoria’ salva un importantissimo reticolato di informazioni relative all’autore, e più in generale al retroterra culturale italiano della seconda metà del Novecento.

4.5.2 Archivi di persona

Esistono molti approcci critico-metodologici per lo studio della letteratura, e in alcuni casi, è proprio la combinazione di differenti linee di ricerca a permettere di condurre indagini avanzate, complesse ed esaustive.

A questo proposito in epoca recente è stata dimostrata l’utilità di un’interazione tra la ricerca letteraria e la disciplina archivistica; in particolare, ed è ciò che concerne il nostro caso di studio, gli archivi di cultura e di personalità del Novecento⁷³⁹ vengono considerati spazi privilegiati di indagine, in grado di

⁷³⁸ Aleida Assmann, “Archivi,” en *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, 383.

⁷³⁹ Per una bibliografia essenziale e specifica di riferimento, dedicata agli archivi di persona, rinviamo in particolare ai contributi raccolti in occasione dei fondamentali incontri: AA.VV. *Il futuro della memoria. Atti del convegno di studi sugli archivi di famiglia e di persona* (Carpi, 9-13 settembre 1991). (Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 1997); AA.VV., “Specchi di carta. Gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca,” *Studi medievali* XXXIII (1992). Si rinvia inoltre per utili inquadramenti generali a: Roberto Navarrini, *Gli archivi*

fornire informazioni utili a delineare percorsi di ricerca inediti e innovativi su un determinato autore e sul relativo contesto di appartenenza. Per archivi di persona, o di personalità, si intendono infatti quei fondi documentari che rendono conto delle attività di intellettuali o più in generale di figure di spicco di una determinata cultura nazionale, dato che riflettono la loro traiettoria creativa e informano sul contesto storico-culturale all'interno del quale si muove l'intellettuale. In presenza poi di personalità attive su più fronti e coinvolte in svariate attività culturali di diversa natura, gli archivi di persona risultano estremamente interessanti poiché permettono di ricostruire una serie complessa di dinamiche intercorse tra persone, ambienti e situazioni specifiche.

Il materiale documentario si rivela quindi un'importante fonte storiografica; in particolare le carte d'archivio possono diventare preziose tessere d'appoggio per la ricerca, in grado di documentare tutta una rete di contatti e scambi intellettuali all'interno di uno o più contesti culturali di riferimento. Tale approccio interdisciplinare permette di inquadrare una determinata problematica attraverso una o più prospettive di studio. Nella fattispecie l'interazione tra studi letterari e spogli archivistici potrebbe essere determinante ai fini della formulazione di un discorso critico sulla ricezione di un determinato autore in specifici contesti di alterità culturale; difatti la possibilità di mappare corrispondenze epistolari e, più in generale, scambi intellettuali che coinvolgono uno o più attori di differenti culture, agevola l'operazione di ricostruzione di specifiche realtà socio-culturali, che a sua volta confluiscce in un'analisi letteraria più complessa, con la quale dialoga costantemente.

La breve premessa di cui sopra trova certa pertinenza all'interno del nostro studio sulla ricezione di Giorgio Bassani in Spagna e in Argentina, condotto su una doppia linea metodologica che insiste sull'interazione tra studi comparativi e ricerche d'archivio. Difatti il materiale documentario ha costituito la spina

privati. (Lucca: Civita editoriale, 2005); Giulia Barrera, "Gli archivi di persone," in *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, vol. III ed. Claudio Pavone (Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2006), 617-657; Andrea Giorgi, "Di archivi familiari e personali. Note in margine al riordinamento del fondo «Nuovi manoscritti» della Biblioteca Comunale di Trento," in *L'archivio di Giovanni Pedrotti e le recenti acquisizioni documentarie della Biblioteca Comunale di Trento*, ed. Silvano Groff (Trento: Comune di Trento, 2009), 67-81.

dorsale del nostro lavoro, ovvero la struttura lungo cui abbiamo adattato ipotesi, interpretazioni e proposte ermeneutiche; queste, poggiandosi costantemente sul dato filologico, hanno subito spesse reinterpretazioni, aggiustandosi all'informazione archivistica.

Nella fattispecie la documentazione d'archivio è stata essenziale nelle prime fasi di ricerca poiché ci ha orientato verso lo studio di precise contingenze storico-politiche relative ai paesi coinvolti nell'analisi, permettendoci altresì di avanzare una proposta critica intorno alla traiettoria editoriale delle pubblicazioni di Giorgio Bassani in spagnolo. Sono stati consultati svariati archivi e fondi privati dei tre Paesi in questione, da cui abbiamo tratto informazioni sia specifiche che di contesto relative alle principali dinamiche intellettuali che hanno deciso la fortuna dello scrittore in Ispanoamerica In alcuni casi il materiale consultato ci ha indotto a correggere le ipotesi di partenza, altre volte invece ha confermato inaspettatamente le nostre congetture iniziali. (capitoli 3 e 4, e come vedremo 6 e 7).

È proprio alla luce del ruolo attivo, o potremmo dire interattivo, attribuito al materiale documentario, insieme alla volontà crescente di conservare e valorizzare i fondi archivistici intesi sempre più come patrimonio culturale collettivo, che si inserisce la nostra proposta di studio del Fondo epistolare di Giorgio Bassani. Inoltre, oltre all'indiscusso valore storiografico del materiale documentario conservato nel Fondo, il lavoro di riordino, inventariazione e digitalizzazione dello stesso contribuisce a complementare, e completare, le ricerche effettuate presso gli archivi di Milano (Fondo Erich Linder - Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori); Torino (Fondo Einaudi -Archivio di Stato), Barcellona; (Fondo Seix Barral, Biblioteca Nacional de Catalunya); Madrid (Biblioteca Nacional de España); Alcalá de Henares (Archivo General de la Administración,); Buenos Aires (Fondo Enrique Pezzoni, Fundación Ocampo, Archivo de la Nación) che, come abbiamo visto e vedremo, hanno avuto come fine l'intercettazione di interscambi intellettuali e dinamiche culturali trasnazionali che hanno reso possibile la ricezione dello scrittore in Spagna e in America Latina, nella fattispecie Argentina.

4.5.3. Fondo eredi Bassani

Il lavoro di schedatura, ordinamento e digitalizzazione del carteggio conservato presso il Fondo eredi Bassani di Parigi è stato possibile grazie alla disponibilità e collaborazione degli eredi dello scrittore, ovvero i figli Paola ed Enrico, che hanno autorizzato il progetto mettendo a disposizione il prezioso materiale. La salvaguardia delle carte, infatti, è in parte merito di un previo sforzo della famiglia dello scrittore, che ha provveduto alla conservazione dei documenti evitando di incorrere in depauperamenti, smarrimenti o smembramenti irreversibili del materiale documentario a disposizione.

Tra gli obiettivi principali che hanno motivato e successivamente orientato il gruppo di lavoro diretto dalla prof.ssa Paola Italia, e formato in momenti diversi da chi scrive, Lucia Bachelet, Costanzo Cafaro, Flavia Erbosi, Gaia Litrico e Brigitta Loconte, annoveriamo la valorizzazione e la promozione del Fondo, nonché la fruibilità dei materiali a fini di ricerca da parte di un'utenza specializzata.

In generale il Fondo eredi Bassani presenta materiale eterogeneo, relativo alla corrispondenza epistolare, appunti personali, manoscritti, dattiloscritti, quaderni di lavoro e altro materiale di servizio, a cui ha fatto seguito l'ovvia necessità di strutturare la documentazione in più serie. L'unica serie attualmente ordinata, schedata e digitalizzata, e di cui ci occuperemo di seguito, è la "Corrispondenza" che include le seguenti sottoserie: "Lettere ricevute da Giorgio Bassani", "Lettere spedite da Giorgio Bassani", "Minute", "Acquisizioni esterne" (relative al materiale raccolto da Paola Bassani, recuperato da Fondi pubblici o privati così come da Archivi vari che conservano la corrispondenza intrattenuta da Bassani con altri autori).

Si è preferito evitare la creazione di ulteriori sottoserie relative alla "Corrispondenza", quali "contatti professionali", "contatti personali", "contatti editoriali", ecc.,... con l'intenzione di aggirare eventuali problemi di fruibilità dati da numerosi mittenti che hanno prodotto una corrispondenza ibrida per il fatto di intrattenere con lo scrittore sia legami di amicizia che rapporti professionali. Il

criterio alfabetico sembra risolvere in questo senso le difficoltà incontrate dagli ordinatori, sollevandoli dalla responsabilità di operare in modo arbitrario proponendo una classificazione per serie e sottoserie che probabilmente altererebbe la morfologia del materiale conservato.

In presenza di materiale ibrido in origine mescolato alle carte, si è optato invece per la sua scorporazione e successiva classificazione organica all'interno di ulteriori sottoserie, facenti capo come le precedenti, alla serie ‘Corrispondenza’. Queste sono: “Contabilità amministrativa” ; “Materiale a stampa”, “Bozze editoriali” (relative soprattutto alle opere di altri autori inviate da terzi e ricevute da Bassani per ragioni editoriali); “Scritti vari”; “Agende”; “Carteggio Soldati” (parte della corrispondenza dell'autore che Bassani ha conservato durante un periodo di tempo determinato per ragioni ancora da verificare).

Il resto del materiale non è stato ancora sottoposto a schedatura e ordinamento, per cui rimane oggetto di futuri interventi mirati a valorizzare un *corpus* archivistico che senza dubbio costituisce una testimonianza diretta e preziosa dell'autore e della storia culturale del Novecento italiano. A titolo di esempio, basti ricordare che il Fondo eredi Bassani ha in deposito importanti dattiloscritti dello scrittore, molti dei quali con interventi autografi, che meriterebbero in futuro molta attenzione dal momento che potrebbero apportare informazioni preziose sul complesso sistema variantistico bassaniano.

Gaia Litrico,⁷⁴⁰ tracciando un breve stato dell'arte della ‘geografia archivistica’ bassaniana, menziona le restanti sedi in cui si conserva materiale dell'autore, nella fattispecie Roma (presso l'ex abitazione della moglie dello scrittore, Valeria Sinigallia), Ferrara (Centro Studi Giorgio Bassani), Ferrara-Codigoro (Fondazione Giorgio Bassani), Milano (Fondazione Feltrinelli). A questo proposito è nostra premura aggiungere l'Archivio Einaudi, presso l'Archivio di Stato di Torino, e il Fondo dell'Agenzia Letteraria Internazionale (ALI)-Erich Linder, conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano,

⁷⁴⁰ Gaia Litrico, “Pour wounded soul! Il carteggio tra Giorgio Bassani e Franco Fortini (1949-1970),” 2015/2016. Tesis de licenciatura, Letteratura e Lingua. Studi italiani ed europei, Università di Roma La Sapienza, Roma.

da cui, nello specifico, abbiamo tratto informazioni imprescindibili per le nostre ricerche relative alla ricezione di Bassani nella Spagna franchista.

Nell'impossibilità di stabilire con certezza 'l'ultima volontà' dell'autore, ovvero l'immagine di sé che Bassani ha inteso consegnare attraverso la costruzione e la conservazione del proprio archivio personale, la struttura attuale del carteggio del Fondo parigino è principalmente il risultato di un lavoro di riordino rigoroso condotto con l'intenzione di restituire criticamente una specifica morfologia del materiale schedato e digitalizzato. Tra gli obiettivi futuri, indichiamo quello di riuscire a 'far parlare' i documenti ivi conservati, attraverso una facile interrogazione dell'inventario.

L'ordinamento della documentazione ha permesso di entrare nell'officina dello scrittore; in special modo il consistente fermento epistolare proprio di un intellettuale *tout court* come Bassani, ha contribuito a gettare luce su una sostanziosa rete di contatti culturali intercorsi tra personalità di spicco del Novecento. Ciò darà modo di mappare, in un futuro prossimo, nuovi e importanti percorsi interculturali che coinvolgono la figura dello scrittore, permettendo altresì di approfondire rotte intellettuali intercettate in precedenza.

Soggetto produttore del Fondo. Giorgio Bassani (1916-2000).

Denominazione del Fondo epistolare. FeB (Fondo eredi Bassani)

Estremi cronologici. Corrispondenza. 1936-1999. Altro materiale: []

Consistenza. Corrispondenza epistolare: Oltre 1000 mittenti; 1111 fascicoli; 18 faldoni 'lettere ricevute'; 1 faldone 'lettere inviate'; 1 faldone 'minute'; 1 faldone 'fotocopie'. Totale numero di documenti conservati presso il fondo epistolare: 5081

Altro materiale: []

Storia del Fondo. Corrispondenza: La maggior parte del materiale epistolare schedato si presentava inizialmente pre-ordinato in plichi di carte e separato dal

resto dei documenti, lasciando presupporre una precedente e parziale schedatura, effettuata forse a seguito di richieste di consultazioni anteriori al progetto di inventariazione del Fondo. A questo proposito, Gaia Litrico suggerisce come possibile responsabile del pre-ordinamento delle carte - un gruppo sostanzioso di esse risale al segmento temporale '60-'70, quando cioè Bassani inizia a ricoprire incarichi editoriali e pubblici di grande rilievo - la segretaria dello scrittore.⁷⁴¹

Le condizioni di conservazione delle carte bassaniane sono nel complesso molto buone, presentando solo circoscritti danneggiamenti dovuti presumibilmente al deterioramento temporale e al trasferimento del materiale da una sede all'altra. Gaia Litrico ricostruisce i luoghi ipotetici di produzione del fondo epistolare, che a detta della figlia Paola Bassani Patch, è stato quasi interamente frutto di un lavoro di sedimentazione spontanea, nel senso che non c'è stata a monte una 'volontà ordinatrice' da parte del soggetto produttore. A questo proposito Litrico individua una sequenza cronologica e spaziale scandita dalla biografia dell'autore, per cui l'accumulo del materiale sembra riguardare luoghi pubblici come il Palazzo Caetani, sede della redazione della rivista *Botteghe Oscure*, gli uffici della redazione Feltrinelli, quelli della RAI durante il suo incarico come vice-direttore e gli uffici presso le sedi di Italia Nostra, ai quali si alternano spazi privati come abitazioni o studi personali.⁷⁴²

Nel 2013 sono iniziati i lavori di schedatura e riordino della corrispondenza, sotto la direzione della Prof.ssa Paola Italia, eseguiti da chi scrive su un totale di 587 pezzi e proseguiti da Lucia Bechelet, Costanzo Cafaro e Flavia Erbosi, i quali hanno inoltre realizzato la scansione digitale includendo i documenti precedentemente ordinati e schedati dalla sottoscritta. I lavori si sono conclusi nel 2016 con il significativo intervento di Gaia Litrico e Brigitta Loconte che hanno completato la digitalizzazione della corrispondenza epistolare, oltre ad occuparsi delle correzioni e modifiche, laddove necessario, della descrizione, e hanno ultimato l'ordinamento. Il carteggio, conservato in HD e provvisoriamente schedato in formato digitale, è in attesa di inventariazione ed eventuale sistemazione all'interno di una banca dati *online* che possa garantire

⁷⁴¹ *Ibid.*, 10.

⁷⁴² *Ibid.*, 11.

una maggiore fruibilità attraverso un'agile interrogazione delle fonti. Attualmente è accessibile previa autorizzazione degli eredi e condivisibile attraverso formato digitale, attraverso servizi di *file-transfer* e *repository* (Drive, We Transfer e Dropbox).

La corrispondenza è stata ordinata in fascicoli nominativi organizzati in ordine alfabetico, all'interno dei quali sono state sistemate le carte secondo un criterio cronologico che va dalla più antica alla più recente. Nei casi in cui la documentazione dei corrispondenti superi le 10 carte è stato fatto uso di più fascicoli per uno stesso mittente. Sulla camicia vengono indicati il nome completo del corrispondente, gli estremi cronologici e il numero totale dei pezzi. In presenza di più fascicoli per un solo mittente si è optato per una seriazione alfabetica che ne indicasse la progressione (A,B,C,...). I fascicoli poi sono stati raggruppati e disposti in faldoni. Per motivi di spazio non è stato possibile utilizzare una busta per ogni lettera dell'alfabeto, ragion per cui abbiamo un totale di 18 cartelle; i mittenti con un *corpus* documentario ridotto sono stati infatti accorpati all'interno di un medesimo faldone .

Nel caso delle veline, il criterio utilizzato è stato il seguente: quando la velina (copia-lettera) si trovava fisicamente unita alla carta del mittente, si è preferito non separare la corrispondenza, al fine di mantenere la fluidità dello scambio epistolare. Solo nel caso sopra segnalato le veline rimangono dunque all'interno della sottoserie: "Lettere ricevute".

In presenza invece di veline che non accompagnavano la corrispondenza si è optato per il loro inserimento nella sottoserie "Lettere inviate", la cui schedatura e ordinamento seguono i criteri della precedente. Il faldone contenente la sottoserie "Lettere inviate" reca esternamente l'indicazione del nome dei mittenti con cui Bassani ha intrattenuto uno scambio epistolare.

L'ordinamento della sottoserie "minute", composta da fogli manoscritti e dattiloscritti, è stato oggetto, come negli altri casi, della stessa tipologia di intervento. Lo stesso criterio vale per la sottoserie "acquisizioni esterne".

Il lavoro di schedatura e riordino è stato ripensato più volte nel corso di questi anni, a causa di ritrovamenti successivi di gruppi consistenti di lettere che hanno imposto aggiunte e/o modifiche strutturali. In questo senso il lavoro di

digitalizzazione è stato di fondamentale importanza poiché ha permesso un controllo incrociato delle precedenti operazioni, finalizzato a stabilirne la loro esattezza.

Localizzazione: Attualmente il Fondo eredi Bassani viene conservato a Parigi, presso il domicilio di Paola Bassani Patch, figlia dello scrittore e presidente della Fondazione Giorgio Bassani.

Strumenti di ricerca: Attualmente è a disposizione un elenco di consistenza digitale relativo alla serie ‘Corrispondenza’. Previa autorizzazione degli eredi Bassani.

5. Recepción de Giorgio Bassani en Latinoamérica: el caso argentino

La memoria es individual. Nosotros estamos hechos en buena parte de nuestra memoria. Esta memoria está hecha, En buena parte, de olvido.

(J. L. Borges, *El tiempo*, 1979)

No creo en la simbología general; creo en la simbología particular, desentrañar qué significa para cada uno cada una de las cosas. Sin embargo, mientras escribía, yo sentía que tocaba las palabras [...] Para escribir, también hay que ser poeta.

(Entrevista a Mario Goloboff)

Las gafas de oro de Giorgio Bassani, segundo libro de *La Novela de Ferrara*, se publica en Argentina en 1960 por la Editorial Sur con la traducción de Roberto Bixio. Se trata del único libro del ferrarés presente en los catálogos argentinos, publicado solo un par de años después de su primera edición Einaudi. Eduardo Paz Leston (1939), crítico argentino, ensayista y último miembro de la célebre «constelación Sur»⁷⁴³ argumenta que, con respecto a este libro de Bassani, el criterio de Victoria Ocampo, editora de la revista *Sur* (1930) y luego directora de la editorial homónima, ha sido posiblemente estético.⁷⁴⁴ Por lo general, ambas plataformas se caracterizan por una heterogeneidad de fondo en las publicaciones, resultado de unas decisiones muy personales de la editora que reflejan su propio canon literario al decir en más de una ocasión: «Me interesaba el talento».⁷⁴⁵

⁷⁴³ Patricia Willson, *La constelación Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

⁷⁴⁴ Entrevista a Eduardo Paz Leston realizada personalmente por teléfono, en Buenos Aires, julio de 2015.

⁷⁴⁵ Laura Ayerza de Castilho y Odile Felgine. *Victoria Ocampo*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1991), 167. Con ocasión del 35º aniversario de la revista *Sur*, Victoria Ocampo reitera el mismo concepto al decir que «Elegí (porque me gustaban), obras que otras editoriales no se atrevían a publicar por lo voluminosas y el riesgo de perder dinero que implicaban», Victoria

Asimismo, la historia literaria y política argentina, al igual que la trayectoria personal y profesional de Ocampo, sugieren la necesidad de algunas consideraciones adicionales acerca del panorama histórico y cultural de la época donde tuvo cabida la recepción de Giorgio Bassani. Además, para un análisis exhaustivo, cabría tener en cuenta algunos conceptos clave de su escritura, tales como el problema del realismo, la cuestión judía, la emigración italiana y la política de la memoria.

5.1. De Botteghe Oscure a Sur

Como se ha visto *Las gafas de oro*, y en general todo el ciclo narrativo bassaniano, insiste sobre una temática – el fascismo y las causas y las consecuencias de las leyes raciales del '38 – ya considerada inactual en un país como Italia, que por aquel entonces precisa hacer borrón y cuenta nueva de las experiencias pasadas, a través de una reforma estilística en la que no tiene cabida el lenguaje de Bassani. La calidad de la obra bassaniana, ajena a toda tendencia artística del momento y animada en cambio por un constante impulso ético procedente de su fe en el historicismo crociano, ha ocasionado cierta dificultad a la hora de encasillar al escritor dentro de una determinada corriente o movimiento literario. Ya advertimos cómo al salirse de etiquetas preconcebidas Bassani puede considerarse un «verso suelto»⁷⁴⁶ en la historia de la literatura, que suele atraer a los que Carlos Barral llamaría una «minoría interesada», es decir intelectuales y editores capaces de penetrar las aparentemente sencillas pero espesas capas conceptuales y estilísticas de su escritura.

Cabe concebir así el movimiento de Victoria Ocampo que introduce al ferrarés en Argentina en 1960 rescatándole del silencio. En 1953 la revista *Sur* había dedicado un número especial a la literatura italiana donde, entre Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Mario Soldati, Dino Buzzati, Elio Vittorini, Ignazio

Ocampo, "Vida de la revista Sur. 35 años de una labor," *Sur* 303-305 (noviembre 1966, abril 1967): 9-36.

⁷⁴⁶ Cfr. Manuel Hidalgo, "El jardinero y el infierno," *El Mundo*, 6 de diciembre de 2014.

Silone, Guido Piovene, Benedetto Croce, Geno Pampaloni, etc., no aparecía el nombre de Giorgio Bassani.⁷⁴⁷

Es probable que dicha circunstancia se deba a un tibio impacto, al menos hasta la fecha en cuestión, de su actividad literaria en los ambientes intelectuales; de hecho durante su militancia antifascista como miembro del Partito D’Azione,⁷⁴⁸ que lo llevaría a la cárcel no por judío sino por antifascista, Bassani publica relativamente poco: un libro de cuentos juveniles titulado *Una città di pianura* (1940), con el pseudónimo de Giacomo Marchi debido a las leyes raciales, y algunas colecciones de poesía como *Storie di poveri amanti e altri versi* (1945) y *Te lucis antes* (1947).

Así, Bassani en este periodo se dedica de forma discontinua a su producción artística, retomando oficialmente su actividad literaria en 1949 con *Storia di Debora*,⁷⁴⁹ un cuento que ya formaba parte de *Una città di pianura* y que el autor revisa con vistas a su publicación en la revista *Botteghe Oscure* de Marguerite Caetani:

A rielaborare per la terza volta, durante l’inverno ’47-48, *Storia di Debora* (il racconto originale si chiamava così: il titolo attuale l’avrebbe assunto non prima che fossero trascorsi altri sette anni, e cioè, come ho già detto, nel ’55), ero stato indotto soprattutto da Marguerite Caetani di Bassano, la signora mezzo americana, mezzo francese e mezzo italiana, già animatrice a Parigi *entre les deux guerres* del celebre *Commerce*, ed ora, fissatasi anche lei a Roma, intenzionata a fondare una nuova rivista internazionale. [...] Se nel primo numero di *Botteghe Oscure*, che è della primavera del ’48, mi ripresentai narratore (fra il ’42 e il ’47, gli anni in cui mi ero trapiantato a Roma, avevo composto quasi interamente poesie), non fu tanto per obbedire al richiamo di una vocazione espessiva ineluttabile, quanto per corrispondere all’attesa, affettuosa e imperiosa insieme, di una persona amica⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Enrique Pezzoni ed. “Letras Italianas,” *Revista Sur* 225 (1953).

⁷⁴⁸ Véase capítulo 1.

⁷⁴⁹ *Storia di Debora* sufrirá un proceso variantístico constante y continuo recibiendo el título definitivo de *Lida Mantovani* en 1956 (*Cinque Storie ferraresi*).

⁷⁵⁰ Giorgio Bassani, “Laggiù in fondo al corridoio,” en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1998), 936.

La cita es interesante porque, aparte de constituir un testimonio directo de todo lo comentado anteriormente, introduce una información esencial para ubicar a Bassani en Argentina. Marguerite Caetani, como ya apuntamos mecenas y fundadora de dos de las revistas literarias internacionales más innovadoras de la época, *Commerce* (1924-1932) en París y *Botteghe Oscure* (1948-1959) en Roma, parece ser la pieza que une a Bassani con el mundo hispanoamericano. Efectivamente, además de los contactos editoriales de la revista romana con los intelectuales españoles bajo el franquismo, alimentados por Elena Croce y su ‘salotto crociano’, verdadero cruce de exiliados republicanos y escritores anti-franquistas⁷⁵¹ – habría que mencionar otro contacto transversal importante, relativo a Vittoria Ocampo y la princesa de Bassano. Ocampo conoce a Marguerite Caetani en 1929 con ocasión de una larga estancia en París; la editora argentina está a punto de iniciar su aventura con la revista *Sur* y tiene como referencia la revista *Commerce*⁷⁵² de la mecenas americana, un proyecto literario de alcance internacional.⁷⁵³ Los contactos entre Ocampo y Caetani siguen a lo largo del tiempo, también gracias a la mediación de María Zambrano, que colabora con ambas revistas. Efectivamente Victoria Ocampo publica en *Sur* textos de la filósofa malagueña,⁷⁵⁴ exiliada republicana en Roma y, recordemos, también directora de la sección hispanoamericana de la revista de Marguerite Caetani, junto con Diego de Mesa.

Según la correspondencia entre Elena Croce y María Zambrano, es de suponer que la filósofa española entra a formar parte de la redacción de *Botteghe*

⁷⁵¹ Véase capítulo 2.

⁷⁵² Cfr. Renata Adriana Bruschi y Silvia Datteroni, “Giorgio Bassani e i lettori argentini,” *Cahiers d'études italiennes/ Novecento... e dintorni*, 26 (2018), en prensa.

⁷⁵³ Alejandro Patat destaca entre otros posibles modelos culturales de la revista la *Nouvelle Revue Française*, *The Criterion* y *Revista de Occidente*. Cfr. Alejandro Patat, “Sur: l'affermazione del moderno,” en *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*. (Perugia: Guerra Edizioni, 2005), 115.

⁷⁵⁴ En concreto: “La agonía de Europa” 72 (settembre 1940); “La violencia europea” 78 (marzo 1941); “La esperanza europea” 90 (marzo 1942); “Le abodago del diablo ante Rilke” 118 (agosto 1944); “Eloísa o la existencia de la mujer” (124, febrero 1945); “A propósito de grandeza y servidumbre de la mujer” 150, (diciembre 1947); “Unidad y sistema en la filosofía de Ortega” 241 (julio-agosto 1956); “La respuesta de la filosofía (Fragmentos)” 321 (noviembre-diciembre, 1969). Cabe destacar la temática de los primeros textos de Zambrano publicados por Ocampo, donde se afronta una cuestión muy importante para la editora española, es decir la violencia de Europa entre la guerra, las dictaduras y la cuestión judía.

Oscure gracias a la previa recomendación de Elena Croce, muy entregada a la causa republicana de la Guerra Civil española.⁷⁵⁵ Como aludimos en el capítulo sobre Bassani en la España franquista (2.3.), la hija del filósofo napolitano suele proporcionar contactos importantes a Marguerite Caetani para la gestión de la revista,⁷⁵⁶ y entre ellos figura Giorgio Bassani:

Tolto il primo numero, nel quale comparvero principalmente scrittori con cui avevo io stessa creato i primi contatti, non avrei mai dato alcun contributo alla redazione di Botteghe Oscure, nei cui confronti avevo a mio credito, oltre la fortunata proposta dell'editore, quella della consulenza di Giorgio Bassani, il quale possedeva tutte le doti di entusiasmo e passionalità letteraria che potevano essere congeniali a Margherita⁷⁵⁷

La relación profesional y la amistad que une al ferrarés con Marguerite Caetani ha sido investigada, como ya sabemos, por Massimiliano Tortora,⁷⁵⁸ quien reconstruye las etapas de la intensa colaboración del Bassani con la redacción de *Botteghe Oscure* (1948-1960) demostrando cómo el escritor «abbia progressivamente acquistato autonomia, transformandosi, intorno alla metà degli

⁷⁵⁵ Elena Croce a María Zambrano, s.d., verano 1959: «Sono stata da Margherita, che voleva senz'altro commissionare tutta una sezione spagnola per il prossimo numero [...] ho lasciato tutto in sospeso. Cosa ne dice lei?», en Elena Laurenzi, ed. *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990* (Milán: Archinto, 2015), 31. A este propósito Zambrano escribe a Rosa Chacel el 1 de abril de 1956: «Non so se conosci la rivista *Botteghe Oscure* che pubblica e dirige la principessa Caetani. Esce due volte l'anno in francese, inglese, tedesco e italiano. [...] ho fatto visita alla signora che ha manifestato il desiderio di aggiungere una sezione in spagnolo alla sua splendida rivista. [...] La rivista è di gran qualità e circola tra la gente migliore di entrambi i continenti», en *Cartas a Rosa Chacel*, ed. Ana Rodríguez-Fischer (Madrid-Editiones Cátedra, 1992), 51. Citado de Laurenzi, *Elena Croce, María Zambrano. A presto dunque e a sempre. Lettere 1955-1990*, 34.

⁷⁵⁶ Del ambiente intelectual español de la ciudad *capitolina*, concentrado entre el *salotto crociano* de la hija del gran filósofo napolitano y la redacción de *Botteghe Oscure*, la misma Elena Croce destaca la figura de María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset, con la que cultivaría una larga amistad testimoniada por una correspondencia catalogada y presentada en el libro citado arriba de Laurenzi *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere (1955-1990)*, 2015. En particular Elena Croce recuerda a María Zambrano como «La personalità più eminente di quel gruppo di amici [...] una geniale figura di filosofa», Elena Croce, *Due città*. (Milán: Adelphi, 2004), 63.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, 51.

⁷⁵⁸ Massimiliano Tortora, ed. *Giorgio Bassani y Marguerite Caetani. "Sarà un bellissimo numero."* *Carteggio 1948-1959* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Fondazione Camillo Caetani, 2011).

anni Cinquanta, da redattore e consulente a vero e proprio condirettore, crescendo in forza e sicurezza». ⁷⁵⁹ La información que nos proporciona el estudio de Tortora es bastante relevante porque demuestra que en aquellos años Bassani se mueve con mucha seguridad dentro de un ambiente cultural y editorial de triple referencia, al menos en lo que nos concierne: Italia, España y Argentina. Es probable entonces, como ya queda demostrado en el caso de Bassani en España, que Victoria Ocampo entre en contacto, si bien indirectamente, con la producción del ferrarés a través de la revista; además las obras narrativas de nuestro escritor parecen «indissolubilmente legate a Botteghe Oscure»⁷⁶⁰ puesto que todo lo que Bassani publica bajo el título de *Cinque Storie Ferraresi* en 1956, con la sola excepción de *Gli ultimi anni di Clelia Trottì*, se publica antes en la revista de Marguerite Caetani.⁷⁶¹

5.2. Giorgio Bassani y Jorge Luis Borges

Dentro de esta lógica de intercambios culturales más o menos directos, viajes de ultramar y proyectos literarios internacionales, podría justificarse también la decisión de Bassani de publicar a Jorge Luis Borges durante su trabajo en Feltrinelli.

Durante el entusiasmo cultural posbético italiano, dos realidades editoriales precisas impulsan a Borges en Italia: las colecciones de I Gettoni⁷⁶² de

⁷⁵⁹ *Ibid.*, XIV.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, XIII.

⁷⁶¹ Acerca de la lista de las publicaciones del escritor en *Botteghe Oscure* se remite al capítulo 3.

⁷⁶² Además de *Ficciones* Einaudi edita el *Manuale di zoologia fantastica* en 1962 (*Manual de zoología Fantástica*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957), traducido por el mismo Lucentini; el *Elogio dell'ombra* junto con su *Abbozzo autobiografico* en 1971 (*Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969) traducido por Francesco Tentori Montalto; las *Cronache de Bustos Domecq* en 1975 (*Crónicas de Bustos Domecq* en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Losada, 1967) siempre traducido por Tentori Montalto; *Evaristo Carriego* (*Evaristo Carriego*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor, 1930), traducido por Vanna Brocca y publicado en 1972, después de recibir la autorización de la editorial milanesa Palazzi, que ya lo había editado en 1970. El interés de Einaudi por el escritor se extiende también a su poesía: en 1975 se publica *Carme presunto e altre poesie* en la colección *Collezione di poesia* y por la traducción de Umberto Cianciòlo. Dicho volumen es una antología poética que reúne versos de su *Obra poética* editada en Buenos Aires por Emecé en 1969. Domenico Scarpa explica que inicialmente el

Einaudi y La Biblioteca di Letteratura de Feltrinelli, dirigida por Giorgio Bassani y repartida en dos secciones: I Contemporanei, sobre escritores italianos contemporáneos, e I Classici Moderni, referida a experiencias literarias extranjeras (capítulo 1.3.2).

De hecho, si bien en la segunda mitad de los años treinta ya existían algunas editoriales importantes, será a finales de los cuarenta cuando se renueve, y se estreche, la relación entre editoriales e intelectuales a través del lanzamiento de nuevas y más importantes colecciones como las de Einaudi, Mondadori, Bompiani y las más recientes Feltrinelli, il Mulino y Mursia, entre otras.⁷⁶³

En ese clima de fervor socio-cultural, el impulso de la lectura y el conocimiento de nuevas realidades literarias se acentúa y muchos intelectuales se encargan del trabajo de asesoría editorial siguiendo diferentes estrategias políticas y culturales. En aquella época Italia va recobrando poco a poco el movimiento intelectual perdido durante la guerra y oscila entre el Neorealismo y el experimentalismo del Gruppo '63, o sea, dos corrientes literarias nacionales opuestas y radicales en sus posiciones, que han protagonizado e influido, en momentos diferentes, en la historia cultural italiana.

En este contexto, varios escritores, editores y redactores intentan ofrecer al público italiano una propuesta literaria válida y heterogénea con vistas a recuperar el retraso cultural de la etapa anterior. La renovación interesa tanto a autores italianos como extranjeros. A lo largo de una década escritores desconocidos estarán en el punto de mira, publicados e impulsados por diferentes editoriales.

Dentro de estas dinámicas complejas y aceleradas por el interés cultural recuperado, Borges es uno de los escritor latinoamericano seleccionado, ya que, como afirma Stefano Guerriero, el argentino gusta tanto a los neovanguardistas

escritor argentino estaba destinado a ser publicado en la colección einaudiana, I Coralli, aunque en 1954 la editorial decide moverlo a I Gettoni, una colección experimental dirigida por Elio Vittorini. Cfr. Domenico Scarpa, "Come uno. Beckett & Borges, Fruttero & Lucentini," en *Storie avventurose di libri necessari* (Roma: Alberto Gaffi Editore, 2010), 239-240.

⁷⁶³ Marco Santoro, "Con i libri e per i libri. Bassani e l'editoria," en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonello Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 257.

como a los partidarios de la ficción, a los realistas y a los neorrealistas.⁷⁶⁴ La imagen que tiene la crítica especializada de un Borges destructor, renovador y mistificador de infinitos mundos posibles, es algo que debe de haber cautivado la atención de Giorgio Bassani.⁷⁶⁵

En la sede romana de la redacción milanesa sabemos que Bassani lleva a cabo una importante operación de promoción literaria, publicando obras que reflejan su refinado gusto literario y una precisa política editorial, centrada en singularizar a un núcleo de escritores útiles para alentar un debate cultural inédito y de amplio alcance. Con *I Classici Moderni*, el redactor decide volver a editar obras extranjeras ya muy conocidas fuera de Italia, intentando recuperar el retraso cultural imperdonable que padeció el país con la guerra.

De los veintiún títulos publicados a lo largo de cinco años, diez proceden del área inglesa, seis de la francesa y tres son obras rusas; una vez más, Jorge Luis Borges, con dos obras publicadas – *L' Aleph* (n. 5) en 1959 (*El Aleph* 1949) y *Altre Inquisizioni* (n. 21) en 1963 (*Otras Inquisiciones*, 1952), traducidos y prologados por Francesco Tentori Montalto - constituye una verdadera singularidad editorial.

Además, si nos fijamos en la poética de Giorgio Bassani, la inclusión de Borges entre los clásicos extranjeros, con su lenguaje simbólico y polivalente, ha de considerarse como una curiosa anomalía con respecto a la trayectoria narrativa del ferrarés. Sin embargo, es posible que el interés de Bassani por el argentino resida en la importancia que éste último otorga a la literatura en cuanto transmisora de un mensaje colectivo para la humanidad. Además, si bien con un soporte estilístico diferente, la idea de memoria, recuerdo e identidad, surca por

⁷⁶⁴ Stefano Guerriero, "L'attività editoriale di Bassani sulle letterature straniere: la sezione 'Classici Moderni' della 'Biblioteca di Letteratura' (1959-1963) tra memoria e realismo," en *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, ed. Massimo Tortora (Roma: Fondazione Camillo Caetani, 2012), 193. Acerca del interés que la crítica demuestra hacia el argentino, léase las actas del consejo editorial de Einaudi del 12 de noviembre de 1952: «La pubblicazione in Francia della traduzione di questo libro, che può considerarsi il prodotto più originale della recente letteratura sudamericana, sta suscitando vivo interesse». Más adelante, Franco Lucentini, *scout* editorial por Einaudi en Francia, escribe al secretario Luciano Foà una carta relativa a los trámites editoriales de las publicaciones de Borges: «Qui il suo successo non fa che aumentare (non c'è nessuno che non l'abbia letto)». Citado de Scarpa, "Come uno. Beckett & Borges, Fruttero & Lucentini," 240.

⁷⁶⁵ Estamos llevando a cabo una investigación sobre la recepción de Jorge Luis Borges entre Italia y España, con vistas a determinar las razones de su fortuna crítica entre los círculos intelectuales de ambos países.

entero la producción de ambos escritores. Asimismo, durante una entrevista con María Esther Vázquez en Buenos Aires en 1983, Bassani declara haber podido entender mejor a Borges después de visitar Argentina, ya que la «extraordinaria crisis de identidad» que caracteriza su literatura está profundamente conectada con el paisaje argentino, que es americano sin serlo del todo, debido a una importante influencia arquitectónica europea ajena a los demás países de Sudamérica.⁷⁶⁶

Por otra parte, la relación de Borges con Italia siempre ha sido muy sólida. A lo largo de su vida el escritor viaja bastante veces a Italia, asiste a congresos, ceremonias de premios, concede entrevistas y da charlas en varias instituciones, invitado también por las editoriales Einaudi y Mondadori.⁷⁶⁷ Sin embargo, según el testimonio de la hija del escritor ferrarés, Paola Bassani Patch, Borges y Bassani se encuentran solo una vez en New York, durante una cena.

Lo que sí en cambio tiene interés es el hecho de que Borges, además de representar la curiosa ‘anomalía editorial’ de Bassani, forma parte de la redacción *Sur* de Victoria Ocampo junto a otros grandes de las letras argentinas, entre ellos Bioy Casares, a quien el ferrarés conoce en Brasil durante el encuentro internacional del Pen Club, celebrado del 23 al 30 de julio de 1960 y presidido por Alberto Moravia. Es bastante probable entonces, como argumentamos anteriormente, que el descubrimiento de Borges en Italia y de Bassani en Argentina, se enmarque dentro de una dimensión cultural muy amplia hecha de relaciones interculturales y literarias que unen en un determinado momento histórico a personajes de gran calibre e imponen un nuevo rumbo a las respectivas letras nacionales.

⁷⁶⁶ María Esther Vázquez, “Le Bassani que conocimos”: <https://www.youtube.com/watch?v=jQuogIgYEn8> (consultada el 15 de junio de 2015).

⁷⁶⁷ Los viajes de Borges a Italia pueden reconstruirse gracias también a la correspondencia conservada en el Archivio di Stato de Turín, en la Fondazione Einaudi.

5.3. El realismo argentino

El debate sobre el realismo en Argentina se caracteriza por la especificidad de ciertas condiciones culturales que reflejan «algunas selectas anomalías»⁷⁶⁸ de la tradición literaria, debidas al desarrollo tardío del movimiento en cuestión y, en algunos casos, a su carácter novedoso.

Según Matamoro, el realismo argentino nace durante el Romanticismo con Esteban Echevarría (*El matadero*, 1840) pero se afirma como escuela después del naturalismo, con exponentes como Hugo Wast (1914) y Manuel Gálvez (1919).⁷⁶⁹ Este realismo tardío, cuyos modelos son los realistas franceses (Flaubert, Maupassant, Balzac, etc.,...) y españoles (Galdós, Baroja), persigue su propio camino, oponiéndose al naturalismo y al modernismo y planteando así los términos de una reflexión más amplia sobre su conceptualización literaria. De acuerdo con Sandra Contreras, una definición de la corriente realista argentina es posible solo teniendo en cuenta el localismo de sus orígenes y su evolución hacia un movimiento heterogéneo, clasificable más bien bajo la etiqueta de 'realismos'. En palabras de Dalmaroni:

a excepción de unos contadísimos casos, los libros argentinos cuya significación no podría explicarse sin una vinculación fuerte de sus poéticas con las estéticas realistas (tomadas en un sentido definido, amplio pero retórica e históricamente preciso), pertenecen más bien a la historia de la mala literatura y son pocos⁷⁷⁰

Dalmaroni argumenta la ausencia de un Balzac, un Stendhal o un Dickens en las letras nacionales, identificando por consiguiente la tradición realista del país como movimiento menor y marginal que es casi una «versión simplificada

⁷⁶⁸ Blas Matamoro, "Realismo argentino del Medio Siglo," en *Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX: Estudios en honor de Daniel Moyano*, ed. Virginia Gil Amate (Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones: Nobel, 2006), 33-38.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ Miguel Dalmaroni, "El imperio realista y sus destiempos," *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* VI 6 (2002). Citado de Sandra Contreras, "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea," *Orbis Tertius*, 11 12 (2006): 5. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/Otv11n12a16/3789> (consultado el 9 de enero de 2017).

del realismo decimonónico más tradicional».⁷⁷¹ Sin embargo, dependiendo de donde se ubique el momento clásico de la literatura realista argentina y cómo se entienda el concepto de realismo desde la interpretación lukacsiana,⁷⁷² este autor señala dos posibles caminos: un camino costumbrista, menor, que va de Gálvez a Sergio Olguín y uno renovador y auténtico iniciado por Roberto Arlt, que evoluciona discontinuo hasta la contemporaneidad con César Aira, por ejemplo.⁷⁷³ Básicamente se trataría de decidir cómo interpretar la tradición realista: si como una línea progresiva que refleja la experiencia menor de las letras argentinas (que incluye el boedismo argentino), o como un camino interrumpido hecho de momentos aislados, cuyos exponentes están vinculados y son sensibles al problema del realismo.

Con independencia de cómo y en qué momento de la tradición literaria habría que ubicar el realismo argentino, cabe destacar el hecho de que este sigue un calendario y un camino diferente con respecto a Italia, debido a necesidades históricas y culturales diferentes.

5.4. Italia en Argentina

La influencia cultural italiana será en cambio preponderante a partir de la posguerra italiana, cuando la cultura peninsular recibirá un impulso sin precedentes en la Argentina posperonista. Dicha circunstancia se debe por ejemplo al esfuerzo institucional con el que se refuerzan las estructuras culturales italianas en el país, como los institutos Dante Alighieri y otros centros italianos activados en las universidades argentinas, entre ellos la cátedra de Literatura

⁷⁷¹ María Teresa Gramuglio, «El imperio realista», en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, ed. José Jitrik (Buenos Aires: Emecé, 2002), 149-150.

⁷⁷² «El tipo es tal no por su carácter y mucho menos sólo por su carácter individual [...] sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes [...] de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los exámenes que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época», Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*. (Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1965). Citado de Contreras, «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», 3.

⁷⁷³ Cfr. Contreras, «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», 5.

Italiana de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Gerardo Marone, y el Instituto de Italianística en Córdoba bajo la responsabilidad de Renata Donghi Halperin.⁷⁷⁴ Por otra parte, la llegada de los judíos italianos a raíz de las leyes raciales de 1938 contribuye a difundir la cultura italiana en ese país de ultramar, profesionalizando algunos sectores como la industria editorial.

Pronto Italia se convierte en un modelo cultural de referencia y a partir de la segunda posguerra y de la experiencia de la Italia republicana parece imponerse en Argentina la influencia de pensadores como Antonio Gramsci⁷⁷⁵ y Norberto Bobbio. La progresiva legitimación de la cultura italiana coincide con la formación de una clase de intelectuales argentinos antiperonistas y caracterizará también el periodo posperonista.⁷⁷⁶

En ámbito literario, pese a un primer impulso de la literatura italiana a través de las revistas *Nosotros* (1907 – 1943) y *Martín Fierro* (1924 – 1927), ampliamente investigado por el crítico Alejandro Patat, será *Sur* (1931-1981) la que aportará una contribución decisiva a las letras italianas en este territorio de ultramar. En torno a la redacción de la revista, dirigida por Victoria Ocampo, gravita un equipo de traductores, especialistas y críticos italiano-argentinos como José (Pepe) Bianco y Enrique Pezzoni, entre otros, quienes colaborarán más adelante en la editorial homónima. Según comenta Patat: «*Sur* significò una svolta epocale che consolidò la volontà di dialogo non più periferico che la letteratura argentina avrebbe svolto con l’Europa negli anni tra le due guerre e in seguito al secondo

⁷⁷⁴ Cfr. Fernando J. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*. (Buenos Aires: Biblos Colección: La Argentina Plural, 2006), 445. Sobre la figura de Gherardo Marone cfr. Alejandro Patat, “Gherardo Marone: la nascita dell’italianistica,” en *Un destino Sudamericano*, 179-218.

⁷⁷⁵ El pensamiento de Antonio Gramsci ha sido introducido en Argentina a través del político Héctor Pablo Agosti. Cfr. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*, 446 y Adriana Petra, “Le momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos,” *Izquierdas* 3,8 (2010). Acerca de Gramsci, Bassani argumenta: «Benedetto Croce [...] è [...] la cuspide italiana di un grande pensiero europeo. È inutile che stiamo a fare le genealogie. Io vengo da là. Quanto allo storicismo, non so, neo-marxista, per esempio, sì ne prendo atto, ne ho preso atto, io amo molto i libri di Gramsci e soprattutto *Le lettere dal carcere*, molto belle, però, non è che diffidi, no, mi lasciano perplesso. Sa, tra i marxisti e noi, tra me e i marxisti c’è un abisso. [...] È un abisso di ordine religioso, dico in senso clericale. I marxisti credono alla realtà della materia. [...] E io alla realtà della materia non ci credo. Io credo alla realtà dello spirito», en Stelio Cro, “Intervista con Giorgio Bassani,” en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, ed. Valerio Cappozzo (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore 2016), 126.

⁷⁷⁶ Cfr. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*, 445.

conflitto Mondiale» midiendo entre otras cosas el «grado effettivo di traducibilità letteraria dell’Italia nelle culture altre». ⁷⁷⁷

Por otro lado *Sur* abre un debate acerca de la necesidad de definir la cultura y literatura argentina a la luz de una inevitable integración con modelos norteamericanos y europeos. Entre las características de *Sur* habría que destacar su esencia apolítica y cosmopolita que impulsa la «configurazione di una nuova figura di scrittore professionista [...] che contrastava con la figura dello scrittore-politico e dello scrittore-diplomatico del secolo precedente». ⁷⁷⁸ Sin embargo, el carácter apolítico de la revista no impide a Victoria Ocampo expresar su rechazo público hacia cualquier totalitarismo de la época hasta convertirlo en una específica línea editorial bajo la cual se editan preferentemente artículos o reseñas de obras representativas de los contextos políticos denunciados. María Teresa Gramuglio a este propósito afirma que

Sur se hace cargo de un debate, que es el debate de la escena europea, fuertemente motivado por un conjunto de hechos: la crisis económica, la presencia del fascismo en Italia, la del nazismo en Alemania, la del estalinismo en la URSS, el estallido de la guerra civil española y el de la guerra del '39⁷⁷⁹

Con respecto a Italia, según Patat es evidente la «volontà della rivista di recuperare quell’Italia sommersa dal fascismo che andava combattuto con ogni mezzo non solo intellettuale». ⁷⁸⁰ Igualmente los textos y autores seleccionados dialogan con las problemáticas nacionales. A este propósito es interesante el ejemplo de Benedetto Croce; en 1945 *Sur* decide publicar el ensayo “El problema moral de nuestro tiempo”⁷⁸¹ firmado por el filósofo napolitano, justo cuando Perón llega al poder. Como destaca Patat, el artículo en cuestión es considerado

⁷⁷⁷ Patat, “*Sur: l'affermazione del moderno,*” 109.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 113.

⁷⁷⁹ María Teresa Gramuglio, «*Sur* en la década del treinta: una revista política. (Buenos Aires: Punto de Vista, 1986), 35.

⁷⁸⁰ Patat, “*Sur: l'affermazione del moderno,*” 132.

⁷⁸¹ Benedetto Croce, “El problema moral de nuestro tiempo,” *Sur* XIV (agosto 1945): 3-27. Cfr. “Considerazioni sul problema morale dei nostri tempi,” *Quaderni della Critica* I (1945), ahora en *Storie e discorsi politici* (1943-1947), vol. II. (Nápoles: Bibliopolis, 1993), 135-154.

por la redacción *Sur* como «un manifesto della propria ideologia da salvare di fronte a quello che il gruppo riteneva un pericolo incombente», es decir, el peligro de ‘la masa’ como nueva identidad política, alentada por el peronismo.⁷⁸²

A propósito de *Sur* Claudia Teresa Pelossi⁷⁸³ detecta dos momentos principales de la difusión de la cultura italiana en Argentina, protagonizados respectivamente por el *solariano*⁷⁸⁴ Leo Ferrero y Attilio Dabini, responsables en cierta medida de trasladar los debates culturales italianos a la sociedad argentina a partir de los años Treinta. Pelossi recuerda un artículo emblemático de Ferrero, titulado “El malestar de la literatura italiana” (n. 4), donde el crítico destaca ante todo la necesidad de una apertura cultural internacional hacia Italia reivindicando al mismo tiempo un necesario sentimiento europeo con vistas a des provincializar una sociedad todavía muy nacionalista.

El artículo en cuestión merece ser citado porque toca una temática muy cercana a los problemas de los intelectuales de ultramar, alejando una identificación entre Argentina e Italia. La argumentación de Ferrero sirve entonces a Victoria Ocampo para introducir en el ambiente nacional algunas reflexiones culturales muy pertinentes. Como observa Patat, en este sentido «La cultura italiana contemporanea [...] poteva essere lo specchio nel quale riconoscere le proprie mancanze e i propri difetti».⁷⁸⁵ Más adelante, a mediados de los años cuarenta (1946), Attilio Dabini entra en la redacción *Sur*, continuando la labor de Ferrero a través de la promoción de autores contemporáneos como Pavese, Vittorini, Piovane, Moravia, Pratolini, etc.,...

Durante los años cincuenta y sesenta la difusión de la literatura y cultura italiana es facilitada también por el prestigio del Partido Comunista Italiano (PCI).

⁷⁸² Patat, “*Sur: l'affermazione del moderno*,” 135.

⁷⁸³ Claudia Teresa Pelossi, “Victoria Ocampo: una Dama del Mar sulle sponde italiane,” *Gramma*, 27 56, (2016): 77-95.

⁷⁸⁴ *Solariano por Solaria* (1926), revista italiana en la que conviven dos planteamientos críticos, a saber, uno más comprometido con la sociedad y la política, inspirado en la ideología de Piero Gobetti (Giacomo Debenedetti, Umberto Morra, Sergio Solmi, etc., ...) y otro que privilegia la idea de literatura como fenómeno cultural autónomo, ajeno a contingencias externas, del que forman parte escritores que proceden la revista *La Ronda* (1919-1923), (Riccardo, Bacchelli, Arturo Loria, etc.,....). Ambos planteamientos comparten una apertura cultural europea, con la que precisan dar a conocer grandes autores de la literatura extranjera. Leo Ferrero es uno de los colaboradores de la revista.

⁷⁸⁵ Patat, “*Sur: l'affermazione del moderno*,” 123.

Liderado por Togliatti y compuesto en larga parte por intelectuales, dicho partido proporciona, a través del magisterio de Antonio Gramsci,⁷⁸⁶ un válido camino alternativo para la modernización del PCA (Partido Comunista Argentino) que estaba lidiando con la presión de un peronismo intrusivo que había logrado conquistar la base del electorado obrero.⁷⁸⁷

Es justamente a través de Gramsci⁷⁸⁸ y el PCI como llega a Argentina el Neorealismo italiano, estrechamente vinculado con las bases ideológicas del partido debido a su matriz política de denuncia. Dicho movimiento cultural no se acoge sin polémica en este país de América del Sur, criticado por algunos detractores que lo tachan de convencional, por su «lirismo al uso, [...] hermetismo escapista [...] y [...] psicología elemental»,⁷⁸⁹ desvinculado de toda intención revolucionaria.

Se trata de opiniones aisladas puesto que por lo general el Neorealismo italiano se afianza en la Argentina de los años cincuenta y sesenta como un movimiento nuevo y renovador, capaz de proporcionar a la literatura autóctona un compromiso ético con la realidad del que carecía. Asimismo la experiencia italiana, desvinculada del realismo socialista de matriz estrictamente ideológica, se presenta en Argentina como un movimiento cultural de calidad, interesado en los problemas sociales pero sin caer necesariamente en simplificaciones estéticas.

De acuerdo con Patat, la influencia en Argentina del Neorealismo literario y cinematográfico, impulsado por la revista *Sur* a través del numero extraordinario dedicado a las letras italianas, afianzó un tipo de canon artístico-literario peninsular que quedó casi inalterable a lo largo de las décadas sucesivas. El descubrimiento en Argentina de una estética neorrealista que renueva el

⁷⁸⁶ Raúl Burgos, *Los gramscianos argentinos. Cultura y política en la experiencia de 'Pasado y Presente.'* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

⁷⁸⁷ Petra, "Le momento peninsular," 3.

⁷⁸⁸ Héctor Pablo Agosti, importante intelectual representante del comunismo argentino, impulsa la traducción de *Cuadernos de la Cárcel* de Gramsci al castellano. Victoria Ocampo, con vistas a destacar su altura moral como intelectual, en el número extraordinario de *Sur* de 1953, dedicado a las letras y cultura italianas, propone una selección de *Cartas desde la cárcel* de este intelectual (CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CXLVIX, CL, CLI, CLII, CLIV, CLV, CLVI, CLVIII), traducidas por Mario Cueva.

⁷⁸⁹ Carlos, Latorre, "Sur y la literatura italiana," *Letra y Línea 3* (diciembre/enero1954): 36. Citado de Petra, "Le momento peninsular," 8.

panorama artístico moderno trascendiendo el contexto nacional, acontece en una época de interrogantes en torno a la función del realismo como herramienta crítico-cultural de la sociedad contemporánea; además el empuje hacia una renovación de los paradigmas sociales interpretativos ocurre en un momento político delicado de la historia nacional, surcado por la tensión extrema entre el gobierno peronista y la clase intelectual antiperonista que, junto a la oligarquía, consideran populista la política de Perón en favor de la clase obrera.

Debido al control y la represión ejercida en contra de sus opositores, no tardan en comparar el peronismo con el fascismo de Benito Mussolini. El libro *La fiesta del monstruo* (1956), por ejemplo, escrito por J. L. Borges y Bioy Casares, se inserta en el marco de una crítica generalizada del peronismo, considerado como un fenómeno político desestabilizador para la sociedad argentina. Asimismo Sur y Victoria Ocampo entrarán pronto en la lista de los opositores debido a una constante actividad cultural militante capaz de situarse dentro de dinámicas intelectuales transnacionales y por lo tanto, peligrosas por la política de este país.

5.5. Judíos y antijudaísmo

En calidad de ministro del trabajo en 1943 y a cargo del Ministerio de Guerra y la Vicepresidencia de la Nación antes de ser elegido presidente en 1946, Perón mantiene con los regímenes totalitarios de Europa una relación ambigua mediante acuerdos financieros, alianzas anti-estadounidenses y tácitas simpatías⁷⁹⁰ hacia Fascismo y Nazismo en particular.

Concretamente las contradicciones de la política argentina de aquellos años se hacen más agudas con respecto a la cuestión judía y la gestión de las relaciones internacionales pro-Eje, favorecidas por un sentimiento de anti-panamericanismo impulsado por las ambiciones hegemónicas de E.E.U.U. La

⁷⁹⁰ Se remite a Daniel Lvovich, "Entre la historia, la memoria y el discurso de la identidad: Perón, la comunidad judía argentina y la cuestión del antisemitismo," Índice Revista de Ciencias Sociales, DAIA Centro de Estudios Sociales, 37 24 (2007). Véase también Omer Freixa, "Revisando la relación entre peronismo y judaísmo." Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/freixa2.pdf>. (consultado el 19 de mayo de 2017).

histórica neutralidad argentina frente a los conflictos europeos, que entre otras cosas se debía a su papel de proveedor de alimentos para el Viejo Continente, da pie en este momento bélico de la historia mundial a una actitud tolerante frente a la represión judía impulsada por la Alemania nazi. Tolerancia que se debe también a la intención de frenar la invasión americana en el territorio a través de alianzas estratégicas contra los Aliados.

Sin embargo en 1945, a raíz de repetidas presiones de parte de E.E.U.U., Argentina se ve obligada a declarar la Guerra al Eje. Con todo, dicha circunstancia no impide la llegada de muchos jerarcas del nazismo a Argentina, sobre todo después del fin de la Segunda Guerra Mundial, convirtiendo la nación en el principal país receptor de los criminales de guerra nazis.

También con respecto a los judíos el gobierno argentino tomará medidas ambiguas. En concreto, según los informes del GOU, Perón parece adoptar posiciones antijudías durante la guerra, pese a ampliar luego, es decir, durante su presidencia (1946-1955), las bases de sus derechos civiles a través de la creación de canales corporativos judíos, garantizando así su participación activa en la vida política nacional.

No es nuestra intención aquí analizar el peso de las responsabilidades cívico-políticas de Perón, pero sí investigar el impacto general de la inmigración judía en Argentina con vistas a comprender un fenómeno complejo cuyo horizonte racial está estrechamente vinculado con la problemática planteada por Giorgio Bassani en su obra.

Efectivamente la categoría ‘judío’ supone para Argentina la necesidad de replantear los términos de su política migratoria, reelaborando el concepto de ‘crisol de razas’ en torno al que ha fundado su esencia como patria. La parábola migratoria de los judíos en Argentina se ha desarrollado paralelamente a un antijudaísmo de fondo, más o menos latente, impulsado por la ideología nacionalista y conservadora dominante. De acuerdo con Elisabetta Noé,⁷⁹¹ el antijudaísmo ha logrado una estructura propia a partir de los años Treinta a raíz

⁷⁹¹ Elisabetta Noé, *Realtà argentina e identità ebraica nell'opera narrativa di Mario Coloboff* (Tesis doctoral, Lingue e Letterature Straniere Moderne, Bologna, Alma Mater Studiorum, 2006/2007).

del golpe de estado de José Félix Uriburu que desplaza el gobierno de Yrigoyen, alimentado por un rígido nacionalismo y catolicismo de influencia europea.

La escalada discriminatoria hacia los judíos pasa por una etapa de endurecimiento de las normas relativas a la política migratoria del país a finales de los años Treinta, y en los años Cuarenta alimenta su hostilidad a través de una actitud de claro desinterés con respecto a la discriminación racial perpetuada por Italia y Alemania. Bajo Perón, como se ha apuntado, existe un momento de ambigüedad debido a dos medidas políticas determinantes e inversas, a saber, la condena pública de toda persecución racial y religiosa establecida con la Constitución de 1949 y el amparo proporcionado a los jeracas nazis en el territorio argentino durante la posguerra.

La cuestión judía se hace más delicada con el tiempo, debido al surgimiento de coyunturas políticas internacionales cada vez más complejas. En los años cincuenta y sesenta, de hecho, el antijudaísmo (antisemitismo)⁷⁹² se vincula con el antisionismo, sobre todo a partir de la captura de Adolf Eichmann en Argentina en 1960, luego trasladado clandestinamente a Israel para ser procesado.

En esa ocasión los grupos nacionalistas les cuestionan a muchos judíos su arraigo y lealtad a la nación argentina, poniéndose del lado de Eichmann con un declarado discurso histórico negacionista con respecto al Holocausto. Además, a partir de la Guerra de los 6 días (1967) y los acuerdos comerciales de Argentina con los países árabes a raíz de la Guerra de Yom Kipur (1973), una nueva ola de inmigración árabe obliga a muchos judíos a emigrar a Israel.

También en los años setenta, con la dictadura militar de Videla (1976-1983), el antisemitismo se institucionaliza debido a la presencia de antisemitas en el seno del régimen militar. Solo a partir de Alfonsín (1983-1989), primer presidente democráticamente elegido, los judíos tendrán acceso a cargas institucionales. Ese aperturismo de estado continúa en los años Noventa con Carlos Saúl Ménem (1989-1999) frenado por dos atentados en 1992 y 1994

⁷⁹² Se remite a Leonardo Senkman, "El antisemitismo bajos dos experiencias democráticas: Argentina 1959/1966 y 1973/1976," en El antisemitismo en la Argentina. (Buenos Aires: CEAL, 1989).

respectivamente contra la embajada de Israel y el AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) que inscriben definitivamente la cuestión judía de Argentina en la historia política de los conflictos de Oriente Medio.

Abordar este tema implica una reflexión necesaria acerca del manejo social de la memoria del Holocausto. De acuerdo con Kahn y Llovich (2016),⁷⁹³ hay que esperar al proceso Eichmann en 1961 para que nazca una verdadera política de la memoria en torno al tema de la Shoá.

La evolución desde una dimensión privada de la memoria, es decir, interna a las organizaciones judías, hacia una institucionalización del testimonio dentro de un espacio público, acontece en los años ochenta, durante la etapa democrática del país; el Holocausto se convierte en una categoría hermenéutica aplicable a otros hechos históricos dramáticos - como el caso de los desaparecidos judíos argentinos durante la dictadura militar de Videla, que Timerman define como un «antisemitismo sin cámaras de gas, ni jabón»⁷⁹⁴ – y trasciende de esa manera su contingencia histórica transformándose en un «símbolo de lucha contra el olvido».⁷⁹⁵ Paralelamente, a partir de la resonancia internacional del proceso Eichmann el Holocausto va convirtiéndose globalmente en el paradigma del genocidio moderno⁷⁹⁶ ampliando su semántica a todo tipo de resignificación histórica.

⁷⁹³ Emmanuel Kahan y Daniel Lvovich, "Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi," *Elsevier. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 61-228 (Septiembre-Diciembre 2016): 331-336

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 323.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, 327.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 323-333. Como hemos visto, lo mismo pasa en España. Según Mercedes Yusta Rodrigo, en el caso de la Península Ibérica este fenómeno se debe a la necesidad de buscar categorías interpretativas capaces de contener las dimensiones de un drama histórico desproporcionado, como la Guerra Civil y los crímenes franquistas. De acuerdo con Rodrigo, dicha condición justifica el empleo de términos como 'holocausto', 'exterminio', etc., a la hora de abordar y elaborar las profundas implicaciones del 'tema franquismo', vinculando dicha temática a una metanarrativa transnacional. Cfr. Mercedes Yusta Rodrigo, "El pasado como trauma. Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual," *Pandora* 12 (2014): 23-41.

5.6. Marginalidad y testimonio

il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte [...] lo considero soprattutto quello [...] di garantire la memoria, il ricordo. Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia affrontato. Pensi ai campi di sterminio. Niente è mai stato attuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi⁷⁹⁷

La poética de Giorgio Bassani responde a una urgencia de testimonio debida a la imperiosa necesidad de comprender las circunstancias histórico-culturales que determinaron la puesta en marcha de una política discriminatoria sin precedentes. A través del ciclo novelístico centrado en Ferrara, su ciudad natal, el escritor relata toda una casuística de discriminaciones raciales, religiosas y de género que repercutieron en un momento histórico y un determinado espacio geográfico. Las lentes con la que Bassani afronta dicha temática hace que el localismo de su narración trascienda hacia categorías interpretativas universales y termine imponiéndose a un público sensible a la cuestión judía y en general a las múltiples facetas de las políticas discriminatorias.

Ello permite apreciar la publicación argentina de *Gli occhiali d'oro* en 1960 en el marco de un contexto histórico-político caracterizado por la renovada necesidad hermenéutica de comprender y recordar, a la luz de la puesta en marcha de una política de la memoria a la que la clase intelectual parece resultar muy receptiva. Además, debido a los criterios ético-estéticos de la revista *Sur*, que valen también para la editorial homónima fundada en 1933 por la misma Victoria Ocampo, es de suponer que la decisión de publicar a Bassani, y en concreto ese libro de Bassani, responda a la necesidad e intención de dicho grupo editorial de encontrar un producto narrativo válido con el que reafirmar su alineamiento con aquella parte de la historia contraria a los totalitarismos, en este caso concreto

⁷⁹⁷ Bassani, "In risposta VI," 1325-1326.

fascismo y nazismo. Como recuerda Enzo Neppi,⁷⁹⁸ el segmento temporal comprendido en *Las gafas de oro* va del invierno del '36 al noviembre del '37, donde Bassani introduce en primera persona algunos de los eventos históricos más importantes del siglo XX, es decir el asesinato Dollfuss (26 de julio de 1934), la Guerra de Etiopía y la Guerra de España. Dentro de ese marco histórico-político, caracterizado por la problemática evolución del régimen fascista que desemboca en una alianza con la Alemania de Hitler, el yo bassaniano analiza las vidas de sus protagonistas y sus consecuencias al tropezar con la historia.⁷⁹⁹

Las gafas de oro plantean otra cuestión de enorme interés en su planteamiento, esto es, el tema de la homosexualidad, que Bassani introduce en el libro como problemática paralela a la discriminación racial, relatando así una historia de doble marginalización. La homosexualidad en Argentina nunca ha sido un tema censurado, si bien su aceptación quedara limitada inicialmente dentro de un determinado ambiente cultural⁸⁰⁰ y llegase a imponerse como debate social solo en época reciente. Durante la primera mitad del siglo XX, de hecho, en la literatura nacional no se hallan textos que afronten dicha problemática. No se trata de tabúes sociales, sino más bien de herencias culturales procedentes de una sociedad en su mayoría católica practicante, muy familiarizada además con la idea de virilidad promocionada por los cuarteles militares. Al respecto, Leopoldo Brizuela, en el prólogo de la antología *Historia del deseo*, escribe:

Desde que en el 1914 el intendente de Buenos Aires prohibió la tragedia *Los invertidos* de González Castillo, toda publicación de una obra con ‘tema homosexual’ fue un acto de política editorial muy combativo [...] A partir de 1930, las sucesivas dictaduras militares reforzaron la práctica de la censura previa, y el escándalo de los cadetes del Colegio Militar de la Nación de 1942, sirvió como pretexto para instalar una política peronista cada vez más represiva

⁷⁹⁸ Enzo Neppi, “Una lettura degli Occhiali d’Oro,” *Chroniques Italiennes* 28 (2014), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/7.E.Neppi-Una-lettura-degli-Occhiali-d-oro.pdf> (consultado el 10 de junio de 2017)

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ La Editorial Tirso, por ejemplo, fundada por Renato Pellegrini y Abelardo Arias, a partir de 1957 y por un breve periodo ha ido publicando textos que afrontan temáticas homosexuales.

en términos sexuales. Desde entonces uno de los focos de resistencia más constante y menos estudiados fue la revista y editorial Sur, fundada por Victoria Ocampo, pero efectivamente dirigida por dos homosexuales, José Bianco primero y Enrique Pezzoni mucho tiempo después⁸⁰¹

Sería interesante investigar la influencia ejercida por José Bianco, secretario en Sur y mano derecha de Victoria Ocampo, a la hora de seleccionar los textos para publicar. Desafortunadamente, mucha información se ha perdido y no ha sido posible hallar la documentación completa relativa a la publicación de Bassani en Sur. Igualmente, volviendo a las declaraciones de Brizuela acerca de la política editorial combativa de Sur, interpretable como un acto de resistencia frente al convencionalismo cultural del país, la publicación del texto bassaniano, así como de otras obras editadas por esta editorial, podría leerse como una tentativa por parte de la redacción de introducir en el contexto nacional del momento problemáticas compatibles con los acontecimientos de la sociedad argentina, obligada a lidiar con golpes de estados consecutivos dictaduras militares temporales y permanentes y repetidas violaciones de los derechos humanos.⁸⁰²

En efecto Bassani llega a Argentina desvinculado de cualquier promoción literaria nacional e internacional; no forma parte del gremio intelectual italiano de los Neorrealistas, que están imponiéndose a destiempo en el ambiente cultural argentino dominado por la Ocampo y su revista, y tampoco su narrativa parece aportar nuevas propuestas formales al otro segmento cultural de este país de ultramar, tendencialmente dominado por los surrealistas, existencialistas y ultraístas.⁸⁰³

Lo que sobresale en la Argentina de la época es una dialéctica colectiva que marca la tendencia general de las letras nacionales, dominadas por un afán de novedad y renovación del propio panorama cultural, coincidente con Italia en

801 Leopoldo Brizuela, "Prólogo," en *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*. (Buenos Aires: Ediciones Planeta, 2000), 17.

802 Entre los años treinta y setenta en Argentina se suceden repetidos golpes de estado: 1930-1943-1955-1962-1966-1976.

803 Cfr. Blas Matamoro, "Realismo argentino del Medio Siglo," 2006.

la importación de modelos literarios que supuestamente han «arreglado sus cuentas con Croce y D'Annunzio». ⁸⁰⁴

En este sentido, Bassani representa una vez más un caso singular por ser abiertamente crociano y sin embargo haber sabido reelaborar y actualizar la lección de Croce a la luz de las modernas instancias culturales. De hecho, dentro de la vitalidad cultural de una Argentina políticamente estancada y tendencialmente negacionista, el historicismo de Bassani no debe considerarse como apego a una tradición literaria europea o italiana ya superada, sino como instrumento estilístico con mucho poder de resignificación a la hora de abordar hechos históricos absolutos.

Asimismo, desde una perspectiva más localista cabe recordar que las simpatías de Perón por el movimiento fascista de Mussolini, y por otro lado las ambiciones italianas de “fascistizzare” uno de los mayores países receptores de la inmigración italiana en el mundo, llevan a la población peninsular argentina a sensibilizarse con la causa fascista. Pronto se genera un conflicto entre italianos emigrados a la Argentina y procedentes de diferentes orientaciones políticas, entre ellas italianos partidarios fascistas, entusiasmados por la evolución de la política peronista, e italianos antifascistas, de antigua tradición comunista, republicana y liberal.

Por último la llegada de los judíos italianos a la Argentina a partir de 1938 contribuye a alimentar las tensiones entre estos grupos locales, debido a una problemática histórico-racial que está amplificando su resonancia internacional.⁸⁰⁵ A raíz de esto, es posible observar cómo la obra de Bassani se convierte en un testimonio a destiempo de incómodas dinámicas histórico-políticas italianas vividas *in loco* por la población peninsular argentina, aunque a pequeña escala.

⁸⁰⁴ Petra, “Le momento peninsular,” 9.

⁸⁰⁵ Cfr. Fernando J. Devoto, “Fascistas, antifascistas, afascistas,” en *Historia de los italianos en la Argentina*, 356-364.

5.7. Italia, Argentina y España: rutas editoriales

A lo largo de la historia Argentina ha mantenido con Italia y España fuertes vínculos identitarios por distintas razones, así como momentos alternos de subordinación y hegemonía editorial. En concreto la relación entre el mundo editorial porteño y el español ha acusado momentos críticos que ambos países han sabido aprovechar de forma diferente. A este propósito Rivera comenta que la situación editorial argentina está hecha de «peculiares características de [...] desarrollo cultural, un desarrollo que involucraba núcleos de dependencia y epigonismo muy marcados, pero que poseía, al mismo tiempo, enormes posibilidades de expresión autárquica».⁸⁰⁶

Por lo que respecta a nuestro campo de interés, las dinámicas editoriales que se imponen en los años sesenta hacen que España dependa culturalmente de Argentina, debido a una política franquista asfixiante que impide la libre impresión y circulación de ejemplares literarios que atentan a la moral nacional-católica. Argentina se convierte entonces en una plataforma editorial privilegiada para la Península Ibérica, una verdadera «meca editorial»,⁸⁰⁷ puesto que gestionaría la mayoría de las publicaciones españolas censuradas en la patria. Además muchos de los españoles emigrados empezarían a colaborar con la industria editorial de ultramar alentando la creación de algunas editoriales que nacen justamente a raíz de ese vínculo con España (Espasa-Calpe, Losada).

Durante los años franquistas muchas obras nacionales e internacionales, censuradas por la Oficina de Orientación Bibliográfica, entran en la Península Ibérica a través de las principales editoriales de América Latina, sobre todo México y Argentina. De hecho a partir de la Guerra Civil la política editorial de España, que había florecido en los años treinta a raíz de una diversificación y ampliación del mercado editorial en los países de ultramar,⁸⁰⁸ entra en crisis. Bajo

⁸⁰⁶ Jorge B. Rivera, *El auge de la industria editorial argentina (1930- 1955)*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981), 557.

⁸⁰⁷ Cfr. Willson, *La constelación Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, 2004.

⁸⁰⁸ Cfr. Fernando Larraz, *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. (Gijón: Ediciones Trea, 2010). Durante los años veinte y treinta el mercado editorial español en América es bastante flojo, incapaz de competir con

el franquismo las medidas censoria se endurecen, generando una situación muy favorable para los editores latinoamericanos.⁸⁰⁹ Como escribe Augusto Matons a Pedro Laín en 1939:

[...] surgen en América agencias con propiedad intelectual, al igual que existen en Inglaterra, Estados Unidos, etcétera, y como no han existido nunca en España; el negocio editorial americano se legaliza restando campo a la expansión del español; y finalmente, los editores españoles son invitados a ceder para su publicación legal en América los libros que no quieren o no pueden publicar en España⁸¹⁰

En los años cuarenta España intenta nuevamente imponerse en América Latina con un discurso expansionista, y parece conseguirlo con la recreación del INLE (Instituto del libro español),⁸¹¹ según la disposición de ministro español Permantín, que mira a solucionar de esta manera el problema de las insolvencias de los ejemplares no vendidos. Sin embargo, a raíz de un boicot de las publicaciones españolas en Argentina como reacción a la política nacionalista de España, y a una serie de trabas económicas del estado español a la hora de regular sus acuerdos comerciales con este país de ultramar, se establece la libre

Francia, Alemania e Italia. España consigue implantarse en el mercado de ultramar aprovechando su neutralidad durante la Primera Guerra Mundial, proponiendo como justificación ‘una hermandad de sangre’ unida a ‘un derecho histórico de estar presente’ junto con los demás países europeos. La situación parece favorecer el mercado editorial español y durante la República se organizan exposiciones para promocionar e impulsar la venta del libro español, como por ejemplo la Exposición del libro en Buenos Aires, celebrada en junio de 1933.

⁸⁰⁹ Además desde una perspectiva meramente comercial España no puede competir con el mercado latinoamericano, en concreto Argentina, debido al coste elevado del papel. Efectivamente durante la Segunda Guerra Mundial España se ve afectada por un bloqueo marítimo de los Aliados que implica una subida del precio del papel de los principales países productores como Suecia, Noruega y Finlandia, invadidos por Alemania. En cambio Argentina, libre de aranceles para la importación de diarios y libros debido a su neutralidad en la Guerra y a su papel de proveedor de alimentos para los países involucrados en el conflicto, es favorecida por una ley que le permite de seguir importando sin dificultad e imponerse así en el mercado editorial.

⁸¹⁰ Carta de Matons a Laín, 22 de noviembre de 1939, Archivo General de la Administración, sección cultura 0049 21/42. Citado de Larraz, *Una historia transatlántica del libro*, 55.

⁸¹¹ El INLE había sido creado durante la República por iniciativa del ministro Dualde; los depósitos creados se quedaron hasta el año 1935 y contribuyeron a solucionar los problemas del coste de la exportación.

circulación por ambos países (1942). Dicha circunstancia facilita el intercambio entre ambas partes pero sobre todo da pie a una paulatina independización del mercado americano con respecto a España. Esto abre camino a una futura profesionalización del mercado editorial de ultramar, impulsada también por la actividad traductora de editores/escritores, quienes contribuyen a asentar nuevas poéticas narrativas en la literatura argentina.⁸¹² Dicha situación va pronto a coincidir, pese a los terremotos políticos internos, con una ampliación del público lector.

Esta larga introducción sobre las relaciones editoriales entre Argentina y España es funcional para nuestro análisis; la primera publicación en el mundo hispánico de Giorgio Bassani es justamente la edición argentina de *Las gafas de oro* (1960), que se distancia por un brevísimo intervalo temporal con respecto a la publicación italiana del libro (*Gli occhiali d'oro*, 1958), mientras en España la primera edición es de Seix-Barral en 1972, *Los anteojos de oro*.

Por esta razón, y teniendo en cuenta las excepcionales circunstancias históricas de la España franquista, nuestra primera hipótesis de estudio ha sido la suposición de la existencia del triángulo editorial Italia-Argentina-España, puesto que la recepción de Bassani en el mundo hispánico parecía haberse impulsado a partir, y a través, del mercado argentino.

Dicha conjetura ha sido desmentida a raíz de una completa investigación llevada a cabo en distintos archivos italianos, españoles y argentinos. En efecto, aparte de esta primera edición de las *Gafas*, no tenemos constancia de otras iniciativas editoriales argentinas independientes relativas a la obra de Bassani. Además, en los años ochenta la editorial argentina no consigue renovar los derechos de autor de la obra bassaniana: el 16 de abril de 1980 Nicolas Costa, de la Agencia Literaria International Editors' Co, avisa a la Editorial Sur de que: «[...] con referencia a la consulta formulada [...], lamentamos informar a Uds. que los

⁸¹² Véase Patricia Willson: «El hecho de que las traducciones publicadas entonces no fueran traducciones españolas, sino que tuvieran como autores agentes reconocibles dentro del campo literario argentino, permite analizar algunas de ellas como ejercicios de escritura en los que se manifiestan concepciones de la literatura, de los géneros literarios, de la traducción como práctica discursiva que opera entre dos lenguas, de las relaciones entre literatura extranjera y literatura nacional», Willson, *La constelación Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, 273.

derechos de re-edición de las obras de Bassani [...] ya no se encuentran disponibles».⁸¹³

A partir de este preciso momento la recepción en castellano del escritor, por parte de la crítica especialista y del público de ultramar, se dará exclusivamente a través de las ediciones españolas, aunque es cierto que el resto de la producción literaria del autor ya circulaba en Argentina a través del mercado editorial español. Además, habría que tener en cuenta la presencia de un público italo-argentino de alta formación universitaria, que había llegado a este país en los años cincuenta-sesenta tras una nueva ola migratoria, y que probablemente leía a Bassani en versión original,⁸¹⁴ generando otros circuitos receptivos diferentes y paralelos.

En los años Ochenta, el renovado interés de Sur por Bassani podría insertarse en el marco de una necesidad intelectual y colectiva de denuncia a raíz de los horrores y las vejaciones perpetuadas por la dictadura militar argentina.

En este sentido el deber de memoria⁸¹⁵ del discurso bassaniano reafirma un imperativo ético de denuncia por el que nadie queda impune ya que la responsabilidad histórica recae sobre todos. Por esta misma razón es posible que la contingencia histórico-espacial que constituye el eje temático de la obra de Bassani, es decir las leyes raciales de 1938, se reactualice a la luz de acontecimientos políticos locales, modelándose dentro de un paradigma general de la memoria entendido como recurso hermenéutico de representación literaria y ficcionalización del trauma.

5.8. Italia, Argentina y España: rutas intelectuales

Es importante analizar la recepción de Giorgio Bassani en Argentina a la luz de las tramas de contactos y viajes transatlánticos que marcan las

⁸¹³ Agencia Literaria *International Editors'Co* a Editorial SUR, Buenos Aires, 16 de abril de 1980, Archivo Fundación Sur-Observatorio UNESCO Villa Ocampo.

⁸¹⁴ Véase. Renata Adriana Bruschi y Silvia Datteroni, "Giorgio Bassani e i lettori argentini," *Cahiers d'études italiennes/ Novecento... e dintorni*, 26 (2018), en prensa.

⁸¹⁵ Cfr. Reyes, Mate, "Auschwitz, en el umbral de la posmemoria," *El País*, 11 de mayo de 2015.

coordenadas geográficas y culturales del ambiente de referencia. Aparte de Botteghe Oscure y el salotto de Elena Croce, que aúnan en cierta forma las piezas principales de ese recorrido bassaniano por el mundo hispánico, en este contexto de intercambios e intereses literarios compartidos cabría mencionar al escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock, colaborador de la revista Sur y amigo de J. L. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, con los que viaja y descubre Italia por primera vez en 1951, antes de instalarse definitivamente en Roma (1958) y vincularse con el ambiente intelectual de la ciudad.

Allí, aparte de estrechar relaciones con el círculo de Botteghe Oscure, el escritor porteño entra en contacto con Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Sandro Penna y Giorgio Bassani, con los que se reúne asiduamente según recuerda Attilio Bertolucci en un artículo de 1985 titulado "Quelle sere in via dell'Oca".⁸¹⁶ En 1964 Juan Rodolfo Wilcock, ya perfectamente integrado en el ambiente cultural romano hasta el punto de adoptar el italiano como idioma para su producción artística, escribe un artículo sobre Giorgio Bassani y Alberto Arbasino acerca de la polémica que en aquel momento hacía estragos en el mundo de las letras italianas:⁸¹⁷ la querelle entre la 'Liala de los Sesenta', Giorgio Bassani, y el Gruppo '63, entre ellos Arbasino.

A este propósito Wilcock escribe una nota polémica sobre las férreas posiciones intelectuales de ambos escritores acerca de la función social y el valor de la novela, rehabilitando el género en cuestión como un producto que refleja, pese a eventuales diferencias estilísticas dependiendo del autor, el espíritu de la época. En sus palabras:

Due scrittori, che chiameremo A. e B. [...], discutono i propri meriti come romanzieri. [...] non si può sapere chi dei due abbia ragione, dal momento che 'le manifestazioni intellettuali di un'epoca data costituiscono un complesso

⁸¹⁶ Giorgio Nisini, "Nello sguardo di Pier Paolo," Rid.IT, *Rivista on line di Italianistica*, Dipartimento di Italianistica, Università degli Studi Roma Tre, 2 (2006).

⁸¹⁷ Véase el capítulo 2 de la presente tesis; Roberta Cesana, "Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani," en 'Libri necessari'. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*. (Milán: Edizioni Unicopli, 2010); Gian Carlo Ferretti y Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*. (Lecce: Manni Editori, 2011).

essenzialmente unitario'. Come i due teologi di Jorge Luís Borges, A. e B. possono, se vogliono, perfino odiarsi, ma sono la stessa persona⁸¹⁸

Entre las décadas cincuenta-setenta el entramado de relaciones entre el mundo intelectual italiano y argentino se hace más denso y en algunos casos específicos termina por involucrar a España también. En 1964 Wilcock, ya nacionalizado italiano, colabora con la película *Il vangelo secondo Matteo* (1964) de Pier Paolo Pasolini, en el papel de Caifa.

El protagonista de la película es Enrique Irazoqui, estudiante catalán del Partido Comunista Español que viaja a Italia en calidad de representante del Sindicato de Estudiantes de Barcelona para recaudar fondos para la causa antifranquista y contactar a la vez con importantes intelectuales para que apoyen el movimiento. En Roma conoce a Pasolini, que acepta participar en su movilización política a condición de que él actúe como Cristo en la película. Allí, aparte de a Pasolini, Irazoqui conoce a Pietro Nenni, Elsa Morante, Vasco Pratolini y Giorgio Bassani. Según ciertas declaraciones de Irazoqui⁸¹⁹ es de suponer que los primeros contactos de Bassani con España se remonten a los años Sesenta y se deban a razones de solidaridad política antifranquista, alentados por un circuito intelectual que una vez más reproduce el triángulo Italia-Argentina-España.

Ya sabemos que entre los años cincuenta y setenta la cultura italiana vive un momento de florecimiento cultural debido al recobrado entusiasmo posbélico. En este contexto, como hemos visto, la España franquista encuentra en la Italia de la posguerra un válido respaldo político y cultural hecho de colaboraciones e intercambios entre intelectuales. Igualmente en el caso de Argentina, Nicotra aclara que

⁸¹⁸ Rodolfo Wilcock, "I due teologi," *Il Punto. Opinioni e documenti della settimana* 9 17/18 (1964): 21.

⁸¹⁹ Cfr. Virgilio Fantuzzi, "Enrique Irazoqui: un ragazzo che non voleva essere Gesù." Centro Studi Pier Paolo Pasolini: <http://www.centrostudi pierpaolopasinicasarsa.it/molteniblog/enrique-irazoqui-un-ragazzo-che-non-voleva-essere-gesu-di-v-fantuzzi-s-i/> (consultada el 18 de marzo de 2017)

Italia aporta [...] no solo el refugio para tantos exiliados, protegiendo sus vidas, sino que también, sin saberlo, nutre con su literatura el hambre de expresión y de horizontes de los poetas que han quedado en el país⁸²⁰

El análisis de Nicotra se enfoca más bien en la poesía pero resulta extremadamente interesante porque plantea un discurso crítico que podemos extender a la narrativa. Con respecto a las relaciones literarias entre Argentina e Italia el estudioso distingue tres momentos específicos, que constan de una fase de influencia de las letras italianas en la literatura argentina, un momento de asimilación estilística y, en algunos casos, temática, de las obras italianas de parte de escritores argentinos y por último una etapa de actualización de los contenidos y los recursos formales de las obras italianas, que coincide con un momento de ‘devolución’ por el que Italia se acerca a la experiencia cultural argentina, prolongando un «descubrimiento anterior»⁸²¹ que se había dado a partir del *boom* de la literatura latinoamericana de los sesenta.

Por todo lo antedicho en el caso de Bassani, observando la trayectoria de su recepción en Argentina, podríamos hablar seguramente de actualización de los contenidos de su obra, sin excluir sin embargo la casuística de su asimilación, que quedaría por analizarse pormenorizadamente.

Asimismo la presencia importante de inmigrantes procedentes de Italia⁸²² así como el prestigio del PCI y del Neorealismo italiano en torno a los cincuenta y sesenta, hacen que se estreche paulatinamente un vínculo muy fuerte entre la sociedad italiana y la de ultramar.

⁸²⁰ Esteban Nicotra, *Ser el otro. Apuntes sobre la traducción literaria y versiones de poesías italianas contemporáneas*. (Buenos Aires: Editorial Brujas, 2007), 41.

⁸²¹ *Ibid.*, 44.

⁸²² La historia de los italianos o «de las personas que hoy llamaríamos italianos» en la Argentina se remonta al periodo colonial pero hasta el siglo XIX constituyen casos aislados. Como explica Devoto el tema sobre la inmigración italiana en Argentina es muy vasto y complejo debido a su heterogeneidad. De hecho estamos hablando «no solo de aquellos que las definiciones jurídicas –o el uso común de los historiadores– denominan inmigrantes sino de un conjunto aún más amplio: aquellos que independientemente de su condición social llegaron a la Argentina procedentes de la península italiana», Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*, 20 y 25.

Cabe destacar el hecho relevante de que existen imaginarios diferentes acerca de la italianidad. Jorge Panesi por ejemplo, explica muy bien una dicotomía que hay que tener en cuenta a la hora de avanzar en nuestro análisis, es decir que en Argentina

[...] hay dos italianidades: la de la literatura, que es el espíritu puro, o el gusto puro que trasciende las contingencias ruines de la política, la guerra, la mera sociología inmigratoria, y aquella otra bullanguera e inculta de los 'bachichas' que se alía con la guaranga desobedencia de los mulatos criollos⁸²³

De acuerdo con Patat,⁸²⁴ el problema de la 'italianidad' se vincula prematuramente a la cuestión de la 'argentinidad' que surge a raíz de la independencia del imperio español (1810). La necesidad de (re)construirse como nación, recuperando rasgos identitarios propios, alienta al país a rechazar por completo todo modelo cultural español, abriéndose sin embargo a otras experiencias artísticas europeas como punto de partida para una construcción de la identidad nacional. Dentro de este escenario incierto, que a finales del siglo XIX abre camino a una propuesta cultural nacionalista representada por la literatura *gauchesca*, la imponente inmigración italiana es interpretada como un fenómeno desestabilizador, sobre todo por el riesgo que supone una eventual contaminación cultural con Italia justo durante el proceso de nacionalización de la cultura argentina. Por esta razón, según Patat:

in questa fase della formazione dell'identità nazionale argentina, l'Italia, intesa tanto quale parte di un modello culturale europeo da importare e da assumere, quanto come presenza inquietante nel tessuto sociale, ha avuto un ruolo primario: un ruolo che non può essere trascurato in un'analisi dei rapporti culturali o più specificamente letterari e intertestuali tra Italia e Argentina nel corso del Novecento⁸²⁵

⁸²³ Jorge Panesi, "Borges y la cultura italiana en la Argentina," en *Criticas*. (Buenos Aires: Norma, 2000), 164.

⁸²⁴ Alejandro Patat, "Introduzione," en *Un destino sudamericano*, 19.

⁸²⁵ *Ibid.*

Renata Donghi Halperin describe el influjo cultural italiano en Argentina como una «corriente subterránea que alimenta como una red sanguínea la obra entera de algunos de nuestros autores»: la crítica destaca en este sentido la peculiaridad de la influencia literaria italiana en Argentina que, lejos de ser directa y verse reflejada en su totalidad en la producción de un determinado autor, remite más bien a la idea de una «reminiscencia vital», es decir una «prolongación o perduración» de ciertos caracteres culturales nacionales que traspasan de una o otra realidad. Lo que se percibe entonces, es «el tono que conduce a». ⁸²⁶

Bajo la idea sugerente del *tono que conduce a* se entiende la operación literaria de Gerardo Mario Goloboff que, en su trilogía de Algarrobos (*Criador de palomas*, *La luna que cae*, *El soñador de Smith*), escenifica una «escritura del silencio», según la definición de Fernando Moreno, empleada para relatar hechos absolutos como la Shoá, el exilio y la dictadura militar de los Setenta. Según Moreno, con su escritura se trataría de «Recorrer los derroteros de la memoria, indagar en los intersticios del tiempo, desentrañar lo entrañable, certificar los equívocos, rastrear los enigmas, perseguir, descubrir y cubrir los vacíos, erigir la palabra como permanencia posible ante la carencia y el desarraigó». ⁸²⁷

Lo que, dicho en otras palabras, sonaría como «scrivo perché ci se ne ricordi», es decir el imperativo ético bassaniano que está a la base de la poética del ferrarés. En este sentido, Ricardo Piglia propone por primera vez una comparación entre Goloboff y Bassani. Goloboff en un artículo emblemático titulado “Diálogo íntimo de dos obras: mi Algarrobo natal ante la Ferrara de Giorgio Bassani”, recuerda lo siguiente:

[Ricardo Piglia] la primera persona que, luego de leer *Criador de Palomas*, me sugirió estas aproximaciones, al comentarme que para él la novela recreaba de

⁸²⁶ Renata Donghi Halperin, “La influencia Italiana en la Literatura Argentina,” en *Los italianos en la Argentina*, ed. Francis Korn, (Buenos Aires: Fundación Giovanni Agnelli, 1983): <http://literaturargentinaitaliana.blogspot.com.es/2017/06/la-influencia-italiana-en-la-literatura.html> (consultada el 8 de febrero de 2015).

⁸²⁷ Fernando Moreno, “La escritura, nido de ausencia,” en *Le Roman Hispano-Américain des années 80. Actes de Colloque de Rouen 26-28 avril 1990*, ed. Claude Cyberman, *Cahiers de C.R.I.A.R. Centre de recherche d'études ibériques et ibéro-américaines* 11 (1991): 77.

algún modo el ambiente de *Il romanzo di Ferrara*. Tiempo después, en Madrid, Blas Matamoro me transmitió una reflexión semejante, que abarcaba además otras de mis novelas⁸²⁸

Goloboff, invitado por Saúl Sosnowski a formular un auto análisis de su obra a raíz del tono bassaniano de sus textos sugerido por Piglia y Matamoro, admite hallar entre los relatos de Bassani y los suyos «significativos puntos de contacto».⁸²⁹ La operación crítica de Goloboff conduce a vincular la obra del ferrarés con su trilogía, a la luz de un motivo que según el argentino reúne casi todos los «nudos anecdóticos»⁸³⁰ de la poética bassaniana, es decir la ciudad de Ferrara.

A la hora de arrancar al análisis, Goloboff se centra en los principales puntos espaciales de la obra del italiano, es decir el cementerio judío de Ferrara y la Sinagoga, que son importantes espacios identitarios de los que Bassani sabe tomar distancia a lo largo de la narración reafirmando su laicidad. La presencia de estos lugares, potenciada por el célebre detallismo descriptivo del ferrarés, resulta funcional para construir el delicado hilo temático en torno al que gira la estructura narrativa de la obra bassaniana. En palabras de Goloboff:

Bassani ha tenido el talento de utilizar todo esto que es pasado real, desgraciadamente real, para tejer con él o a partir de él relatos donde es difícil separar la ficción del testimonio, la invención de la crónica, pero donde el lenguaje y la estructura narrativa tienden a construir un mundo imaginario y novelesco, dando así a las anécdotas una mayor fuerza de convicción al reforzar desde lo literario el conocimiento de lo histórico⁸³¹

Esta interacción entre lo real y la ficción es algo que también caracteriza el ciclo de Algarrobo de Mario Goloboff, aunque la ficcionalización de lugares y personajes tenga un carácter mucho más marcado y el historicismo tenga en

⁸²⁸ Gerardo Mario Goloboff, "Diálogo íntimo de dos obras: Mi Algarrobo natal ante la Ferrara de Giorgio Bassani," *Hispamerica* XX 60 (1991): 85.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*, 89.

cambio poca cabida a lo largo de la operación literaria del argentino. De todas maneras, como declara el mismo Goloboff, podrían destacarse importantes coincidencias entre ellos, sobre todo por lo que tiene que ver la «función similar acordada a la memoria, a la rememoración, como el terreno privilegiado desde el cual se construyen literariamente vidas y aconteceres».⁸³²

Además Goloboff sugiere otro punto de contacto, relativo a la «mirada ritual que [...] en Bassani se centra en lugares de tradicional y hondo simbolismo, y en sus textos en sitios domésticos, cotidianos, o en acciones que, sin tener ese carácter, aparecen asumiéndolo por la atención que en ellas pone la escritura».⁸³³ Las coincidencias siguen hallándose a la hora de tratar hechos históricos desgarradores, como las leyes raciales del '38 en Italia y la represión dictatorial argentina de los setenta, y denunciar la «conducta negadora»⁸³⁴ y irresponsable de la gente que con su silencio autoriza en cierta manera las atrocidades cometidas.

Con un focus literario dirigido al pueblo de la infancia, ambos aplican una lente que trasciende el microcosmos espacial de la narración, universalizando una temática imposible de contener *dentro le mura* de la experiencia privada de cada uno.

Retomando el planteamiento crítico de Renata Donghi Halperin acerca de la influencia italiana en las letras argentinas, entendida como una «corriente subterránea» y latente que surca el trasfondo cultural del país estructurándose como una «reminiscencia vital», es posible llegar a un mejor entendimiento de las palabras de Goloboff cuando afirma:

por el camino que teje la intertextualidad, donde los libros se encuentran y se reconocen semejantes aún sin habérselo propuesto, la comarca de mis novelas (algo real y algo imaginaria) entabla un recorrido y respetuoso diálogo con la Ferrara real e histórica (y ni por ello menos novelesca) de Giorgio Bassani⁸³⁵

hasta concluir que:

⁸³² *Ibid.*, 90

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*, 91.

⁸³⁵ *Ibid.*, 92.

Con su rara familiaridad a pesar de los espacios y tiempos distintos, la admirable obra de Bassani me incita a suponer que la condición judía no debe de ser ajena a tales coincidencias, y que mi mirada y mi escritura (tanto más titubeantes que las suyas) pueden estar intentando recorrer, en otra lengua, un trayecto que inconscientemente lo haya tenido precursor⁸³⁶

Por su parte, Renata Donghi Halperin, que en 1947 había fundado la Asociación de Cultura Argentino-Italiana con vistas a difundir la cultura italiana en el país de ultramar, escribe sobre Bassani entre los años sesenta y setenta, dedicándole artículos en los periódicos *La prensa* y *La gaceta* de Buenos Aires. En concreto Halperin parece penetrar el sentido último de la operación bassaniana cuando afronta el problema de la responsabilidad histórica de la clase media judía de Ferrara a la hora de permitir el ascenso del fascismo debido a un entusiasmo inicial miope y distorsionado por ambiciones económicas imperdonables. Incluso los titulares⁸³⁷ de esta investigadora, relativos a los artículos dedicados al ferrarés, permiten suponer una voluntad casi conjunta de denuncia; en un artículo de 1963 titulado “Aconteció en Ferrara”, por ejemplo, Halperin, después de hablar del estilo de Bassani, que asemeja al de un orfebre por trabajar incansablemente y con precisión de cirujano una materia (Ferrara) para darle forma, se centra en el atmósfera general de su obra, de la que se desprende cierto terror, debido a sucesos históricos que Bassani nunca relata sino introduce, insinuando en el lector una duda ética acompañada de un escrúpulo moral:

[...] qué haríamos nosotros en contingencias semejantes? [...] Sentimos, en fin, que no es tan difícil convertirnos en verdugo, no el de Dachau, pero sí el que conduce las victimas a él. Terror, pues, ante el derrumbe de un mundo moral que creímos sólidamente cementado y que advertimos se apoya sobre arena⁸³⁸

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ Renata, Donghi Halperin, “De día no pasa nada,” *La Gaceta*, abril 20, 1969; “Giorgio Bassani habla de su obra,” *La Prensa*, 3 de diciembre de 1972; “Aconteció en Ferrara,” *La Prensa*, de agosto de 1963; “Historias de Ferrara,” *La Prensa*, 13 de agosto de 1967.

⁸³⁸ Renata Donghi Halperin, “Aconteción en Ferrara,” 1963.

En el mismo artículo Renata Donghi Halperin termina con una reflexión acerca de las intenciones del escritor a la hora de construir un ciclo narrativo sobre Ferrara, preguntándose si las razones por las que Bassani escribió su obra se deben a la voluntad de «contar lo que de tremendo aconteció en esos años bochornosos» o responden a la tentativa de «enjuiciar a toda una sociedad»; y aún si su testimonio «surge de un llanto, de una resignada aceptación o si es el preludio de *un alarido furibundo, inhumano*».⁸³⁹

Siguiendo por el entramado de relaciones y contactos intelectuales entre ambos países, en 1971 Bassani conoce en Roma al escritor y crítico Horacio Armani y a su mujer, María Esther Vázquez, con ocasión de un encuentro sobre los Balcanes en el Palacio Farnesi, organizado por la Embajada francesa. Armani entrevista al ferrarés y durante la charla los dos hablan de literatura, del *Gatopardo*, la obra de Tomasi di Lampedusa que ambos aprecian mucho, y también de *Las gafas de oro*, que la pareja argentina ha leído recientemente. Bassani durante la entrevista explica su relación espiritual, casi religiosa con el público, dictada por la necesidad y el peso moral de su obra. La entrevista se publica el mismo año en el periódico *La Nación* con el título “Giorgio Bassani: creación y polémica”.⁸⁴⁰

A lo largo del tiempo Bassani mantiene el contacto con la pareja porteña y en 1983, con ocasión de un viaje a la Argentina para participar en la IX Feria del libro, el ferrarés es entrevistado por María Esther Vázquez en Buenos Aires, quien le preguntará acerca de su poética y su ciclo novelístico con vistas a presentar su obra al público porteño. La entrevista se edita en *La Nación* con el título “Giorgio Bassani: la Argentina entrevista”. Se trata de un encuentro muy interesante en el que el ferrarés ilustra su idea de Argentina, toca el tema de la identidad, menciona a Borges y confiesa su interés por el evidente choque identitario del país, que a su parecer es resultado de un mestizaje cultural contaminado con

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ María Esther, Vásquez, “Giorgio Bassani: creación y polémica,” *La Nación*, 12 de abril de 1971.

Europa.⁸⁴¹ Durante dicho viaje, Bassani encuentra también al periodista Hugo Beccacece, con el que habla acerca de la situación político-cultural de Europa y Argentina, que estaba pasando por la etapa final de la dictadura militar. Más adelante Bassani visita Rosario también, interesado por la arquitectura *liberty* de la ciudad, donde expuso una conferencia sobre “Venezia en la arquitectura”, evento organizado por el Consolato Italiano de Rosario y el Comitato Dante Alighieri.

Por último la Feria del libro de Buenos Aires, en el día dedicado a Italia, Bassani refiere la disputa generada en torno a la adaptación cinematográfica de su obra más conocida, *El jardín de los Finzi-Contini*. La charla de Bassani, algo polémica, versa esencialmente sobre la ‘pérdida de poesía’ sufrida en la película, debido al uso de un guion alejado del espíritu de la novela. Su intervención tiene como título “Il giardino tradito”, y ahora forma parte de la producción ensayística contenida en el volumen *Di là dal cuore*.⁸⁴²

El interés por la obra de Bassani continúa en las décadas sucesivas, manteniendo cierta coherencia a la hora de estructurar un discurso crítico sobre el autor: la atmósfera de Ferrara sigue sugiriendo un pasado denso capaz de resignificarse a lo largo del tiempo, fuera de las fronteras nacionales, y su escritura mantiene viva una memoria prudente pero incisiva.

Es a partir del nuevo milenio cuando aumenta la atención por Bassani, quizás debido a la muerte del autor y a la actividad de la Fundación Giorgio Bassani, impulsora de las principales iniciativas en memoria del ferrarés. En estos años se habla de su narrativa, de la influencia de su poética en las experiencias artísticas de escritores posteriores, o de la labor imprescindible llevada a cabo durante su actividad editorial, resultando su nombre frecuentemente vinculado a la publicación del *Gattopardo*.

En 2003 Beccacece encuentra a la hija del ferrarés, la historiadora del arte Paola Bassani Patch, de paso por Buenos Aires. La entrevista con Paola Bassani, que se ubica en un interesantísimo artículo publicado en *La Nación*, titulado

⁸⁴¹ Cfr. María Esther, Vásquez, “Giorgio Bassani: la Argentina entrevista,” *La Nación*, 3 de julio de 1983.

⁸⁴² Véase el capítulo 7 de la presente tesis.

“Giorgio Bassani: un poeta herido por la historia”, proporciona un retrato completo del autor, a través de un recorrido por su actividad artística. Según Beccacece la operación literaria de Bassani, a quien el periodista define como «uno de esos escasos y notables creadores», tiende a des-realizar personas, hechos y lugares, recreando entorno a ellos una «realidad más esencial».⁸⁴³

La atención crítica dirigida al escritor ferrarés se confirma también por el crítico Federico Peltzer, que en 2004 publica *El hombre y sus temas*,⁸⁴⁴ un libro que recoge conferencias y cursos realizados anteriormente. El autor, miembro de la Academia Argentina y también miembro correspondiente de la Real Academia Española, se propone homenajear con este volumen a los escritores del siglo XIX y XX que han destacado por su labor de testimonio histórico-literario durante sus carreras artísticas, llevadas a cabo en épocas delicadas que han impuesto interrogantes morales importantes. Los autores seleccionados son: Franz Kafka, Pär Lagerkvist, Nikos Kazantzakis, Miguel de Unamuno, André Gide, George Bernanos, François Mauriac, Graham Greene, Lawrence Durrel, Fëodor Dostoevskij, Alber Camus, Rafael Alberti, José Saramago y Giorgio Bassani, por supuesto.

En 2013 el crítico de cine Agustín Neifert publica *Cine, Literatura y memoria*,⁸⁴⁵ en cuyo volumen trata la relación entre cine y literatura y sus vínculos con la memoria histórica, a través de la actividad ejemplar de algunos artistas como Harold Pinter, Raymond Chandler, Vladimir Nabokov, Albert Camus, Federico García Lorca, Primo Levi, Leni Reifensthal, Jorge Semprún y Giorgio Bassani.

La presencia de Bassani en los libros de Neifert y Peltzer confirma y completa en cierta manera nuestras observaciones acerca de la trayectoria receptiva del ferrarés en Argentina, marcada por una concreta atención hacia el valor de testimonio histórico y ético de su obra. Vuelven, por lo tanto, dos

⁸⁴³ Hugo, Beccacece, “Giorgio Bassani: un poeta herido por la historia,” *La Nación*, 22 de junio de 2003.

⁸⁴⁴ Federico Peltzer, *El hombre y sus temas (en algunos narradores europeos de los siglos XIX y XX)*. (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2004).

⁸⁴⁵ Agustín Neifert, *Cine, Literatura y memoria*. (Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2013).

categorías clave de nuestro análisis, es decir historia(s) y memoria; el hombre Bassani demuestra tener «una patria en el tiempo»⁸⁴⁶ que es a la vez la patria de todo hombre de toda historia.

⁸⁴⁶ Peltzer, *El hombre y sus temas*, 35.

SECCIÓN TERCERA

REESCRITURAS

6. Traducciones

*Toda supervivencia / es esta especie
de conversación / silenciosa y sin
tiempo.*

(Joan Margarit, *Lectura*)

A farewell to Arms: Un addio alle armi; e non, come si legge su una recente copertina Mondadori, *Addio alle armi*. La precisazione potrà apparire dettata da un colmo di pignoleria. Ma viva la pignoleria, se riuscirà a sottrarre uno dei più autentici capolavori della letteraura del Novecento a un titolo decisamente assurdo⁸⁴⁷

La reseña de Bassani de *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway, arranca así, con una nota polémica sobre el título de la traducción italiana del libro, a cargo de Fernanda Pivano.⁸⁴⁸ La cita que acabamos de transcribir, así como la continuación de la reseña, dejan intuir la trascendencia que el escritor otorga a la traducción entendida como una operación de mediación cultural, responsable de la restitución y el entendimiento de una obra en un contexto cultural de llegada. La atención extrema que Bassani presta al trabajo de traducción a lo largo de su carrera - él mismo traduce poemas de P.J. Poulet, René Char y S.L. Stevenson -⁸⁴⁹ alienta una breve reflexión introductoria acerca del papel del traductor, responsable de la recepción de una obra en cuanto encargado de su comprensión y 'adaptación' en un entorno cultural determinado y diferente del original.

Dicha reflexión es tanto más pertinente si consideramos la complejidad de la obra de Bassani y la dificultad que conlleva su traducción, debido a su *localismo* (capítulos 1 y 2) y a su estilo literario, reducido a lo esencial y sin

⁸⁴⁷ Giorgio Bassani, "I bastioni di Milano," en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1998), 1019.

⁸⁴⁸ Ernest Hemingway, *Addio alle armi*. (Milán: Mondadori, 1946).

⁸⁴⁹ Sus traducciones confluyen en una breve sección titulada "Traducendo," fechada 1959 y recogida finalmente en la colección de poesía *In Rima* (1939-1951).

embargo repleto de detalles y matices que tejen la historia, revelados a través del empleo de un discurso indirecto libre «social»⁸⁵⁰ al que encomienda también su denuncia histórica y política de la época. En el presente capítulo dedicado a los traductores y las traducciones de la producción de Bassani, trataremos sus libros traducidos al castellano, centrándonos en la historia editorial italiana y española de cada uno; nos detendremos brevemente en la labor de algunos de los traductores de Bassani y en el perfil de las editoriales que han publicado al autor, proponiendo unas breves reflexiones acerca de la recepción cualitativa del escritor en el mundo hispánico, con vistas a desarrollar futuros estudios lingüístico-comparativos imprescindibles para terminar de ubicar al ferrarés en el mundo hispánico.

Podría decirse que el esfuerzo editorial de Seix Barral, Sur, Cátedra, Tusquets, Lumen y Espasa-Calpe, por mencionar las más incisivas, ha sido un importante acto de mediación literaria, acompañado de una seria política de la traducción.

Cabe recordar que, si bien la trayectoria editorial de Giorgio Bassani en España y en Argentina se desarrolla según dinámicas históricas y culturales diferentes, su recepción presenta algunas constantes críticas parecidas en ambos países.

En el caso de España las ediciones bassanianas tienen que estudiarse a la luz de un hito histórico importante que marca en el país una periodización cultural interna diferente con respecto a las demás naciones europeas. Efectivamente, ya sabemos que la experiencia anómala del franquismo, que impone a España una reorganización político-cultural de matriz nacional-católica, dificulta las publicaciones del ferrarés, debido a la intervención de la censura; en cambio la experiencia democrática posterior impulsa la publicación de Bassani, y las renovadas necesidades político-culturales del país orientan y

⁸⁵⁰ Sobre el concepto de «indirecto libero social», véase Giorgio Bärberi Squarotti, “Recensione alle Cinque Storie ferraresi,” *Il verri* 1 (1956): 103-107. En concreto el crítico destaca «Una problemática morale e un impegno politico quali da tempo non era dato incontrare nella narrativa italiana; un esercizio di stile teso a nuove soluzioni di linguaggio e di struttura narrativa, sui modelli di una tradizione risalente da Verga a Manzoni, eppure nutrita delle maggiori esperienze europee del Novecento, da Proust a Joyce».

deciden el alcance de su recepción, a raíz de la capacidad que tiene su obra de interactuar con las problemáticas sociales de España.

En el caso de Argentina la publicación de *Las gafas de oro* puede interpretarse en cambio como un reflejo de la política editorial de Sur y su directora, Victoria Ocampo, que elige productos literarios capaces de dialogar con la realidad político-cultural nacional, aportando puntos de vista externos compatibles con las necesidades del contexto argentino.

En este sentido, de acuerdo con los recientes estudios sobre traductología,⁸⁵¹ podríamos considerar las ediciones castellanas de Bassani como una exemplificación de las nuevas teorizaciones sobre la traducción como ‘acto dinámico’, es decir un proceso autónomo de adaptación del contenido literario de una a otra realidad cultural, cada una con necesidades específicas diferentes. Visto así, podríamos considerar sus traducciones como una creación autónoma y no una simple operación de traspaso de contenido de una a otra lengua.⁸⁵²

6.1. Giorgio Bassani en español⁸⁵³

Sabemos que la aventura editorial de Giorgio Bassani en España arranca en 1950 con una edición de poesía a cargo de Juan Ramón Masoliver, quien recoge poemas de algunos autores representativos del contexto literario italiano de la época, como Vittorio Sereni, Giorgio Caproni y Vittorio Bodini, en el núm. 24 de la revista *Entregas de poesía*, muy activa en la difusión de obras de escritores españoles emergentes y autores europeos de renombre.

Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria (1910-1997) es una figura muy importante en el contexto cultural español y catalán. Traductor, crítico literario y

⁸⁵¹ Cfr. Marina Guglielmi, “La traducción literaria,” en *Introducción a la Literatura Comparada*, ed. Armando Gnisci (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 291-345.

⁸⁵² Superando el planteamiento dualista dominante, que considera la obra original como fuente y la traducción como consecuencia o resultado, sería interesante en el futuro proceder al estudio lingüístico-comparativo de las versiones castellanas de la obra del ferrárez, teniendo en cuenta sus alteridades en cuanto generadoras de otro tipo de información e interpretación, conforme al contexto de llegada. En este sentido la traducción resultaría un medio de transmisión cultural, y la obra traducida sería portadora de un mensaje capaz de actualizarse y resignificarse constantemente según el momento y el lugar. Cfr. Conclusiones.

⁸⁵³ Se remite al Anexo III para consultar el listado completo de las ediciones españolas de Bassani.

periodista, su labor ha sido imprescindible para consolidar en España un válido canon literario nacional y extranjero, sobre todo a través de la dirección de las secciones *Al margen* y *Letras sobre letras* del periódico *La Vanguardia*.

Su sensibilidad artística y apertura cultural se inscriben dentro de una trayectoria profesional no exenta de contradicciones, que va desde el cargo de delegado de Prensa y Propaganda franquista hasta su autodefinición como 'anarcomonárquico'. Y es justo durante dicha evolución, algo ambigua, como Masoliver decide publicar por primera vez en España a Giorgio Bassani, dando a conocer así con sorprendente anticipo la poesía de este autor.

De hecho en 1950 Giorgio Bassani todavía no es el célebre escritor de renombre cuyo éxito propulsará el Premio Strega en 1956 y solo tiene en su haber un libro de narrativa titulado *Una città di pianura* (1940) - publicado además con el pseudónimo de Giacomo Marchi debido a las leyes raciales - y dos libros de poesía *Storie di poveri amanti* (1944) y *Te lucis ante* (1947).

Es probable entonces que Masoliver, manteniendo a lo largo de su carrera una sólida relación cultural con Italia, conozca al joven Bassani tempranamente a través de la revista *Botteghe Oscure* de Marguerite Caetani, con la que el ferrárez, recordamos, colabora a partir de 1948, publicando además a muchos colegas suyos como Attilio Bertolucci, Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini, etc.,...

Por esas fechas *Botteghe Oscure* publica a Giorgio Bassani (capítulos 1 y 2) y de entre todas sus publicaciones, es nuestra intención destacar aquí una de 1950 (*Quattro poesie*, Quaderno V, 90-91), que demuestra una cercanía cronológica con el número de la revista *Entregas de Poesía* a cargo de Juan Ramón Masoliver.

Además, *Botteghe Oscure* entre 1949 y 1954 publica también a Giorgio Caproni, otro poeta traducido por el español.⁸⁵⁴ De hecho la línea cultural de la revista romana, que se caracteriza por el interés hacia un «classicismo moderno»⁸⁵⁵ atento a una propuesta literaria elevadas que apunte a la novedad

⁸⁵⁴ En concreto, en 1949 (*La funivia*, Quaderno III, 141-144), 1950 (*Poesie*, Quaderno VI, 86-88) y 1954 (*All alone*, Quaderno XVI, 411-414).

⁸⁵⁵ Sobre la línea editorial de *Botteghe Oscure*, se remite a Massimiliano Tortora, "Introduzione," en *Giorgio Bassani –Marguerite Caetani. "Sarà un bellissimo numero."* *Carteggio 1948-1959.* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Fondazione Camillo Caetani, 2011), XI-XXV.

sin perder de vista la tradición, está en evidente sintonía con la sensibilidad clásica de Masoliver, traductor de autores como Guido Cavalcanti, entre otros.

A continuación vamos a esbozar un recorrido por las versiones españolas de la obra de Bassani, que organizamos a partir de la cronología de sus apariciones en el contexto hispánico. La historia editorial de cada obra se tratará ‘en bloque’, es decir, a partir de su primera publicación a la última.

6.2. *El jardín de los Finzi-Contini*

A parte de la breve selección de poemas bassanianos propuesta por Masoliver, *El jardín de los Finzi-Contini* es el primer libro de Giorgio Bassani editado en España por Seix Barral en 1963.

La edición *princeps* es de 1962 (Turín: Einaudi). En 1974 se edita nuevamente con algunas variantes (Milán: Mondadori) hasta entrar a formar parte del *Romanzo di Ferrara*, cuya versión definitiva será la edición homónima *ne varietur* de 1980 (Milán: Mondadori).

Uno de los principales traductores de este libro es Joan Petit. Durante la época franquista, junto con Carlos Barral y Víctor Seix, director de la editorial Seix Barral, Petit intenta reactivar y renovar la cultura española proponiendo una selección literaria nacional y extranjera actualizada, capaz de salir de los estrictos parámetros pseudo-culturales franquistas.

Biblioteca Breve es el nombre de la colección seixbarraliana que el equipo de redacción propone para salir del *impasse* cultural generado por la dictadura, cuya apertura y alcance transnacional se debe en parte a la labor del mismo Joan Petit, intelectual y traductor experto en literatura francesa y punto de contacto entre la España militante y la Francia de las grandes editoriales, desde Gallimard a Éditions de Minuit.

Debido a sus amistades, entre ellas Jérôme Lindom y Alain Robbe-Grillet, consigue para la colección de Biblioteca Breve firmas como las de Marguerite

Duras, Michel Butor y Natalie Sarraute, entre otras. Junto con los protagonistas de la *Generación del Medio Siglo*, es decir Carlos Barral, los hermanos Goytisolo, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, José María Valverde y Josep Maria Castellet, logra socavar las bases ideológicas del franquismo, a raíz de un esfuerzo editorial que puede considerarse una auténtica ofensiva intelectual e ideológica contra el régimen. Sus traducciones al castellano de obras francesas, alemanas e italianas aportarán nuevos horizontes culturales durante y después de la España de Franco.

En 1963 Joan Petit traduce para Seix Barral y en la colección Biblioteca de Formentor *El Jardín de los Finzi-Contini*, la obra cumbre de Giorgio Bassani. En la cubierta del libro leemos:

El Jardín de los Finzi-Contini es el parque maravilloso que rodea la villa de una encopetada familia israelita de Ferrara, que, después de haber permanecido muchos años altivamente distanciada de la Comunidad local, demasiado ‘italiana’ a sus ojos, vuelve a aproximarse a ella en 1938, cuando la promulgación de las leyes raciales, para compartir sus desdichas hasta el fin, en una campo de exterminio nazi. Este parque y este destino enmarcan la historia de las relaciones del narrador, un muchacho también judío pero de más modesta condición, con los hijos Finzi-Contini, Alberto y Micòl: admiración con un asomo de lástima en su infancia (pues los Finzi-Contini viven al margen de los demás niños), y afectuosa amistad por Alberto y tímido y malogrado amor por Micòl, a medida que transcurren los años y el ambiente va cerrándose cada vez más a su alrededor⁸⁵⁶

La logradísima traducción de Petit se mantiene en las sucesivas ediciones seixbarralianas del Jardín, publicadas en 1967, 1968 en una edición de bolsillo, 1973, 1976, 1985 y 1996. Después del franquismo, otras importantes editoriales españolas se interesan en este libro de Giorgio Bassani. Es el caso de Planeta, por ejemplo, que en 1997 edita *El jardín* traducido por Carlos Manzano en la colección Clásicos Contemporáneos Internacionales.

⁸⁵⁶

Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Barcelona: SeixBarral, 1963).

La versión castellana proporcionada por Carlos Manzano - autor de libros como *Fósforos en mano de unos niños*,⁸⁵⁷ *Vivir para nada*, *Paisajes en la memoria*, etc.,... además de traductor y codirector de *Narrativas*, una revista electrónica sobre narrativa contemporánea en castellano, - ha sido adoptada también para otras ediciones del *Jardín*, publicadas por otras editoriales. En 2001, por ejemplo, Círculo de Lectores edita *El jardín* en la colección *Del amor y la Literatura*, dirigida por aquel entonces por Martín Casariego, que también prologa el texto.

Casariego selecciona para esta colección ocho novelas del siglo XX, procedentes de diferentes países, y entre ellas se encuentra justamente el libro de Giorgio Bassani.⁸⁵⁸ En 2003 El País publica *El Jardín* en la colección *Clásicos del siglo XX*; en 2004 sale a la luz otra edición por Espasa-Calpe, en la *Colección Austral* y prologada por Antonio Colinas; en 2007 Editorial Tusquets publica *El Jardín* en la colección *Fábula*. En el prólogo de la edición de Espasa-Calpe que acabamos de mencionar, Antonio Colinas reflexiona acerca de la imponente calidad de la novela, que se debe quizás al valor testimonial de la obra, al peso autobiográfico de los hechos relatados y a la imposibilidad de intuir el verdadero sujeto o tema de la narración. Según Colinas el sentimiento general de «caducidad del todo» que se desprende de la lectura de este libro caracterizado por un gran lirismo, es lo que convierte el texto «no solo una de las obras claves de la novelística italiana de este siglo, sino también de la literatura europea».⁸⁵⁹

6.3. *Historias de Ferrara*

Bassani publica por primera vez en 1956 el primer libro del *Romanzo di Ferrara*, es decir *Cinque storie ferraresi* (Turín: Einaudi). En 1960 Einaudi edita

⁸⁵⁷ Carlos Manzano, *Fósforos en mano de unos niños*. (Oviedo: Septem Ediciones, 2005); *Vivir para nada*. (Zaragoza: Mira Editores, 2007); *Paisajes en la memoria*. (Zaragoza: La Fragua del Trovador, 2015).

⁸⁵⁸ Las novelas seleccionadas, que se publican con el prólogo de Martín Casariego, son las siguientes: *Trenes rigurosamente vigilados*, de Bohumil Hrabal; *Homo faber*, de Max Frisch; *Le jardín de los Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani; *Le sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares; *Le americano impasible*, de Graham Greene; *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé; *Lo bello y lo triste*, de Yasunari Kawabata; *Le reposo del guerrero*, de Christiane Rochefort.

⁸⁵⁹ Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Barcelona: Espasa Calpe, 2004), 9.

nuevamente la misma obra sin variantes pero con otro título, *Le storie ferraresi*, donde Bassani incluye dos cuentos más, *In esilio* e *Il muro di cinta*, además de la novela corta *Gli occhiali d'oro*, que ya había salido como libro aparte en 1958 por Einaudi. En 1973 Mondadori vuelve a publicar las *Cinque storie ferraresi*, revisadas y modificadas por Bassani, con el título *Dentro le mura*, que en 1974 terminará formando parte de la edición conjunta titulada *Il romanzo di Ferrara* (Milán: Mondadori), cuya versión definitiva saldrá a la luz en 1980 con el mismo título. Las cinco historias de Ferrara son: *Lida Mantovani*; *La passeggiata prima di cena*; *Una lapide in via Mazzini*; *Gli ultimi anni di Clelia Trottì* y *Una notte del '43*. Acerca del proceso gestacional de las *Storie*, un testimonio importante procede de la sección *Laggiù in fondo al corridoio* que forma parte de volumen *L'odore del fieno*. Bassani en el libro en cuestión da cuenta de las dificultades encontradas durante la escritura y habla de las dinámicas subyacentes al proceso de redacción, introduciéndonos en su oficina creativa. Acerca de *Lida Mantovani* cuenta que «ebbe una gestazione estremamente laboriosa. La abbozzai nel '37, ventunenne, ma negli anni successivi la rifeci non meno di quattro volte: nel '39, nel '48, nel '53, e infine nel '55. È questo il lavoro su cui sono stato più a lungo. Quasi vent'anni». ⁸⁶⁰ Sobre la *Passeggiata* Bassani argumenta:

Anche *La passeggiata prima di cena* mi costò enorme fatica. Cominciai a scriverla verso la fine del '48 e ci lavorai per più di due anni. Avevo buttato giù una pagina, quella di apertura, poi mi ero fermato. Sentivo di avere in mano un buon attacco, ricco di infinite promesse e implicazioni. Ma dove diavolo mi avrebbe condotto la stradicciola tortuosa che avevo imboccato non lo sapevo proprio. [...] Prima che ce la facessi a terminare la *Passeggiata* dovettero passare molti mesi: l'intero '50, parte del '51; e il finale, come in seguito si sarebbe verificato non poche volte, era sopraggiunto improvviso, inaspettato⁸⁶¹

En cambio, acerca del proceso creativo de *Una lapide in via Mazzini* Bassani cuenta que «La composizione [...] fu sempre ardua, ma in confronto a quella della *Passeggiata* quasi uno scherzo. Avercela fatta con la *Passeggiata* era

⁸⁶⁰ Giorgio Bassani, "Laggiù in fondo al corridoio," en *Opere*, 935.

⁸⁶¹ *Ibid.*, 936-938.

stato importante, addirittura decisivo. Mi aveva aiutato a capire molte cose».⁸⁶² Y finalmente, sobre los últimos dos cuentos, el escritor explica que «*Gli ultimi anni di Clelia Trottì e Una notte del '43* li scrissi con difficoltà tutto sommato minore fra il '53 e il '55. [...] appena ultimata la stesura di *Una notte del '43*, avevo cominciato a sentire di avere esaurito un ciclo. Ormai Ferrara c'era».⁸⁶³ A partir de la creación del núcleo de las historias, Bassani irá completando el ciclo novelístico sobre Ferrara.

En 1967, es decir más de una década después con respecto a la *princeps* italiana, Seix Barral publica las *Historias de Ferrara* en la colección Biblioteca Breve, con la traducción de José Agustín Goytisolo y Elena Sáez de Diamante, basándose en la edición einaudiana de 1960. José Agustín Goytisolo (1928-1999), antifranquista, poeta y hermano de Luis y Juan Goytisolo, forma parte de la *Generación del Medio Siglo*. Ha sido crítico y traductor y a lo largo de su carrera ha mantenido una mirada constante sobre la literatura italiana contemporánea. De hecho, aparte de ser uno de los traductores de Bassani, ha traducido al castellano a Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo y Cesare Pavese.

En la contracubierta de las *Historias* podemos leer lo siguiente:

Las *Historias de Ferrara* son los ocho relatos que ha venido publicando Bassani desde la posguerra, testimonio de su fe en la lente y paciente maduración clásica de la obra del escritor. Sus varios personajes, situaciones, peripecias, constituyen una obra unitaria, un cuadro en distintos niveles y momentos de una capital de provincia, Ferrara, evocada de entrañables recuerdos, a la que llegan a veces las sacudidas políticas, los escándalos de otros medios más 'evolucionados', pero que guardan aún calles apartadas, callados personajes femeninos o míticos sabios fuera del lugar y el tiempo⁸⁶⁴

La reseña de las *Historias* proporciona una lectura muy precisa sobre el autor. Se habla de un armónico y maduro proceso de construcción narrativa que

⁸⁶² *Ibid.*, 938.

⁸⁶³ *Ibid.*, 941.

⁸⁶⁴ Giorgio Bassani, *Historias de Ferrara*. (Barcelona: Seix Barral, 1967).

apunta a la unidad de la obra. Además ya aparece en su crítica el elemento del ‘recuerdo’ que más adelante se plasmará en un auténtico paradigma de la ‘memoria’, es decir una de las principales clave de lectura para introducir a Bassani en España.

6.4. *Detrás de la puerta*

La edición *princeps* de *Dietro la porta* es del año 1964 (Turín: Einaudi). Bassani vuelve a publicar el libro en 1974, como cuarta parte del *Romanzo di Ferrara*, y finalmente en 1980 formará parte de la edición homónima definitiva.

El libro ha sido traducido por primera vez al español por Sergio Pitol Deméneghi (1933). Pitol, escritor mexicano y Premio Cervantes en 2005, a lo largo de su carrera ha llevado a cabo un imprescindible trabajo de traducción con el que ha dado a conocer en el mundo hispánico los productos más refinados de la literatura universal. Pitol también ha colaborado con varias editoriales españolas, entre ellas Seix Barral y Barral Editores. La edición en Seix Barral de *Detrás de la puerta*, publicada en España en 1969, es la única obra bassaniana a haber sido censurada.⁸⁶⁵ Según leemos en la cubierta del libro:

Detrás de la puerta trata el tema eterno del acceso al mundo real y la ruptura con el mundo adolescente. El protagonista, un escolar sensitivo e inteligente, vive en un microcosmos donde los fuertes y los débiles se utilizan y se explotan del mismo modo que en el mundo adulto. El descubrimiento de la sexualidad y, por lo tanto, de la individualidad y ‘del otro’, provoca una crisis de la que el niño sale convertido en hombre, sólo para encontrarse con que nada ha cambiado y que la maldad sigue siendo una de las caras del amor⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ Vedi capítulo 3.

⁸⁶⁶ Giorgio Bassani, *Detrás de la puerta*. (Barcelona: Seix Barral, 1969).

6.5. *La garza*

L'airone se publica por primera vez en la revista *Paragone-Letteratura* (capítulos I-VI en el n. 20, n.s., a. XVII, octubre 1966, pp. 78-116 con el título *Natura Morta*; capítulos VII-XII en el n. 28, n.s., a. XVIII, junio 1967, pp. 3-36 con el título definitivo, *L'airone*) y aparece como libro autónomo solo en 1968 por Einaudi. En 1974 se vuelve a editar con algunas variantes como quinta parte del *Romanzo di Ferrara*, y en 1976 y 1978 como libro independiente por Mondadori. Por último, en 1980 verá la luz nuevamente como cuarta parte de la edición *ne varietur de La novela de Ferrara*.

En España la primera publicación de *La garza* se remonta al año 1970, cuando se edita por Seix Barral en la colección Biblioteca de Formentor, traducida por Narcís Comadira. Pintor, crítico literario y traductor de Luigi Pirandello y Eduardo de Filippo, entre otros, Comadira ha dedicado algunos artículos interesantes a la poética del ferrarés, entre ellos uno titulado *Bassani* y publicado en *Ara* el 6 de mayo de 2016. En 1972, Comadira traduce algunos poemas del ferrarés para la revista *Serra d'Ors* ("Cap a Ferrara" – "Verso Ferrara"; "Captard a Porta Reno" - "Sera a Porta Reno"; "A la badia" - "Sulla baia"; "Per un quadre de Morandi" - "Per un quadro di Morandi"),⁸⁶⁷ haciendo hincapié en la calidad de la producción poética del autor, menos conocida en comparación con la narrativa. Su interés por la poesía del autor se mantiene a lo largo de los años y en 1990 publica una antología de poetas italianos en la que incluye a Bassani. Para la ocasión, a parte de las versiones catalanas de los poemas citados, incluye "Dopo la sagra"; "Arrivo mia madre non sta bene"; "Conversazione letteraria", "A Franco Fortini", "Leggi razziali y Rolls Royce".⁸⁶⁸

⁸⁶⁷ Narcís Comadira, ed. "Poesía del món. Cinc poemes de Giorgio Bassani. Nota i versions de Narcís Comadira," *Serra d'Or* XIV 158 (noviembre de 1972), 34.

⁸⁶⁸ Para un análisis de la operación traductora de Comadira, se remite a Assumpta Camps, "Poesía italiana en la revista *Serra d'Or*: las traducciones de Narcís Comadira," en *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014), 183-198.

El traductor siente por Bassani una fascinación única debido a la intensidad de su escritura y a las complejas capas semánticas de su narrativa, con las que arropa unos personajes que nunca se definen frente a la Historia y sin embargo son el retrato más fidedigno de una época que Italia ya no está interesada en retratar. Escribe Comadira:

La complexitat de la narrativa de Bassani era sospitosa de reaccionisme. Les diverses capes de significat dels seus personatges eren contraproduents per a aquells que somiaven un futur simple, clar, net i ordenat. Però als que llegíem Bassani, i més que llegir-lo el devoràvem, precisament el que ens seduïa era la seva complexitat i el cabdell de significats de la seva narrativa i el seu dubte radical de qualsevol confiança en una humanitat capaç de crear un futur esperançador. Decadent? Sí, esclar que ho era, i ens alimentàvem de decadència perquè, primer, hi trobàvem tots els gustos, i, segon, la decadència formava part de nosaltres perquè vivíem en un món decadent sense remei⁸⁶⁹

La reseña de la edición en Seix Barral de *La garza* hace hincapié en el estilo tradicional, sencillo pero elegante, de un escritor cuyas intenciones artísticas son difíciles de comprender y definir, sobre todo en una época que se inclina hacia la novedad estilística y a la experimentación. En la cubierta se lee:

La Garza es la última novela de Bassani y una de las que mayor repercusión ha tenido en la crítica italiana que la saluda como la mejor novela de su autor y una de las mejores de Italia de post-guerra. Un crítico vanguardista comentaba, irritado consigo mismo “¿Cómo puede gustarme un libro tan perfecto, tan controlado, tan medido y elaborado, un libro que hubiera entusiasmado al propio Flaubert? Y sin embargo me veo obligado a reconocer que es una gran obra”. La ironía del comentario es lo que le salva de ser una *boutade*. En efecto: Bassani narra con un estilo tradicional, sencillo y elegante la jornada de un hombre de cincuenta años cuya introspección le lleva al descubrimiento de la vida y de la muerte. Si la apariencia es de un realismo exasperante, las

⁸⁶⁹ Narcís, Comadira, “Bassani,” *Ara*, 6 de mayo de 2016.

intenciones del novelista son puramente poéticas, metafísicas. Se trata, una vez más, de un *trompe l'oeil* exquisito que podría firmar De Chirico⁸⁷⁰

En 1995 Cátedra vuelve a publicar *La garza*, en la colección *Letras Universales* y con la traducción de Carlos Manzano, cuyo prólogo y edición están a cargo de una bassanista de excepción, Anna Dolfi.

6.6. *Lida Mantovani y otras Historias de Ferrara*

En 1971 Carlos Barral decide apostar nuevamente por Giorgio Bassani con su nuevo sello editorial, Barral Editores, publicando *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara* en la colección de bolsillo y con la traducción del prestigioso escritor mexicano Sergio Pitol. Como sabemos “Lida Mantovani” es el nombre del primer cuento que forma parte de *Intramuros (Dentro le mura)*, primer libro del ciclo novelístico de *La novela de Ferrara*, cuya historia redaccional hemos reconstruido más arriba. Es probable que por razones de derechos editoriales Carlos Barral haya propuesto un título diferente al libro que ya había publicado en 1967 con el antiguo sello editorial, Seix-Barral, y con la traducción de José Agustín Goytisolo y Elena Sáez de Diamante, es decir las *Historias de Ferrara*.

6.7. *Las gafas de oro* y *Los anteojos de oro*

Gli occhiali d'oro salen a la luz por primera vez en *Paragone-Letteratura*.⁸⁷¹ Einaudi publica el volumen en 1958 y en 1960 se edita como parte de las *Storie ferraresi* sin variantes textuales. En 1970 se lanzará otra edición de *Gli occhiali*, sin variantes, que en 1974 entra como segundo libro en *Il romanzo di Ferrara*. En 1977 el texto aparece otra vez como volumen autónomo en Mondadori y en 1980 entra como segunda parte en la edición definitiva del *Romanzo di Ferrara*, después de evidentes modificaciones y revisiones.

⁸⁷⁰ Giorgio Bassani, *La garza*. (Barcelona: Seix Barral, 1970).

⁸⁷¹ Giorgio Bassani, “Gli occhiali d'oro,” *Paragone-Letteratura* IX 98 (febrero 1958): 6-75.

En el ámbito hispánico la primera edición de la obra es argentina y se remonta al año 1960, cuando la editorial *Sur* publica *Las gafas de oro* con la traducción de Roberto Bixio. En 1972, Sergio Pitol traduce en España para Barral Editores, *Los anteojos de oro*. Ya en 1961 Ricardo Campus Burrull, gerente de la editorial E.D.H.A.S.A, había pedido autorización, a través del expediente 1707-61, para publicar el libro en cuestión importándolo de Argentina, es decir, utilizando la edición castellana de ultramar. A falta de una documentación de archivo que aclare las dinámicas editoriales posteriores a la solicitud de Burrull, no tenemos conocimiento del por qué no se llevó a cabo la importación autorizada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo. En 2015, víspera de las celebraciones del centenario del nacimiento de Giorgio Bassani, Acantilado publica nuevamente *Las gafas de oro* con la traducción de Juan Antonio Méndez (1939), poeta, crítico y traductor de Pier Paolo Pasolini, entre otros.

6.8. *El olor del heno*

La primera edición del *Odore del fieno* sale en 1972 en Mondadori. Dos años más tarde, se edita como sexto libro del *Romanzo di Ferrara* y sufre modificaciones hasta 1980, año de la edición definitiva del ciclo novelístico bassaniano. La obra consta de varias secciones, cada una con una historia editorial específica. Estas son las siguientes: *Due fiabe*; *Altre notizie su Bruno Lattes*, que a su vez se compone de tres cuentos, *L'odore del fieno*, *La ragazza dei fucili*, *Una corsa ad Abbazia; Ravenna*; *Les neiges d'antan*; *Tre apologhi* y *Laggiù in fondo al corridoio*.

En 1974 Barral Editores publica *El olor del heno* con la traducción de Carlos Manzano. El volumen en cuestión forma parte de *La novela de Ferrara* y es una antología de cuentos que contiene también una declaración de intenciones de parte de Bassani acerca de su *modus operandi*. En la sección de la obra titulada *Laggiù in fondo al corridoio*, que hemos citado profusamente en relación al proceso gestacional de las *Historias*, Bassani desvela su forma de avanzar en la

composición del libro. Desarrolla entre otras cuestiones la prioridad otorgada al equilibrio formal de las partes con vistas a crear un sólido producto artístico que es también su propia herramienta de exploración del mundo.

6.9. *La novela de Ferrara*

La primera edición del *Romanzo di Ferrara* en España, tal y como Bassani la concibe en 1980 a raíz de un incansable proceso de revisión y corrección, se remonta al año 1984. Bruguera publica el ciclo de Ferrara en la colección *Narradores de hoy*, con la traducción de Carlos Manzano. En 1989 Lumen edita *La Novela de Ferrara*, en la colección *Palabra en el tiempo* y con la traducción de Carlos Manzano. En 2007 Lumen publica nuevamente la obra y en 2009 la editorial Debolsillo la edita con el prólogo de Pier Paolo Pasolini y con la traducción de Manzano.

6.10. *Intramuros*

En 2014 Acantilado edita *Intramuros* con la traducción de Juan Antonio Méndez, es decir las *Historias de Ferrara* que en la versión *ne varietur* de la obra completa Bassani reúne bajo el bloque narrativo titulado *Dentro le mura*.

6.11. *Epitafio*

Epitaffio se publica en 1974 en Mondadori. La colección se compone de poemas escritos entre 1973 y 1974, excepto el primero, es decir “Foro italico giungo 1972”. Algunos de ellos habían sido publicados antecedentemente en revistas o periódicos. En 1982 Bassani incluye *Epitaffio* en la colección *In rima e senza, sin variantes textuales*.

Epitafio es la única colección de poesía de Bassani que se publicará en España, traducida en 1985 por Carlos Manzano en la editorial Lumen, colección *Visor de poesía*. Es posible que haya despertado el interés de la crítica y de los

intelectuales que siguen de cerca la producción del ferrarés por la afinidad ideológica que el libro mantiene con su obra narrativa. Efectivamente se trata de la obra quizás más polémica y comprometida con la temática histórica propuesta por Bassani. Justamente en *Epitafio* se halla uno de los poemas más célebres del escritor, que podría considerarse como su testamento poético, es decir *Gli ex fascistoni di Ferrara*. Aquí Bassani condensa toda su experiencia, parte de su biografía y poética.

Balance final

La historia editorial de la obra de Giorgio Bassani en el ámbito hispánico abre camino a unas breves conclusiones que si por un lado continúan nuestro discurso argumentado en los capítulos 2 y 3, por el otro sientan las bases para futuras investigaciones. Sabemos que la recepción editorial de Giorgio Bassani en España arranca con Carlos Barral, que mantiene vivo su interés por la producción narrativa del autor hasta entrados los años setenta.⁸⁷²

Si partimos de la hipótesis de que el primer impulso para publicar obras bassanianas se debe a la profunda fascinación que Barral siente por el editor italiano de Bassani, es decir Giulio Einaudi,⁸⁷³ asimismo desconocemos las razones por las que mantiene a Bassani en los nuevos catálogos de Barral Editores.

Precisamente, con su nueva aventura editorial el catalán presta atención más bien a productos literarios experimentales. Es posible entonces que la presencia de Bassani en el nuevo catálogo barraliano se deba a una cuestión de inercia editorial. Necesitando poner en marcha su nueva apuesta literaria, el editor decide acudir a los autores ‘conocidos’, es decir aquellos escritores que anteriormente había seleccionado y elegido para Seix-Barral. Por otro lado es probable que el olfato editorial de Barral ya vea en la propuesta artística de Bassani un clásico contemporáneo, cuya repercusión literaria en España habría que medir a largo plazo.

⁸⁷² Véase capítulo 4.

⁸⁷³ Véase capítulo 3.

A falta de una completa documentación de archivo que permita reconstruir con exactitud la dinámicas editoriales relativas a las publicaciones de Bassani en España, las dos conjeturas nos parecen válidas. En los años ochenta, terminada la era barraliana de las publicaciones del ferrarés, otras editoriales importantes como Bruguera y Lumen se interesan en la *Novela de Ferrara*. Como hemos visto, Lumen editará incluso *Epitafio* (1985), la única colección de poesía de Bassani actualmente en circulación en España. En los años noventa la crítica española aparta parcialmente la mirada del autor, volviendo a ocuparse de él con ritmo constante en el siglo XXI, en particular durante los tres primeros años de la primera década, o sea después de su muerte (13 de abril de 2000), tratando de hacer un pionero balance de su trayectoria poética.

Excepto una edición del *Jardín* publicada por *El País* en 2003 – que hay que considerar como una primera tentativa de ‘popularizar’ la obra de un escritor tendencialmente apreciado por un público culto y elitista – es relevante el hecho de que Bassani suele ser publicado por editoriales rigurosas e importantes, de alta calidad, las mismas que generalmente han estado a la cabeza de una reordenación cultural en plena fase de reconstrucción. Siguiendo con esta tendencia, no es casualidad que Planeta - la casa editorial «best-selleriana» con tendencia «divulgativo/comercial»⁸⁷⁴ que mejor interpreta el espíritu de la época con un catálogo editorial no muy exigente - publique solo la obra más conocida del italiano, el *Jardín*.⁸⁷⁵ El resto de las publicaciones del autor tendrá lugar dentro de un mercado editorial cuyas colecciones apuntan más a la excelencia del producto que a la tirada. Es el caso de Espasa-Calpe, Círculo de lectores y Ediciones Cátedra; ésta última, que publica *La garza* en 1995, en 1997, recibe el Premio Nacional por la Mejor Labor Editorial y Cultural⁸⁷⁶ otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura. También es el caso de Bruguera, cuya publicación de *La novela de Ferrara* se enmarca dentro de un proceso de

⁸⁷⁴ Ramón Acín, “El cauce editorial,” en *Narrativa o Consumo Literario (1975-1987)*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990), 83.

⁸⁷⁵ Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Barcelona: Planeta, 1997).

⁸⁷⁶ Cátedra publica solo un libro de Bassani, *La garza*, en la colección *Letras Universales* en 1995. He decidido tomar como ejemplo Editorial Cátedra porque constituye el emblema de aquello que es el común denominador de las editoriales que tratan a Bassani, es decir un ejercicio de buena literatura llevado a cabo con mucha responsabilidad cultural.

evolución interno de la casa editorial. Durante los años del franquismo, Bruguera era conocida por sus publicaciones de narrativa popular española y cómic, con una colección de bolsillo que entre los '60 y '70 difundía una literatura de entretenimiento poco exigente. No obstante, alrededor de los '70 la llegada del argentino Ricardo Rodrigo cambia el planteamiento de la editorial, convirtiendo Bruguera en un sello de referencia en la publicación de grandes obras literarias. Así, junto con Fitzgerald, Capote, Calvino, le Carré y Borges, a mitad de los '80 aparece Bassani. Se trata de una operación guiada por la voluntad de recuperar y rescatar grandes figuras de la literatura mundial que se llevarán a través de Bruguera al centro de la historia editorial del país. En Lumen, la publicación de *La novela de Ferrara* refleja coherentemente el ambicioso y selecto programa editorial llevado a cabo por la emblemática editora Esther Tusquets. De hecho, desde los años '60 y bajo su dirección, la editorial barcelonesa propondrá un catálogo sofisticado de mucho prestigio literario, que llevará a la misma Esther Tusquets a declarar durante una entrevista con Carles Geli en 2009 que: «podría decir Joyce o Woolf, pero hoy estoy orgullosa de haber editado a Giorgio Bassani».⁸⁷⁷

⁸⁷⁷ Carles, Geli, "A mi edad, uno se lo permite todo," *El País*, 11 de noviembre de 2009.

7. Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico

Ciò che importa, in ogni caso, è di non tradire, di preservare un nocciolo interno di assoluta intransigenza.

(Giorgio Bassani,
“Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura”)

En 1959 se publica en la revista *Nuovi Argomenti* una entrevista a Bassani titulada “Nove domande sul romanzo”⁸⁷⁸ donde el escritor, hablando del lenguaje de la novela, reitera su idea crociana de que «l'unica cosa necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità [...]».⁸⁷⁹ En Bassani la ‘categoría de necesidad’ es extensible a otros dominios artísticos, ya que, como se ha puesto de manifiesto en el análisis de su poética, el principio de ‘utilidad’ de un texto parece ser la brújula que orienta toda su producción y sus juicios críticos acerca de lo literario.

7.1. Utilidad y necesidad de las artes

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 Bassani considera el séptimo arte como un importante «mezzo di diffusione della cultura»⁸⁸⁰ 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 fílmicas 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

⁸⁷⁸ El escritor recoge posteriormente la entrevista en el libro *Di là dal cuore*, en la sección “In Risposta I,” junto con “In risposta II.” El título definitivo será “Due interviste.” Cfr. Paola Italia, “Notizie ai testi,” en Giorgio Bassani, *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1998), 1763-1795.

⁸⁷⁹ Giorgio Bassani, “In Risposta I,” en *Opere*, 1771.

⁸⁸⁰ Retomo la definición de un artículo de Giorgio Bassani, “Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura,” en *Opere*, 1149.

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 «rappresentata da due ‘mezzi’ fondamentalmente diversi (l’autore cinematografico si esprime per mezzo dell’immagine in movimento, lo scrittore per mezzo della parola e dei segni d’interpunzione)». ⁸⁸¹ A este respecto el autor constata cierta limitación a la hora de utilizar recursos verbales para la escritura de guiones filmicos ya que, según él, éstos 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 término,⁸⁸² capaz de «esprimersi con assoluta e totale 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».⁸⁸³

Bassani parece acercarse, aunque indirectamente, a las ideas del semiólogo cinematográfico francés Christian Metz, 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.⁸⁸⁴

⁸⁸¹ Giorgio Bassani, "Cinema e letteratura: intervento sul tema," en *Opere*, 1247.

⁸⁸² Cfr. capítulo 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 segunda, que es un producto de la civilización y la cultura. Cfr. Benedetto Croce, "La poesia opera di verità; la letteratura, opera di civiltà," *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 15 (1949): 50-60.

⁸⁸³ Bassani, "Cinema e letteratura: intervento sul tema," 1248.

⁸⁸⁴ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* vol. 1. (Barcelona:Paidós, 2002); *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* vol. 2 (Barcelona: Paidós, 2002).

Bassani vive la colaboración con el cine como una misión, es decir un «*invito a rendermi utile*».⁸⁸⁵ Su actividad cinematográfica más intensa data de los años cincuenta y parece coincidir con una serie de cambios sociales importantes como la crisis del Neorealismo italiano,⁸⁸⁶ la aparición de la televisión y la victoria de los partidos políticos moderados que suben al poder, que difunden un conformismo político-cultural sin precedentes. 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. Por lo tanto, a la hora de considerar la efectiva aportación del escritor al cine y viceversa, habría que acudir a unas consideraciones preliminares relativas tanto al panorama cultural italiano de entonces, que acabamos de esbozar, como al peculiar pero coherente sistema ideológico del autor.

Efectivamente Bassani, considerando la lengua literaria italiana como «un organismo vivente, in faticoso processo di sviluppo»,⁸⁸⁷ 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».⁸⁸⁸ 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 che serve*»,⁸⁸⁹ es decir de un

⁸⁸⁵ Bassani, “Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura,” 1150.

⁸⁸⁶ El neorealismo cinematográfico italiano (1945-1953) nace en la posguerra como reacción a la retórica fascista y se caracteriza por la necesidad de contar una específica realidad social silenciada por el fascismo. El neorealismo estrecha su foco de atención sobre específicas capas sociales olvidadas durante el *ventennio*, como el mundo obrero, las prostitutas, los suicidas, etc.,... Lingüísticamente se introduce el dialecto, discriminado por la dictadura en favor de un impulso nacionalista. El cine neorrealista no tuvo mucha resonancia en Italia y su éxito se debe sobre todo al interés de la crítica extranjera que permitió su difusión. Habiendo nacido como respuesta a determinadas necesidades histórico-sociales, el neorealismo agotó su propuesta artística en los años Cincuenta, cuando se impuso una lógica cinematográfica comercial que abre camino a un cine de consumo. Para una bibliografía básica, véase Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. (Venecia: Marsilio, 2014); Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*. (Nápoli: Medusa Editrice, 2015); Francesco Pitassio y Paolo Noto, *Il cinema neorrealista*. (Bologna: Archetipo Libro, 2010).

⁸⁸⁷ Bassani, “In Risposta I,” 1172.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ Cfr. Federica Villa, *Il cinema che serve*. (Turín: Edizioni Kaplan, 2010).

medio cultural con un trasfondo históricamente determinado que demuestre una clara intención educativa. A este propósito en 1957, durante un congreso dedicado a la relación entre los escritores y el cine, Bassani declara:

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 educativo⁸⁹⁰

La cita que acabamos de transcribir se conecta directamente con otra intervención de Bassani durante el *Congresso internazionale degli scrittori* celebrado en Nápoles en 1958, cuando el autor afronta la delicada cuestión de la relación entre el escritor y los medios de comunicación. Según él, el escritor tiene la obligación de luchar intelectualmente contra un sistema industrial que induce al conformismo, convirtiendo al hombre en puro «transito di cibo».⁸⁹¹ En este sentido, el medio de comunicación artístico le ofrece al escritor la oportunidad de «rendersi utile»⁸⁹² educando a la sociedad a través de una plataforma cultural democrática ya que, según Bassani, «bisogna servire».⁸⁹³ El imperativo social del *bisogna servire* encierra la dimensión ontológica de su ideología; un *leit-motiv* que surca por entero su producción, orientándola hacia experiencias artísticas diferentes cuyo rasgo común es, sin embargo, la adherencia a la Historia. A este propósito Bassani declara:

sebbene io creda molto fermamente al destino di intima solitudine dello scrittore, altrettanto fermamente credo nella necessità di un suo rapporto con la società nel seno della quale vive, e quindi con gli strumenti che la società ha elaborato per fare di lui un individuo provvisto [...] di corso sociale⁸⁹⁴

⁸⁹⁰ Elio Filippo Accrocca, "Incontri, scontri e proposte al recente convegno del 'Fiammetta,'" *Fiera Letteraria*, (1957). Citado de Italia, "Notizie ai testi," 1783.

⁸⁹¹ Bassani, "Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura," 1152.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*, 1151.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

El escritor ferrarés precisa cumplir con su papel de operador cultural salvaguardando la integridad espiritual de su producto. Solo así el mensaje social difundido, sea visual o verbal, puede llegar «non adulterato, intatto nella forma e nella sostanza» alcanzando «le menti, le coscienze, i cuori per i quali fu concepito». ⁸⁹⁵

7.2. Bassani guionista y crítico cinematográfico

Según Federica Villa, con respecto a la relación que se establece entre el autor y el guion cinematográfico, no podemos hablar de «rapporto unidirezionale» ni de «prestazione d'opera d'ingegno» sino más bien de una «precisa volontà di intercettare con la scrittura, e in questo senso s'intende tanto quella letteraria che quella cinematografica, alcune costanti del proprio orizzonte esperienziale» con el fin de «varare una scrittura in qualche modo simpatetica e contemporanea, che sappia parlare e corrispondere al proprio tempo». ⁸⁹⁶ Efectivamente Bassani, a través de un constante ejercicio metadiscursivo, reflexiona sobre la autonomía y especificidad artística del cine y la literatura, activando un proceso de retroalimentación que termina enriqueciendo su escritura:

[...] 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

⁸⁹⁵ *Ibid.*, 1152.

⁸⁹⁶ Villa, *Il cinema che serve*, 91.

che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunkzione⁸⁹⁷

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 lontano⁸⁹⁸

Fiel a aquel principio de 'necesidad' que, como sabemos, impregna como hilo estructural todo aspecto de su actividad artística, inclusive la cinematográfica, Bassani tendrá que defenderse de los ataques demoledores de la crítica que tacha sus productos de «sottoprodotti»,⁸⁹⁹ aclarando que su intención es perseguir «un'opera di onesto e dignitoso artigianato [...] a responsabilità limitata [...] che va fatto in fretta, in forzata collaborazione con persone diverse

⁸⁹⁷ Bassani, "Cinema e Letteratura: intervento sul tema," 1245.-1246.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, 1246.

⁸⁹⁹ En concreto la polémica tiene que ver con una encuesta publicada por Riccardo Redi en 1956, en la revista *Cinema*, titulada "Scrittori e crisi del cinema." Giorgio Bassani tiene que responder a la siguiente pregunta: «Perché accade che talvolta si riuniscano uomini di elevato ingegno e di riconosciuta fama letteraria e scrivano un canovaccio indegno del più modesto fabulatore mercenario, canovaccio, si noti, che poi il grosso pubblico respingerà come troppo ingenuo e ridicolo? Perché – tanto per parlar chiaro – quattro scrittori come Moravia, Soldati, Bassani e Pasolini, che hanno dato alla narrativa opere di indubbio pregio, al cinema regalano un sottoprodotto come *La donna del fiume?*». Citado de Federica Villa, "Raccontarsi come uomo di cinema," en *Il cinema che serve*, 100.

poiché il cinema non è quasi mai come un romanzo, fine a se stesso, il cinema è quasi sempre una cosa che serve».⁹⁰⁰

A lo largo de su actividad artística, que consta de diferentes momentos, el escritor participa en la escritura de 11 guiones fílmicos destinados a la realización de un cine de autor que mantiene con la crítica una relación bastante compleja.⁹⁰¹ 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 Bienek.⁹⁰²

7.3. “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, convencido de que «il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto [...] a distogliermi dalla contemplazione della mia verità».⁹⁰³ Y es en nombre del valor testimonial de ‘su verdad’ como Bassani se ve obligado a

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Cfr. Federica Villa, “Scrivere per il cinema,” en *Il cinema che serve*, 107-140.

⁹⁰² 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* de Michelangelo Antonioni. También presta su voz para el doblaje de Orson Welles en la película *La ricotta* (1963) Ro.Go.Pa.G.; 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. Véase Villa, “Scrivere per il cinema,” 2010.

⁹⁰³ Giorgio Bassani, “In Risposta II,” en *Opere*, 1207.

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; *El jardín de los Finzi-Contini* (1970) dirigido por Vittorio de Sica; *Las gafas de 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 del *Jardín de los Finzi-Contini*.

En este contexto, especial mención merece la polémica bassaniana acerca de la adaptación fílmica del *Jardín de los Finzi-Contini*, 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. Brevemente 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».⁹⁰⁴ Su disconformidad hacia el resultado de la obra de De Sica, queda patente también en una carta que

⁹⁰⁴ Juan Carlos de Miguel y Canuto y Paolino Nappi, "Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana," *Cuadernos de Filología Italiana* 23 (2016): 52, 43-66.

Bassani escribe a 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 sí che i volumi del mio romanzo non siano più posti in vendita accompagnati dalla fascetta di cui sopra⁹⁰⁵

En un importante artículo titulado “Il giardino tradito”, que se publica por primera vez en 1970 en la revista *L'espresso*,⁹⁰⁶ Bassani recorre las dinámicas subyacentes al proceso de adaptación del *Jardín*, proporcionando una lectura crítica 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»,⁹⁰⁷ 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 especialistas⁹⁰⁸ con lo cual no será nuestra intención detenernos sobre la ficha

⁹⁰⁵ Giorgio Bassani a Giulio Einaudi, Roma, 3 de febrero de 1971, Fondazione Einaudi, Torino.

⁹⁰⁶ Giorgio Bassani, “Il giardino tradito,” *L'Espresso*, XVI 49, (1970): 20-21. Ahora en Giorgio Bassani, “Il giardino tradito,” en *Opere*, 1255-1265.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 1256.

⁹⁰⁸ Cfr. Federica Villa “Il giardino dei Finzi-Contini. (Vittorio de Sica, 1970). Dentro a un lattimo. Il film altra cosa dal romanzo,” en *Il cinema che serve*, 189-201; De Miguel y Canuto y Nappi, “Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana,” 2016; Anna Dolfi, “‘Un film quasi impossibile’ (qualche appunto in margine all’uso del codice di realtà),” en *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003*, eds. Anna Dolfi y Gianni Venturi, (Roma: Bulzoni Editore, 2006), 117-126; José R. Ayaso, “Memorias judías de Ferrara: Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio de Sica, 1970),” en *Cine e Historia(s)*.

técnica de la película ni proceder al estudio pormenorizado de la novela con vistas a detallar las diferencias. Resulta interesante en cambio detenerse sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca del grado de fidelidad del proceso de adaptación que, además de constituir una declaración indirecta de poética, inscriben nuestro discurso en el marco de un importante análisis teórico sobre la recepción reproductiva del autor, es decir relativa a una serie de recontextualizaciones propias de una operación de mediación artística reconducible al concepto de transducción de Lubomír Doležel.

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». ⁹⁰⁹

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». ⁹¹⁰

Efectivamente, dotados de autonomía, es decir, de la libertad de acción propia de todo ser humano, los personajes bassanianos son considerados por el mismo autor como ‘formas de su sentimiento’. ⁹¹¹ Por lo tanto, la falta de matices caracteriológicos de los protagonistas y la grisura en la que los ve envueltos son para el ferraresi una tergiversación «a malapena tollerabile». ⁹¹² 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». ⁹¹³

Manera de retratar el pasado por imágenes, ed. Francisco Salvador Ventura, (París: Université Paris-Sud, 2015), 279-300.

⁹⁰⁹ Bassani, “Il giardino tradito,” 1258.

⁹¹⁰ *Ibid.*, 1260.

⁹¹¹ Véase el capítulo 2

⁹¹² Bassani, “Il giardino tradito,” 1258.

⁹¹³ *Ibid.*, 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 *settentrionale*, es decir, un dialecto «costruito in provetta che ben poco ha a che fare col ferrarese».⁹¹⁴ Una vez más nos adentramos en el sistema ideológico del universo bassaniano, que parece atribuir esta imprecisión dialectal a un típico patrón neorrealista, caracterizado por un exceso de crónica y un «egotismo lirico»⁹¹⁵ que solo producen 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 ‘qualsiasi’, proponiendo al público un producto artístico «semplice, commovente in superficie, popolare».⁹¹⁶ La crítica que el autor dirige al filme tiene que ver básicamente con su falta de especificidad a la hora de afrontar la historia y de dibujar a los personajes, proponiendo así una representación genérica de un momento preciso de la historia de Italia. Con personajes ‘qualunque’ y sin las contingencias lingüísticas necesarias, la película 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*.

Las simplificaciones estilísticas y morales propuestas por el cine y la literatura neorrealista italiana constituyen un importante objeto de interés para Bassani. Como hemos visto en el primer capítulo sobre poética, el autor se desmarca de la propuesta artística de este movimiento por no reconocerse en su planteamiento crítico. En lo que se refiere a la reseña del libro *Ladri di biciclette*

⁹¹⁴ *Ibid.*, 1264.

⁹¹⁵ Giorgio Bassani, “Ladri di biciclette,” en *Opere*, 1065.

⁹¹⁶ *Ibid.*, 1265.

(1946) di Luigi Bartolini, por ejemplo, adaptado al cine por De Sica en 1948, Bassani detecta las mismas limitaciones artísticas, es decir la falta de arte debida a «la pretesa di Bartolini di far breccia sul popolo» 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». ⁹¹⁷

Bassani parece así descalificar una vez más el populismo, fenómeno contrario a una actitud artística y ética responsable, rehabilitando en cambio, «con certa distanza di sicurezza dal gramscismo», ⁹¹⁸ el concepto de nazionale-popolare teorizado por Antonio Gramsci en *Letteratura e vita nazionale* (1950). 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 al *Jardín de los 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 y Nappi, la película de De Sica incumple el patrón bassaniano del «tabú della guerra» añadiendo 15 minutos de epílogo ausentes en la novela que terminan convirtiéndose en «ulteriore materia narrativa», ⁹¹⁹ donde se explícita 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 critica dicha ampliación fílmica ya que, de acuerdo con De Miguel y Canuto y Nappi, la historia parece encerrarse dentro de

⁹¹⁷ Bassani, "Ladri di biciclette," 1066.

⁹¹⁸ Se remite a un artículo de Lea Durante sobre el concepto de nazional-popolare en Bassani. Según Durante, el escritor retomaría esta categoría crítica *a posteriori*, desmarcándola del trasfondo político y populista de cierta crítica ideológica. Cfr. Lea Durante, Bassani, Gramsci, *il nazional-popolare*, en *Giorgio Bassani ambientalista*, eds. Cristiano Spila e Giuliana Zaga (Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma 2007), 123-136.

⁹¹⁹ De Miguel y Canuto y Nappi, "Dal libro allo schermo," 55.

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 en su artículo :

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 due suprusi abbastanza atroci che si era tentato di infliggermi. Se li avessi subiti senza protestare, non sarei stato uno scrittore, e neanche un uomo⁹²⁰

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. Por esta razón, como hemos visto, Bassani no le perdona a Vittorio De Sica el hecho de haber reducido sus personajes a simples tipos humanos de una historia cualquiera. Igualmente, como se ha comentado anteriormente, tampoco le perdona el empleo de un dialecto genérico del norte en sus diálogos, que rebaja la importancia de una contingencia espacial que el

⁹²⁰ Bassani, "Il giardino tradito," 1260-1261 y 1265.

autor acentuará deliberadamente a partir del título final de su obra completa, es decir, *La novela de Ferrara*.

7.4. Adaptaciones, apropiaciones y fidelidad

En *Di là dal cuore* Bassani afronta de manera general el tema de la adaptación filmica en más de una ocasión, destacando la necesidad de una buena ‘traducción’ visual de lo que él llama «ritmo narrativo» de la historia⁹²¹ con vistas a salvaguardar el «essenziale»⁹²², es decir el espíritu de la obra de partida. A este propósito André Bazin 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 «identificar las escrituras que rigen las adaptaciones y situarlas en relación con los campos histórico-culturales». ⁹²³ Por esta razón Pérez Bowie⁹²⁴ 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

⁹²¹ Giorgio Bassani, “Verga e il cinema,” en *Opere*, 1038.

⁹²² Giorgio Bassani, “Per un nuovo film sui *Promessi Sposi*,” en *Opere*, 1136.

⁹²³ André Bazin, *¿Qué es el cine?*. (Madrid: Rialp, 2000). Citado de José Antonio Pérez Bowie, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión,” en *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), 26.

⁹²⁴ Cfr. José Antonio Pérez Bowie, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión,” 2010.

texto se ajusta «a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores».⁹²⁵

En relación con esta problemática, De Miguel y Canuto y Nappi se preguntan justamente si en el caso del *Jardín* «c'è nel film una equivalenza a quella stilistica bassaniana di scrittura»⁹²⁶ hasta concluir que

Nel film si è voluti essere più esplicativi con la Shoah italiana, si è voluto arrivare a una fascia più vasta di pubblico (un film per il grande pubblico, così come lo era stato, in fondo, anche il romanzo), si è voluto reinterpretare la trama alla luce di un messaggio più univoco. La storia di un gruppo presentata al servizio di una causa etica, di critica storica, che ora diventa più visibile. È legittimo. È l'ulteriore segno del fatto, non sempre scontato, che un film è un prodotto diverso dal romanzo che lo ispira⁹²⁷

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. Destacan en primer lugar la intención de simplificar el mensaje del director cinematográfico para llegar a un público más vasto y tratan de encontrar algunos puntos de contacto entre la novela y el filme, en los que el medio audiovisual haya logrado traducir literalmente el texto de partida.

Acerca del concepto de *fidelidad* con respecto a las adaptaciones fílmicas, Bassani se demuestra bastante rígido, condenando las «trascrizioni commerciali» y los «arrangiamenti deformanti nel senso della superficialità e della lussuria», es decir todo lo que tiene que ver con rebajar la calidad de una obra hacia «un piano più modesto, più accessibile, meno 'religioso'»⁹²⁸ que tiene el efecto de llegar al público amplio a consta de diluir su fuerza dramática. Acerca de su actitud y gustos cinematográficos el autor resultaba muy «critico, soprattutto se si trattava di film tratti da libri. Sosteneva che spesso i film tradissero lo spirito

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ De Miguel y Canuto y Nappi, "Dal libro allo schermo", 57

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ Bassani, "Verga e il cinema," 1037.

dell'autore e molte volte, dopo aver commentato un'ultima uscita, esclamava: "Bel film. Ma l'autore non voleva dire questo!"».⁹²⁹

Por esta misma razón Bassani critica adaptaciones fílmicas como *I promessi sposi* de Mario Camerini (1940), basada en la novela homónima de Alessandro Manzoni, sugiriendo la necesidad de producir otro filme que mantenga la esencia de la obra literaria, «tutta l'ironia, il superiore distacco caratteristici della religiosità manzoniana»⁹³⁰ ya que, violando el espíritu originario de la historia contada, el mensaje se vacía, desactualizándose dentro del contexto histórico de recepción.

Siamo nel 1940, non dimentichiamocene, col fascismo e la Chiesa ancora alleati. Ebbene, come si può pretendere che un film di questo tipo, corretto fin che si vuole, ma nato pur sempre in quel clima di meschino, tremebondo conformismo che tutti abbiamo vissuto, significhi qualcosa di sostanzialmente diverso dalla sua lettera?⁹³¹

La importancia de una nueva adaptación del guion de *I promessi sposi* tiene que ver entonces, al menos en el caso de Bassani, con la necesidad de reactualizar el mensaje de una obra literaria fundamental para la cultura italiana a través de un proceso de traducción visual capaz de reflejar la esencia y el motivo del libro. Dice Bassani:

[...] mi sembra che il principale difetto del film consista proprio in questo: nel credito eccessivo che vi si dà ai personaggi della vicenda. [...] C'è Renzo e Lucia, sì, ci sono Fra Cristoforo, Don Rodrigo e l'Innominato, il cardinal Federigo. Però lo spirito che li ha evocati, lo spirito che ne giustificava l'invenzione, quello, purtroppo, è del tutto assente⁹³²

Y más adelante:

⁹²⁹ Citado de Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*. (Roma: Bulzoni Editore, 2010), 30.

⁹³⁰ Bassani, "Per un nuovo film, sui *Promessi Sposi*," 1141.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*, 1140.

Si è voluto raccontare la storia di Renzo e Lucia abolendo quella sorta di diaframma provvidenziale che il Manzoni ha sempre avuto cura di conservare fra noi e la materia del suo libro. 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 religione⁹³³

Con este último comentario Bassani parece decidido a reivindicar una íntima conexión entre la obra, el autor y el contexto, aclarando indirectamente algunos aspectos críticos relativos a su obra, el *Jardín*. Efectivamente, no siempre se han tenido en cuenta las implicaciones morales del libro, el grado de implicación del autor con respecto a la materia tratada, su trasfondo ideológico, las razones de su necesidad. Por dichas motivaciones, cuando en 1970 se exhibe la película del *Jardín* 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 una obra sutil que soterradamente anuncia hechos atroces que poco después se abaten sobre Italia, a Bassani no le queda otra solución que hablar de traición.

Si analizamos las intervenciones del autor con respecto a las adaptaciones fílmicas de sus obras y de otros escritores famosos, en principio la postura bassaniana parece tener algo de aquel prejuicio de partida detectado por Pérez Bowie⁹³⁴ que hace que se establezca una condición de inferioridad de lo fílmico con respecto a lo literario. De hecho, según Robert Stam, 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.,.... Robert Stam⁹³⁵ interpreta la

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ Véase Pérez Bowie, "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión," 2010.

⁹³⁵ Véase Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*. (Barcelona: Paidós, 2001).

preeminencia de la literatura frente al cine como la consecuencia de una «secular *iconofobia* que prima la *logofilia* y que, procediendo de la teoría platónica del simulacro del mundo visible, ha sido alimentada luego por una resistencia a la representación en imágenes propia de las culturas judía, musulmana y protestante». Por lo tanto, como concluye también Pérez Bowie, «[...] 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». ⁹³⁶

Ahora bien, no podemos identificar a Giorgio Bassani como a un detractor de lo fílmico; su actitud crítica se justifica más bien a la luz de una distorsión artística que rebaja la dimensión ética de la obra. Cuando Bassani habla de ‘traición’ se refiere a toda 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 fílmicas basadas en sus libros a partir de *La larga noche 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, *Una notte del '43* refleja *in toto* la poética bassaniana que avanza por sugerencias. Todo aparece sugerido 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:

⁹³⁶

Pérez Bowie, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión,” 22.

Il mio rapporto con Bassani è stato un rapporto di documentazione. Lui non ha fatto alcuna obiezione ai cambiamenti fra racconto e film. Ha letto attentamente i dialoghi. Qualche anno dopo mi disse, in dialetto, "questa non me la dovevi fare": si riferiva al titolo del film⁹³⁷

Asimismo, con respecto a *Las gafas de oro* de Giuliano Montaldo el escritor tampoco puede declararse satisfecho. Durante una entrevista con Walter Mauro, Bassani declara acerca de la película:

Io trovo il film dal punto di vista formale, molto limpido, molto bello. Ma è la sostanza del libro, che nel film è stata fondamentalmente evitata. 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 dirne⁹³⁸

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 Silvana 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. De Miguel y Canuto y Nappi hablan de una «invariante del cinema da Bassani» por la que

⁹³⁷ Giacomo Gambetti, *Florestano Vancini*. (Roma: Gremese, 2000), 59. Citado de De Miguel y Canuto y Nappi, "Dal libro allo schermo," 46.

⁹³⁸ Walter Mauro, "Walter Mauro interroga Giorgio Bassani," en *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, ed. Antonio Gagliardi (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1998), 66. Citado de Federica Villa, "Gli occhiali d'oro (Giuliano Montaldo, 1987). Dal repertorio 'Bassani in film'," *Il cinema che serve*, 208.

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 persona⁹³⁹

Acerca de la experiencia cinematográfica de Bassani, Federica Villa identifica tres momentos principales de contacto del autor con el cine de los que hemos dado cuenta, aunque hasta ahora sin clasificarlos, a lo largo de nuestro análisis. Con respecto al medio audiovisual la trayectoria artística del ferrarés consta de una etapa crítica, en la que 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 fílmicos que podemos considerar como una especie de laboratorio artístico para el autor, donde Bassani trabaja y explota tres dimensiones artísticas importantes para su experiencia poética, es decir el lenguaje, los límites estilísticos impuestos por los diferentes géneros y la noción de memoria, y por último una etapa considerada por Federica Villa como el momento di «restituzione», es decir, las tres versiones fílmicas de los textos bassanianos de las que hemos dado brevemente cuenta.

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 el epílogo de Cesare Segre 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

⁹³⁹ De Miguel y Canuto y Nappi, "Dal libro allo schermo," 59.

primeras versiones de los textos bassanianos y que progresivamente el autor va reemplazando con comas y palabras «commentative» y «commemorative». ⁹⁴⁰ 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.

7.5. Bassani a través del cine

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 paradójicamente a raíz de las adaptaciones fílmicas de sus obras. Efectivamente el medio audiovisual ha sido un vehículo indispensable para promocionar la figura y la obra del autor, sobre todo por haber alimentado el peso de su repercusión en el extranjero. Las declaraciones de Jenaro Talens y Eduardo Paz Leston⁹⁴¹ lo han confirmado; ambos parecen coincidir con la idea de que la recepción del ferrarés, inicialmente muy elitista y relativa a una minoría intelectual interesada, se haya impulsado, por lo tanto popularizado, a partir de las versiones audiovisuales de sus obras. No por casualidad De Miguel y Canuto y Nappi, acerca de *Las gafas de 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». ⁹⁴² Dicha espectacularidad no podría menos de ser difícil de asumir por un autor como Bassani, quien fiel a sus principios mantiene que:

⁹⁴⁰ Cfr. Cesare Segre, “Postfazione,” en *Cinque storie ferraresi*. (Turín: Einaudi, 2003); Federica Villa, “Il romanzo di Ferrara. Giorgio Bassani cinematografico,” en *Il cinema che serve*, 169-174.

⁹⁴¹ Tuve una conversación telefónica con el señor Eduardo Paz Leston durante mi estancia en Argentina acerca de la redacción Sur y la decisión de Victoria Ocampo de editar *Las gafas de 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.

⁹⁴² De Miguel y Canuto y Nappi, “Dal libro allo schermo,” 60.

«nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrà da testimoniare. L'importante è di continuare ad avere da dire qualcosa. [...] chi corre dietro al pubblico, vuol dire che dentro di sé non ha niente».⁹⁴³ Tampoco parece casual que durante su viaje a Argentina en los ochenta Bassani decida afrontar el tema de la adaptación cinematográfica del *Jardín*, dando una charla en Rosario sobre “Il giardino tradito”, como si el autor necesitara aclarar su postura crítica acerca de la película tomando distancia artística de ella. Así que, al hablar por primera vez frente al público argentino, Bassani elige una vez más el camino de la disidencia artística, oponiéndose a la versión fílmica de su obra cumbre.

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, periodista y exponente de la Generación de los Sesenta, que 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»⁹⁴⁴ 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 larga noche del '43* (1960) y *El jardín de los Finzi-Contini* (1970), han constituido su primer contacto con el autor cuando «todavía no había leído» e «ignoraba [...] la novela de Bassani».⁹⁴⁵

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, *El jardín de los 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

⁹⁴³ Giorgio Bassani, “In risposta II,” en *Opere*, 1207.

⁹⁴⁴ Gary, Vila Ortiz, “Giorgio Bassani y la novela de Ferrara,” Página 12, 9 de mayo de 2010.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

con los que el gran público, ese que siempre buscó y casi siempre conquistó, se siente identificado»,⁹⁴⁶ es conocido universalmente por *El limpiabotas* (1946), *El ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951), filmes cumbres del neorealismo italiano junto con *Obsesión* (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 del *Jardín* en España, se comenta la presencia en el filme de un «tono 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».⁹⁴⁷

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 fílmica que supone la obra de Bassani, es un aspecto que ya se señalaba en 1966, cuando en *La Vanguardia* se anunciaba la inminente producción cinematográfica del *Jardín*, que a esta altura contaba con Valerio Zurlini en calidad de director encargado del rodaje. En el artículo en

⁹⁴⁶ Juan, Sardá, “Vittorio de Sica, el cineasta de la dignidad y la compasión,” *El Cultural*, 13 de agosto de 2014.

⁹⁴⁷ A.M.T, “El jardín de los Finzi-Contini, de Vittorio de Sica,” *La Vanguardia*, 23 de octubre de 1971.

cuestión, se define la obra del ferrarés como una «novela policiaca del sentimiento», muy difícil de trasladar «a las 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». ⁹⁴⁸ Sorprendentemente, el artículo parece adelantar las efectivas dificultades encontradas, anticipando de algunos años una polémica inevitable.

Igualmente la reescritura fílmica de las obras del ferrarés, se enmarca dentro de un más amplio discurso comparativo, reconducible a aquel paradigma de la memoria que hemos propuesto como clave de lectura para entender la recepción de Bassani en el mundo hispánico. 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, 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»⁹⁴⁹. 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 *El jardín de los Finzi-Contini* y su reescritura fílmica. 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

⁹⁴⁸ “La novela policiaca del sentimiento será trasladada a las imágenes,” *La Vanguardia*, 19 de octubre de 1966. Anon.

⁹⁴⁹ Ayaso, “Memorias judías de Ferrara,” 280.

argentina, reivindica «un cierto respeto por la verdad»,⁹⁵⁰ 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 Bassani⁹⁵¹, donde el crítico destaca la integridad cultural y moral del ferrarés que se ha dedicado a «impedir el olvido» durante una época afectada por el ‘síndrome de Vichy’⁹⁵² reconstruyendo «la atmósfera que habían respirado los italianos durante dos largas décadas [...] el ambiente banal de la Italia de Mussolini».⁹⁵³ Herrera defiende el proyecto literario y el estilo de Bassani de sus detractores, 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:

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

⁹⁵⁰ Vila Ortíz, “Giorgio Bassani y la novela de Ferrara,” 2010.

⁹⁵¹ José María Herrera, “Giorgio Bassani y la memoria histórica,” *Cuadernos hispanoamericanos* 791 (2016): 120-129

⁹⁵² La definición es de Henry Rousso, 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, que según Herrera es un «culto sospechoso detrás del cual cuesta no ver cierto interés por explotar el dolor ajeno», Herrera, “Giorgio Bassani y la memoria histórica,” 122.

⁹⁵³ *Ibid.*, 123-124

republicanas que le encargaron la obra, algún obrero musculoso con un fusil en las manos⁹⁵⁴

Lo que Herrera admira de Bassani es su capacidad de rehabilitar a través de la escritura 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, justamente, como el escritor construye su obra monumental, cuyo resultado es «uno de los testimonios más delicados que ha dado la literatura sobre la hipocresía, la bajeza moral, la banalidad y el fingimiento».⁹⁵⁵ En definitiva, estamos frente a un ciclo narrativo que Herrera ha definido como «memoria viva».⁹⁵⁶

En este sentido, volviendo a nuestro discurso sobre cine, no es nada casual el éxito de la película el *Jardín de los Finzi-Contini* de Vittorio De Sica (1970) en el contexto hispánico, ya que se estrena durante una época muy delicada tanto para España como para Argentina, caracterizada por una desesperada necesidad de memoria. En este sentido, la versión cinematográfica de la obra puede haber contribuido, pese a todo, a potenciar la operación literaria de Giorgio Bassani, que con un esfuerzo ético y artístico sin precedentes, ha transformado la memoria viva de una época en memoria cultural.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, 129

⁹⁵⁵ *Ibid.*, 123.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, 128.

Conclusiones

El *Romanzo di Ferrara* responde, a través de una declarada voluntad de memoria, a la necesidad de Giorgio Bassani de elaborar, asimilar y comprender un fuerte trauma identitario, personal y colectivo, sufrido durante el fascismo a raíz de la entrada en vigor de las Leyes raciales en 1938.

En el plano personal, aparte de su carácter traumático, dichas medidas legislativas obligaron al ferrarés a reconsiderar su judaicidad, aunque el escritor decidiera «mezzo secolo fa da che parte stare»⁹⁵⁷ repudiando «il noioso ebraismo metastorico».⁹⁵⁸ Así, en un preciso momento histórico, su origen judío le obligó a una reflexión sobre la identidad que podríamos definir con aquel «*in-più*» con que Vladimir Jankélévitch expresa el hecho de que el judío siempre es algo más respecto a los demás, y por la misma razón siempre será algo menos.⁹⁵⁹

A nivel colectivo, el trauma al que alude su escritura se determina a la luz de la actitud corta de miras de la clase judía burguesa de Ferrara que, cegada por la ambición, apoya inicialmente el fascismo, viendo en este movimiento una garantía para mantener posiciones sociales y económicas privilegiadas. (Cap. 2,5). En este sentido, puede considerarse una doble traición la vivida por Bassani. En primer lugar una traición que procede de sus iguales y que contribuye a condonar el país a un destino dictatorial, y en segundo lugar una traición que procede de Italia, como efecto de rebote, que inflige a esa misma gente, es decir, los judíos italianos, las medidas descabelladas de estas disposiciones raciales.

Podría concluirse que el ferrarés sí afronta la cuestión judía, pero con un escrúpulo moral de fondo que le impide compartir el estereotipo general del ‘judío víctima de las discriminaciones nazi-fascistas’. La esencia de *La novela de Ferrara* está justamente en este punto, a saber, en el hecho de recorrer la parábola judía de la ciudad a través de un análisis sobre los antecedentes históricos que

⁹⁵⁷ Nello Ajello, “Intervista a Bassani. ‘Un giorno sì e uno no gioco a tennis,’” *Millelibri, Il piacere di leggere*, 5 (1988): 72. Citado de Danielle Camilleri, “Écriture et responsabilité: Giorgio Bassani et Primo Levi,” en *Primo Levi Testimone e scrittore di storia*, eds. Paolo Levi Momigliano y Rosanna Goris. (Firenze: Giuntina, 1999), 118.

⁹⁵⁸ Giorgio Bassani, “Le leggi razziali,” en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milano: Mondadori 1998), 1438.

⁹⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *La coscienza ebraica*. (Firenze: Giuntina, 1995).

motivaron el absurdo consentimiento judío al fascismo, así como las consecuencias abrumadoras de aquello, de las que muy pocos luego se responsabilizaron. En palabras del propio autor:

Man mano che procedevo nella sua scrittura, il romanzo di Ferrara [...] ha sempre trovato negli israeliti italiani, e negli israeliti di Ferrara in particolare, dei nemici. La maggior parte di loro non ha accettato la versione che io davo dei fatti che si svolgevano a Ferrara. Vedevano tutto nell'ottica dell'Olocausto, e non nell'ottica della storia, secondo una prospettiva storica. Per intenderci, io sono diverso dagli altri scrittori ebrei che si sono occupati degli ebrei⁹⁶⁰

Su diferencia con respecto a los demás escritores que se han ocupado de la problemática judía estriba en su ideología laica e historicista - «A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendeva di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] uno storicista, non già un raccontatore di balle»⁹⁶¹ - que justifica el género del realismo como único tratamiento literario posible, ya que «Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile».

⁹⁶²

La breve aclaración que acabamos de exponer resulta necesaria a fin de describir las conclusiones del estudio acerca de la recepción de Bassani en el mundo hispánico. Prescindir de la operación ético-literaria de Bassani y sus implicaciones ideológicas significaría vaciar, o al menos reducir, el alcance de su propuesta narrativa, autorizando un entendimiento a medias del significado y peso que su obra ha ejercido en España y Argentina.

⁹⁶⁰ Kertesz-Vial, "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani," en *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ed. Antonelli Perli (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011), 271-272.

⁹⁶¹ Bassani, "In Risposta VI," en *Opere*, 1342. Acerca de su papel como historiador véase la lectura crítica de Enzo Siciliano y Paola Frandini; ambos desmontan el historicismo de Bassani a causa de su compromiso como poeta-vate de matríz foscoliana y carducciana y su herida humana e histórica nunca sanada, impuesta por la exclusión. Frandini además destaca otro elemento que frena su naturaleza historicista, a saber, el papel importante que tiene la muerte en su literatura, Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*. (Lecce: Manni, 2004), 33.

⁹⁶² Bassani, "In Risposta II," en *Opere*, 1322.

Esta consideración ha sido crucial para determinar el impacto de su poética en el contexto hispánico, teniendo en cuenta por un lado la especificidad de la temática propuesta por Bassani y por otro las excepcionales contingencias histórico-culturales de los países receptores.

En lo que se refiere a España, ha sido necesario indicar una previa periodización interna que diese cuenta de la fisura política y cultural irreversible registrada en la historia del país, es decir, la dictadura y su fin en 1975 a raíz de la muerte de Francisco Franco.

Durante la época franquista, caracterizada por un clima de represión cultural e ideológica, la obra narrativa del ferrarés ha podido ser publicada, pese a todo, casi con regularidad gracias al interés constante del editor catalán Carlos Barral.

En relación con este punto y a raíz de una investigación completada con los soportes archivísticos de la Fundación Arnoldo y Alberto Mondadori⁹⁶³ y los materiales conservados en Alcalá de Henares⁹⁶⁴, donde se hallan las fichas de lectura de las obras sometidas al ‘estudio’ del censor, sabemos que la Oficina de Orientación Bibliográfica no ha intervenido severamente en los textos bassanianos.

Sin embargo sí se ha dificultado su difusión, sobre todo a causa de Giulio Einaudi, el primer editor italiano del ferrarés, considerado como «persona non grata» debido a su labor editorial, que el régimen franquista definió en más de una ocasión como «campaña subversiva al servicio de los comunistas» (Cap. 3).

Efectivamente, prueba de ello son algunas notas apostilladas en la correspondencia entre Erich Linder y Carlos Barral (FM) y en los informes de lectura de los censores (AGA), que aclaran terminantemente que la prohibición relativa a las publicaciones de Giorgio Bassani se debe a una voluntad gubernamental de boicot editorial en detrimento del ‘peligroso’ y ‘comunista’ Giulio Einaudi (Cap. 3). En el expediente 2016-65 relativo a *Detrás de la puerta*,

⁹⁶³ De aquí en adelante (FM)

⁹⁶⁴ Archivo General de la Administración. De aquí en adelante, AGA.

el informe del lector 16 ‘argumenta’ en favor de nuestra hipótesis lo siguiente: «Denegado por haber sido edición de Einaudi».⁹⁶⁵

Bassani parece entonces llegar a España obstaculizado por razones más bien extraliterarias; de hecho su recepción en la Península Ibérica resulta bastante débil inicialmente pese al interés de Barral por el autor, documentado tanto en el catálogo editorial de Seix-Barral y Barral Editores (Anexo II) donde la presencia del ferrarés es una de las más notorias entre los italianos editados, como en la documentación procedente de FM, donde se hallan cartas del editor catalán que dan cuenta de su repetidas tentativas de publicar a Bassani, soslayando la censura y el ‘problema Einaudi’.

En relación con ello cabe destacar además una limitación crítica importante a la hora de proponer un balance de su recepción, que procede del localismo de su narrativa. Como ya sabemos, la temática específica del escritor se centra en la burguesía judía de Ferrara en un determinado momento histórico caracterizado por la entrada en vigor de las Leyes raciales: dicha circunstancia, si por un lado ‘salva’ su obra de la censura, que la considera inofensiva por no llegar a comprender la trascendencia de su denuncia, por otro lado rebaja inicialmente el interés de la crítica de izquierdas por la propuesta narrativa del autor, debido a su aparente inocuidad dentro de un contexto español relativamente ajeno al problema de las deportaciones nazi-fascistas (Cap. IV). A esto se une el hecho de que en principio la crítica ubica a Bassani dentro de una inespecífica corriente democrática de las letras italianas en la que tiene cabida también el movimiento neorrealista, del que el ferrarés toma distancia por razones de credibilidad y eficacia estética (Cap. II, III).

Entre las razones de esta supuesta e inicial simplificación crítica relativa al autor, hemos propuesto la hipótesis del factor ‘urgencia’ de la literatura española: debido a su necesidad de salir del *impasse* cultural generado por el franquismo, España parece asimilar ciertas experiencias narrativas extranjeras sin reconocerles del todo su alcance ideológico. Además, desde una perspectiva sistémica, podemos plantear cómo en España la literatura y el cine neorrealistas dan un

⁹⁶⁵ (3)50-21/16044, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

nuevo impulso a la difusión de la moderna literatura italiana, relegada a la sombra después del auge dannunziano, como portadora de novedad y experimentación. En este sentido, la mediación cinematográfica de ciertos autores, Bassani entre ellos, acaba siendo una tendencia asimiladora omnívora que amontona bajo el mismo concepto de modernidad muchas experiencias narrativas heterogéneas de aquellos años (Morante, Moravia, Cassola, Levi, Calvino, Buzzati, Vittorini...).

En cambio, entre los motivos que supuestamente han alentado la llegada y acogida del ferrarés, incluimos un prolífico intercambio cultural entre Italia y España que ha dado lugar al fortalecimiento de las relaciones intelectuales entre ambos países. Curiosamente, uno de los factores que ha impulsado la recepción de Bassani en la Península Ibérica, dentro del ambiente intelectual de una minoría interesada responsable del rejuvenecimiento de la literatura española en el país, es justamente Giulio Einaudi, es decir, la persona que hemos indicado anteriormente como causa de la discriminación editorial sufrida por Bassani por parte de las instituciones. En la fascinación de Barral por el editor turinés, que pronto se convertiría en una sólida amistad intelectual que desembocará en la creación de los Encuentros Formentor (Cap. III), hallamos el impulso inicial del editor catalán a la lectura y publicación de Bassani en España: ser autor einaudiano, a los ojos de Barral, era indicio de calidad.

Un motivo adicional que consideramos oportuno aducir a nuestra argumentación es el papel esencial desempeñado por la revista *Botteghe Oscure* (1948-1959), fundada por la mecenas americana Marguerite Caetani y con la que también colaboraron Giorgio Bassani y María Zambrano, ambos recomendados por Elena Croce, la hija del filósofo napolitano Benedetto Croce. La directa conexión político-cultural entre Italia y España – recordemos el papel activo de Elena Croce en la acogida y la protección de los exiliados republicanos españoles (Cap. 1, 2) - puede entonces haber favorecido indirectamente la lectura y la apreciación de Bassani en la Península Ibérica. No parece casualidad que el descubrimiento del autor en España coincida con el momento en el que se publican las *Historias de Ferrara* en la páginas de la revista romana. En efecto, por aquel entonces *Botteghe Oscure* representaba internacionalmente un vehículo

privilegiado de promoción cultural que publicaba en las principales lenguas europeas obras originales de futuros o ya grandes escritores.

En el caso de los autores españoles, la revista constituye una referencia cultural imprescindible para obtener información acerca del panorama literario internacional. Además, el hecho de poder publicar en *Botteghe Oscure* para los españoles equivale a la posibilidad de una divulgación transfronteriza de la literatura autóctona, tampoco muy conocida o apreciada *in loco*, debido a las delicadas circunstancias histórico-políticas. En palabras de Carlos Barral:

el reconocimiento por parte de la sociedad literaria establecida nos venía resultando muy trabajoso. [...] me doy cuenta de [...] la importancia que dábamos a cada trámite de publicación en revista [...]. Eran de obligada consideración los periódicos extranjeros (*Botteghe Oscure, Ciclón*)⁹⁶⁶

El análisis llevado a cabo sobre la recepción de Bassani en la época franquista demuestra un interés inicial no muy específico de la crítica más comprometida hacia Bassani, por lo tanto su inclusión en los catálogos Seix-Barral y Barral Editores podría entenderse definitivamente como parte de una estrategia editorial funcional para ampliar y actualizar en España las tendencias literarias europeas últimas en un momento de intenso aislamiento cultural. Teniendo en cuenta el delicado contexto de cultura y contracultura de aquellos años, podríamos observar dos actitudes receptivas diferentes hacia la obra de Bassani: por un lado una tibia acogida de parte del gran público lector, acostumbrado a una propuesta cultural uniformada y manipulada procedente de las instituciones, y por otro lado una atención de parte de una minoría intelectual que inicialmente no detecta completamente la especificidad de la poética bassaniana.

Entre los años sesenta y setenta el principal factor de interés hacia el autor tiene que ver presumiblemente con la ejemplaridad de su postura ético-poética que, anacrónica en su patria, se actualiza en el contexto literario español,

⁹⁶⁶ Carlos Barral, "Los años sin excusa," en *Memorias*, ed. Andreu Jaume (Barcelona: Lumen, 2015), 502-503.

necesitado de referencias culturales cercanas a la experiencia realista con las que abordar y elaborar estilísticamente la irresuelta herida histórica nacional de la Guerra Civil. Este ejercicio de responsabilidad artística frente a la sociedad y la historia, de la que procede su idea de utilidad del arte que aplicará también a otras experiencias artísticas como el cine (Cap. 7), da lugar a una actitud de ‘preocupación estética’ compartida hacia problemáticas y fenómenos culturales insuficientes para relatar la complejidad de la realidad. En este sentido, el historicismo de Bassani, lejos de simplificaciones analíticas y estéticas, proporciona idealmente una alternativa al agonizante realismo social español, incapaz de reflejar las íntimas contradicciones de una sociedad ideológicamente dividida por sucesos históricos recientes que no ha terminado de asimilar.

Por lo general, la recepción de Bassani se enmarca dentro de la evolución de la corriente realista española, que después de su auge en la etapa franquista resiste como experiencia relativamente marginal durante todo el periodo posfranquista de frenesí experimental, que arranca a finales de los años setenta y abre camino al posmodernismo. Pese al carácter periférico que en un momento dado se atribuye al realismo, su presencia sugiere el residuo permanente de una estética adecuada para responder a la necesidad colectiva de comprender un pasado reciente todavía muy presente. Este tipo de literatura útil, que reafirma la importancia de la narratividad frente a la fragmentación literaria propia de la producción más experimental, nace de una necesidad cultural contingente de la España posfranquista, que es el ejercicio de la memoria histórica.

Durante la época democrática la recepción del ferrarés se intensifica a partir de los años ochenta con ocasión de la publicación italiana de *Il romanzo di Ferrara* (Mondadori, 1980), que invita a un (re)descubrimiento de la poética bassaniana en España. A ello se suman los frecuentes viajes del autor a la Península Ibérica en calidad de invitado a congresos, entrevistas de televisión y encuentros internacionales (Cap. 4).

Sin embargo, es a partir de los años noventa cuando se registra un giro hermenéutico evidente en su recepción, que coincide con una inversión de tendencia en la realidad socio-política española. El *pacto de silencio* que había protagonizado la Transición democrática deja paso a un interesado ejercicio

público de memoria histórica que repercute directamente en la sociedad, convirtiendo el pasado en el escenario privilegiado de la reconstrucción identitaria del país. (Cap. 4, 6). Esta sobrevenida necesidad de memoria tiene su máxima afirmación en la primera década del nuevo siglo, cuando se legitima con la entrada en vigor de la *Ley de recuperación de la memoria histórica*, en 2007. Si dentro de las fronteras nacionales su institucionalización se enmarca dentro de un contexto ambiguo de oportunismos políticos, en el que no es nuestro interés profundizar, en un contexto internacional el recobrado interés para la práctica pública de la memoria histórica parece vincularse a una dilatación semántica de este concepto en un sentido transnacional, que acontece paralelamente a una transformación del contexto literario, cada vez más atento al estudio de las alteridades culturales, en favor de una propuesta identitaria plural.⁹⁶⁷

Es justo en esta conjuntura cultural, en la que el «deber de memoria» trasciende en «gesto intelectual»,⁹⁶⁸ donde hay que rastrear el viraje interpretativo de la crítica especializada hacia Bassani. Una crítica que termina reconociendo a su obra el estatuto de paradigma de la memoria, dedicándole titulares emblemáticos como “El fermento de la memoria”, “Giorgio Bassani y la memoria histórica” o “Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea”. Efectivamente ha sido posible comprobar que la memoria histórica que Bassani recrea en *La novela de Ferrara* colisiona en un momento preciso con específicas necesidades político-sociales e intelectuales del contexto cultural de llegada. Por lo tanto, haciendo un esfuerzo por reubicar el compromiso ético-poético de Bassani en un contexto ajeno a lo nacional, hemos podido observar cómo la contingencia de su operación literaria se ha resignificado en el panorama español a partir del nuevo milenio, sufriendo una reconceptualización y recontextualización a raíz de la dilatación semántica del concepto de memoria dentro de esta nueva dimensión transnacional (Cap. 5). En relación con ello se ha podido observar, como reflejo, un incremento de las ediciones bassanianas entre los años noventa y dos mil, que informa también acerca del tipo de editorial

⁹⁶⁷ Cfr. Dolores Romero López, ed. *Naciones literarias*. (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006).

⁹⁶⁸ *Ibid.*

interesada en su promoción, permitiendo sacar conclusiones generales sobre la recepción de Bassani en lo que se refiere a la labor de editoriales destacables como Espasa-Calpe, Cátedra, Lumen y Tusquets Editores.

El indudable valor de la propuesta narrativa del ferrarés reside a partir de este momento en la determinación con la que mantiene viva la memoria de una sociedad interesadamente amnésica, a través de la denuncia de una ambigua gestión político-social del pasado reciente de parte de una comunidad que quiere olvidar, o por lo menos, callar. En términos literarios su esfuerzo testimonial se traduce en estas palabras:

C'era stata la guerra [...] e la prigione. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva al mio spirito, [...] allora dovevo lottare senza pietà, [...] contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura.
[...] Lacerare una trama delicata, odiare ciò che più amavo: si trattava di un rischio necessario⁹⁶⁹

La lucha que emprende Bassani para desgarrar esta tela delicada y así apoderarse críticamente de la realidad remite idealmente a la actitud de memoria anunciada por la intelectualidad de la España democrática. Esta necesaria responsabilidad intelectual que el ferrarés defiende dentro de la estructura compacta de *La novela de Ferrara* constituye el aspecto principal que mide el interés de los intelectuales españoles hacia el autor en esta etapa democrática de la historia del país.

También, a raíz de una comparación efectuada entre concretas dinámicas histórico-políticas de la Italia de la posguerra y de la España de la Transición (Cap. 2, 3, 4), hemos detectado ciertas coincidencias en la forma de silenciar el pasado de parte de ambas sociedades que, además de hacer más efectivo y actual el discurso memorialista de Bassani en España, justifican este entusiasmo con el que la clase intelectual empieza a mirar la obra de este autor. Un entusiasmo expresado hacia un tipo de escritura cuyo compromiso ético e utilidad parecen convertirse en la *conditio sine qua non* para la razón histórica española de la

⁹⁶⁹ Giorgio Bassani, "Proscritto," en *Opere*, 1165.

etapa democrática, es decir, en el único camino posible para comprender el pasado y resignificar el presente.

Con respecto al caso argentino, hemos aislado precisas coordenadas geopolíticas y culturales que, pese a señalar cierta especificidad, parecen reproducir dinámicas intelectuales parecidas a las españolas.

Efectivamente, un probable común denominador mínimo, al menos en principio, es una vez más la revista *Botteghe Oscure*, que ha supuesto entre Italia, España y Argentina un vínculo intelectual y transnacional considerable. Esta circunstancia nos ha permitido aunar las piezas principales de ese recorrido bassaniano por el mundo hispánico. De hecho, entre la filósofa española María Zambrano, Elena Croce, Marguerite Caetani y la argentina Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur* y de la editorial homónima que publica *Las gafas de oro* de Bassani en 1960, se establecen vínculos culturales importantes de amistad y colaboración debido a afinidades ideológicas evidentes (Cap. 3, 6). Estas, a su vez involucran otras figuras importantes del gremio intelectual español, argentino e italiano, como Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, Pier Paolo Pasolini y Enrique Irazoqui, entre otros (Capo. 6).

Giorgio Bassani, colaborador de *Botteghe Oscure* y amigo de Elena Croce, junto a la que emprende el proyecto ambientalista de Italia Nostra y gracias a la que publica *El Gatopardo* (Cap. 2), se halla justo en el medio de esta coyuntura intelectual, por lo que es posible que su llegada a Argentina se enmarque dentro este contexto internacional de rutas e intercambios culturales. Además, habría que tener en cuenta la circunstancia especial relativa a la presencia consistente de un público italo-argentino que probablemente leía a Bassani en versión original. Asimismo sabemos que, a raíz de los complejos vínculos diplomáticos, históricos y sociales entre Italia y Argentina, reforzados por la creación de instituciones italianas en el territorio y la puesta en marcha de iniciativas culturales, como por ejemplo la Exposición del libro Italiano en 1949, en la segunda mitad del siglo XX el mercado editorial de ultramar empieza a impulsar las publicaciones de escritores italianos en el país.⁹⁷⁰

⁹⁷⁰ Acerca de la inmigración italiana en Argentina y los vínculos culturales establecidos entre ambos países, véase Fernando J. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*. (Buenos Aires:

Como en el caso de Giorgio Bassani en España, hemos tratado de averiguar cómo y en qué momento de la historia literaria nacional la poética del ferrarés se revaloriza a la luz de renovadas necesidades socio-políticas y culturales. Hemos llegado a conclusiones bastante similares con respecto a la recepción de Bassani en la España posfranquista, puesto que el interés principal demostrado por el ámbito intelectual argentino hacia el ferrarés tiene que ver con su propuesta literaria, es decir, con la supuesta ‘peligrosidad’ que conlleva una postura ético-testimonial como la suya dentro de un contexto político-cultural delicado como el argentino, caracterizado por un sistema democrático débil, que desemboca en la alternancia de gobiernos institucionales y golpes de estado.

Es probable que el deber de memoria⁹⁷¹ del discurso bassaniano reafirme la moralidad y autoridad de una denuncia literaria de la que nadie sale impune. En este sentido la poética de Bassani se resemantiza en cuanto a contenido y forma, por un lado (re)actualizándose como paradigma de memoria para tratar la delicada y excepcional cuestión judío-argentina, y por otro exemplificando un paradigma literario con el que una parte importante de la intelectualidad argentina puede reafirmar indirectamente su alineamiento con aquella parte de la historia contraria a los totalitarismos.

Uno de los motivos de la fortuna crítica del autor italiano en este país de ultramar es una vez más el factor ‘memoria-testimonio’ de su poética. Si en España la necesidad de desenterrar y comprender la historia nacional ha encontrado en la actitud ético-literaria de Bassani un paradigma hermenéutico útil, es decir, un posible ejemplo a seguir para elaborar traumas del pasado a través de la puesta en marcha de una seria política literaria de la memoria, en Argentina su ejercicio de memoria parece avanzar hacia categorías interpretativas universales, recontextualizándose a la luz de las necesidades de un público sensible a la cuestión judía y más en general a las formas de abusos perpetuadas por políticas nacionales discriminatorias (Cap. 6). No es casualidad que el libro de Bassani que Sur decide publicar sea *Las gafas de oro*, es decir, una obra que

Biblos Colección: La Argentina Plural, 2006); Adriana Petra, “Le momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos,” *Izquierdas* 3,8 (2010).

⁹⁷¹ Cfr. Reyes, Mate, “Auschwitz, en el umbral de la posmemoria,” *El País*, 11 de mayo de 2015.

denuncia una doble discriminación, judía y homosexual, enmarcada en un segmento temporal delicado que va del invierno de 1936 al noviembre de 1937, en el que Bassani introduce controvertidos sucesos históricos como el asesinato Dollfuss (26 de julio de 1934), la Guerra de Etiopía y la Guerra Civil española.⁹⁷² En efecto, en cierta medida, dicha decisión refleja la comprometida política editorial de Sur, que durante el peronismo se convierte en un peligroso instrumento de disidencia cultural en contra de los totalitarismos.

Por esta razón el historicismo y realismo bassanianos, que inicialmente parecen no cuajar dentro de una sociedad como la argentina - aparte de caracterizarse por un tardío y peculiar movimiento realista, privilegia escritores 'modernos' que han «arreglado sus cuentas con Croce y D'Annunzio»⁹⁷³-, puede considerarse, antes que una forma autorizada de continuidad con respecto a una tradición literaria europea e italiana ya 'superada', como un instrumento estilístico con el que resignificar incommensurables sucesos históricos internacionales.

La memoria documentada

Dentro de este contexto testimonial recién esbozado, donde la memoria histórica ha resultado ser el patrón crítico principal con el que analizar la recepción de Giorgio Bassani en España y Argentina, la llamada 'memoria documentada' ha ocupado un espacio privilegiado. Con este concepto remitimos a un específica función del archivo como 'soporte de memoria', que en nuestro caso hemos delimitado a los archivos de autor, es decir, a una concreta tipificación de archivo cuyo estudio puede abordarse con un planteamiento multidisciplinar.

A lo largo de nuestras investigaciones hemos estudiado numerosos archivos de autor: Erich Linder, el agente literario del ferrarés; Enrique Pezzoni,

972 Cfr. Enzo Neppi, "Una lettura degli Occhiali d'Oro," *Chroniques Italiennes*, 28, 2, (2014): 209-231, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/7.E.Neppi-Una-ettura-degli-Occhiali-d-oro.pdf> (consultada el 20 de noviembre de 2016).

973 Petra, "El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos," *Izquierdas* 3 8 (2010): 9.

poeta, crítico literario y miembro del grupo Sur; Victoria Ocampo, directora de la revista SUR y de la editorial homónima y Giorgio Bassani. Nuestro estudio ha permitido mapear relaciones intelectuales entre personalidades literarias relevantes, que a su vez han remitido a otras dinámicas culturales sugiriendo coordenadas contextuales adicionales. Por lo tanto la documentación consultada ha ofrecido una instantánea de la época investigada, contribuyendo de tal manera a la conservación de lo que hemos llamado «material memoria».

En concreto, el trabajo de ordenación, clasificación y digitalización del Fondo eredi Bassani, que ha constituido la primera parte de nuestro proyecto de investigación, responde a una voluntad de producción y gestión de memoria que está a la base de una responsable gestión cultural de un patrimonio intelectual inestimable.

Futuras líneas de investigación

En la presente tesis doctoral hemos propuesto un estudio comparativo de la recepción de Giorgio Bassani en el contexto hispánico como el punto de arranque para futuras líneas de investigación, que tendrán la finalidad de ampliar y así completar el discurso sobre la influencia y presencia del ferrarés en España y América Latina.

En efecto, nuestro objetivo principal ha sido el de dar cuenta de una sintonía ética y estética⁹⁷⁴ que acerca a Bassani a cierta parte de la intelectualidad española. Una sintonía que Dario Villanueva expresa a través de la sugerente expresión «polen de ideas»,⁹⁷⁵ con la que trata de explicar la familiaridad entre géneros y fórmulas literarias que surgen en contextos, lugares y momentos diferentes.

Entre las perspectivas futuras de estudio, indicamos un análisis comparativo basado en analogías textuales y posibles relaciones con otros autores, que podrían ampliar y completar el estudio actual sobre las relaciones

⁹⁷⁴ De ‘sintonía estética’ habla Antonio Colinas en el “Prólogo” a Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*. (Madrid: Espasa Calpe, 2004) (Trad. Carlos Manzano).

⁹⁷⁵ Cfr. Dario Villanueva, *El polen de ideas*. (Barcelona: PPU, Promociones y publicaciones universitarias, 1991).

entre sistemas literarios. Para poner un ejemplo concreto, a lo largo de nuestra investigación hemos podido observar ciertas similitudes estilísticas y formales entre *Dietro la porta del ferrarés* y *Primera Memoria* de Ana María Matute, en particular relativas al uso de los paréntesis, al empleo de una específica sintaxis descriptiva que se encomienda a los detalles y al subtexto como esencia del discurso, así como el uso del recurso simbólico de la puerta como barrera entre el mundo de la madurez y él de la infancia. Una barrera que en ambos casos se convierte en un lugar de experiencia, en el que los protagonistas experimentan el paso de una edad a otra y con ello las transformaciones de una época. Por supuesto se trata de breves reflexiones que solo hemos esbozado y que necesitarían estructurarse, dando paso a la formulación de un discurso ampliamente documentado que tenga también en cuenta a otros autores y aspectos históricos-literarios específicos.

Por otra parte, el hecho que en España Giorgio Bassani haya sido uno de los escritores más discriminados editorialmente – como declara Monmany⁹⁷⁶ – puede depender del perímetro cultural de recepción, es decir, el de una minoría intelectual interesada en un producto de calidad. No es casualidad que el espacio receptivo del ferrarés en la Península Ibérica tenga que ver sobre todo con intelectuales, poetas y narradores, muchos de ellos implicados en la teorización, o desarrollo, de los nuevos caminos de la novela española.

Por poner un ejemplo, el profesor y escritor *di nicchia* Eduardo Alonso publica en 1992 una novela corta titulada *El retrato del Schifanoia*,⁹⁷⁷ donde relata las vicisitudes de un profesor de Historia afectado por una crisis emocional y obsesionado con la Micòl de Bassani. La elegancia del estilo de Alonso, que parece perfilar un lejano eco bassaniano, ha permitido calificar esta narración como «novela lírica».⁹⁷⁸ Cada palabra se halla bien calibrada dentro de una construcción novelística en la que Alonso juega con el delicado equilibrio entre realidad y ficción. La fascinación por Micòl sufrida por el protagonista da pie a una especie de metanarración donde se entrecruzan fragmentos narrativos

⁹⁷⁶ Mercedes, Monmany, “Giorgio Bassani a los pies de Ferrara,” *ABC*, 27 de diciembre de 2014.

⁹⁷⁷ Eduardo Alonso, *El retrato del Schifanoia*. (Barcelona: Muchnik Editores, 1992).

⁹⁷⁸ Ana, Basanta, “El retrato del Schifanoia,” *ABC*, 26 de junio de 1992.

inspirados en la novela de Bassani. A raíz de su divorcio, el protagonista emprende un viaje a Bolonia y Ferrara, tras la pista de Micòl. En Bolonia encuentra a Chiara, una chica que, después de una lúcida y consciente transposición literaria, desarrollará la ‘función Micòl’ en la vida del profesor.

Escribe Alonso:

Mis fantasías se habían iniciado unos meses antes, a poco de separarme de Ana, cuando soñaba un encuentro imposible. Leía entonces una novela de Bassani [...]. apenas leía un párrafo me extraviaba por las calles tranquilas de una ciudad de provincias [...]. Lo único seguro fue que acabé ofuscado por la protagonista de aquella novela melancólica. Se llamaba Micòl Finzi-Contini y era larguirucha, y debía de estar en alguna parte, pero quién sabe qué aspecto tendría ahora, cómo serían sus ojos, qué pensaría si me viera. [...] Micòl era una de esas mujeres destinada a amar sin escrúpulos, y yo, en cambio, he sido siempre propenso a compensar mis torpezas en el amor con fantasías en el solitario. [...] En sueños la veía regresar en bicicleta de la pista de tenis, la acechaba en la sinagoga de la vía Mazzini [...] le decía adios cuando se iba de vacaciones a Comacchio en el Citroën negro de la familia. [...] Era yo tan distinto a medida que que adentrada en el libro, y tan real la Micòl de mi fantasía, que aquella ferraresa de la novela me parecía una impostora, o al menos un retrato impreciso de la auténtica, mientras que la verdadera Micòl, aunque llevase otro nombre, debía de estar en algún sitio esperándome⁹⁷⁹

Dando vida propia a Micòl, Alonso crea un personaje metaliterario más *real*, o *realmente* diferente, de la Micòl ferraresa, interpretando y cumpliendo de esta manera la voluntad poética bassaniana acerca del tratamiento literario de sus personajes.⁹⁸⁰ Al respecto retomamos una declaración de Bassani acerca del personaje Micòl:

C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare perché sono soltanto un romanziere. *Private Sache*: non è questo che

⁹⁷⁹ Alonso, *El retrato del Schifanoia*, 10-11.

⁹⁸⁰ Véase Cap. 2

mi interessa. I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto⁹⁸¹

El crítico Manuel García Viño aporta una interesante reflexión acerca de la necesidad de verosimilitud en la novela contemporánea, que en cierta introduce la antigua polémica nunca resuelta acerca de la compleja relación entre arte, vida y credibilidad literaria. En sus palabras:

La creación de un mundo novelístico hace alusión más bien a algo distinto a la realidad existente; algo que parte de ésta y la refleja en cierto modo, pero que en sí mismo es otra cosa. Uno de los espejuelos más peligrosos y falseadores que rondan el arte narrativo es ese que se encierra en la alusión a lo ‘humano’; en esos tan repetidos elogios a la ‘humanidad’ de los personajes, las situaciones, los ambientes, las relaciones, las anécdotas, y con los que se quiere hacer resaltar ‘el asombroso parecido’ entre el contenido de un relato y el mundo nuestro de cada día. Pero el arte es una cosa y la vida otra, totalmente diferente; y la calidad de una obra no tiene por qué medirse forzosamente por la cantidad y calidad de la vida que finge. La realidad literaria es otra realidad, que puede tener vida o no tenerla; reflejar humanidad o no reflejarla; que puede tener otras cosas además de vida [...]⁹⁸²

Aunque García Viño exponga una teorización diferente con respecto a la poética de Bassani, su posición crítica nos facilita la tarea de afrontar una última reflexión estilística del ferrarés acerca de ‘pacto ficcional’ que contempla la relación entre muerte/vida y arte/verdad. De acuerdo con Rosanna Morace,⁹⁸³ ambas relaciones antinómicas estructuran la poética del escritor y determinan la

⁹⁸¹ Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. (Milán: Garzanti, 1973), 65-66.

⁹⁸² Andrés Bosch y Manuel García Viño, *El realismo y la novela actual*. (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973), 21.

⁹⁸³ Rosanna Morace, “L’antinomia apparente morte/vita nella narrativa di Giorgio Bassani,” *Oblío III*, 9-10, 69-77.

compleja relación que Bassani establece entre el yo narrador, el yo viviente y el yo personaje. En palabras del autor:

L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario. È tutto lì. Se l'autore riuscisse a ricreare nella pagina il tempo della vita, se vi riuscisse completamente, non scriverebbe più. [...] Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte che è il contrario della verità, senza la verità: le due cose sono necessarie per produrre quella cosa che non usa più da tanto tempo, ma a cui tengo molto, che è la poesia⁹⁸⁴

En relación con las huellas de esta escritura que se advierten en los novelistas contemporáneos, señalamos también el caso de Antonio Muñoz Molina, que en más de una ocasión habla de la influencia sufrida por el «inmenso Giorgio Bassani». Además de definir *Los anteojos de oro* como un «milagro» de «ese género tan difícil [...] la novela corta», el escritor español reconoce su fascinación por *El jardín de los Finzi-Contini*, cuya primera escena «en la que se cuenta una visita a unas tumbas etruscas, me sigue dando la misma envidia insuperable que me dio la primera vez que la leí». Muñoz Molina señala esta última obra de Bassani como modelo para su libro *El invierno en Lisboa*, destacando su interés para la destreza con la que el ferrarés aborda el tema del amor.⁹⁸⁵ Asimismo, en su libro *Sefarad*, aparece una vez más el *Jardín*, en concreto Micòl, la «díscola heroína judía» cuyos rasgos traspasan a la mujer querida por el escritor español. Muñoz Molina habla de esta obra como un acontecimiento, es decir, uno de estos libros que «acaba abriendo una onda concéntrica en la emoción de los descubrimientos sucesivos».⁹⁸⁶ Por otra parte, el hecho de que Bassani aparezca en *Sefarad* como referencia bibliográfica es altamente significativo, ya que la obra trata el destierro y las atrocidades

⁹⁸⁴ Anna Dolfi, “«Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani),” en *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia.* (Roma: Bulzoni Editore, 2003), 174-175.

⁹⁸⁵ Antonio Muñoz Molina, “Bassani, regresado.” (2017). <http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/2017/06/bassani-regresado/> (Consultado el 1 de noviembre de 2017).

⁹⁸⁶ Antonio Muñoz Molina, *Sefarad.* (Barcelona: Planeta, 2001), 52.

padecidas por los judíos sefardíes a lo largo de la historia, contados a través de referencias metaliterarias que amplifican el valor canónico de compromiso y testimonio que la obra ha ido adquiriendo.

Como hemos aclarado más arriba, en el futuro es nuestra intención continuar este trabajo con un amplio análisis comparativo, con vistas a detectar específicas sintonías y recíprocas influencias estilísticas y formales entre Giorgio Bassani y los escritores españoles de su generación, o de las generaciones anteriores y sucesivas.

Asimismo, consideramos necesario un estudio lingüístico-comparativo de las ediciones españolas de la obra de Bassani; a través de un cotejo de los diferentes ejemplares publicados y reimpresos a lo largo de éstas décadas, podríamos llegar a establecer cómo y en qué medida la censura ha afectado las primeras traducciones de los textos bassanianos. De hecho hay un factor adicional que habría que tener en cuenta a la hora de analizar las primeras ediciones españolas, es decir, el fenómeno de la autocensura editorial, muy frecuente en la época de Franco. Hasta la fecha, la documentación consultada nos autoriza a descartar dicha hipótesis. En efecto, en la correspondencia de Carlos Barral con Erich Linder (FM) se halla un extracto que da cuenta del difuso *modus operandi* de las editoriales bajo el franquismo, que en cambio es ajeno a Seix Barral: «Il y a surement bien d'éditeurs capables de remanier un texte [...] avant de le soumettre à la Censure. Mais je ne crois pas que les intérêts des auteurs littéraires coincident avec les intérêts de cette race d'éditeurs». ⁹⁸⁷ Si embargo, un estudio lingüístico que permita cotejar los diferentes ejemplares en el tiempo contribuiría a aclarar los procesos editoriales a la base de las traducciones castellanas de Bassani.

Nuestro análisis ha alentado además una comparación entre la realidad cultural española y argentina con la finalidad de constatar las diferentes dinámicas y situaciones que han permitido la acogida y la fortuna crítica del autor. Dicho planteamiento sugiere la importancia de emprender un análisis

⁹⁸⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcelona, 22 de septiembre de 1965, *ds*.

lingüístico-comparativo de las ediciones argentina y española de *Gli occhiali d'oro*, es decir, *Las gafas de oro* (Sur, 1960) y *Los anteojos de oro* (Barral Editores, 1972), respectivamente, el único libro de Bassani editado en Argentina. Un análisis en este sentido podría revelar información importante acerca de la política editorial de ambos países en un momento delicado de las respectivas historias nacionales.

Por último, otra interesante perspectiva de estudio que supone una continuación pertinente de la argumentación expuesta en la sección de *Reescrituras*, tiene que ver con la pasión de Bassani por el teatro español del *Siglo de Oro*. Entre los años 1957 y 1968 el autor trabaja en Roma como profesor en la Academia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico», enseñando Historia del teatro. Giulio Vannucci ha reconstruido los años teatrales bassanianos en un interesante estudio titulado *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*⁹⁸⁸, donde reúne una documentación muy valiosa sobre los cursos impartidos por el autor, complementada con los testimonios de sus antiguos alumnos, algunos de ellos ahora artistas muy célebres. Sabemos que Bassani propuso un recorrido muy sintético de la literatura teatral inglesa, francesa, alemana y española, con vistas a perfilar la principales coordenadas críticas de la producción dramática europea. En lo que se refiere a España, hasta ahora sabemos que el autor analiza con gran interés la obra de Calderón de la Barca y Lope de Vega. En este sentido, un recuento del Fondo eredi Bassani podría sacar a la luz apuntes adicionales del autor relativos a las clases impartidas en la Accademia d'Arte Drammatica, permitiéndonos formular un discurso preliminar acerca del canon bassaniano con respecto al teatro español, así como arrancar una investigación centrada en evidenciar eventuales interacciones entre los textos de los autores del *Siglo de Oro* y la obra de Bassani.

En lo que respecta a nuestro trabajo de archivo, el Fondo eredi Bassani representa un filón para futuros estudios críticos, comparativos y filológicos, ya que la mayoría de los datos ordenados, clasificados y digitalizados no han sido analizados todavía.

⁹⁸⁸ Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*. (Roma: Bulzoni Editore, 2010).

Aparte de la reconstrucción de los intercambios que se han dado entre Bassani e intelectuales italianos y extranjeros, que a su vez proporciona informaciones esenciales sobre las relaciones literarias del momento, el Fondo conserva manuscritos y copias mecanografiadas inéditas, que permitirán a los filólogos emprender un estudio sistemático del laborioso proceso creativo y correctivo del autor, dando cuenta de una completa estratificación de sus intervenciones textuales. Efectivamente, la posibilidad de colacionar diferentes ejemplares por cada obra y estudiar los *avantesti* relativos a las mismas, permitirá realizar una edición crítica completa, dando cuenta del definitivo proceso evolutivo de los textos analizados.

Además, el ordenamiento del archivo en cuestión sentará las bases para futuros horizontes de investigación a la luz de la nueva información registrada, posibilitando a los investigadores profundizar en la relación entre la narrativa de Bassani (*La Novela de Ferrara*), su actividad editorial (Botteghe Oscure 1958-1960, Paragone 1953-1960 y 1964-1971 y Feltrinelli 1958-1963) y crítica - contenidas en ensayos y documentos recopilados en *Le parole preparate* (1966) y en *Di là dal cuore* (1984). Poner a disposición de la comunidad científica materiales inéditos de uno de los intelectuales más importantes de la Italia del siglo XX supondrá subsanar una laguna filológico-crítica esencial para la comprensión general de dinámicas literarias y culturales internas y externas al país.

Bibliografía Primaria: Obras de Giorgio Bassani⁹⁸⁹

Narrativa:

- BASSANI, Giorgio. *Una città di pianura*. Milán: Arte Grafica A. Lucini e C., 1940.
- . *La passeggiata prima di cena*. Firenze: Sansoni, 1953.
- . *Gli ultimi anni di Clelia Trottì*. Pisa: Nistri-Lischi, 1955.
- . *Cinque storie ferraresi*. Turín: Einaudi, 1956
- . *Il giardino dei Finzi-Contini*. Turín: Einaudi, 1962.
- . *Dietro la porta*. Turín: Einaudi, 1964.
- . *L'airone*. Milán: Mondadori, 1968.
- . *L'odore del fieno*. Milán: Mondadori, 1972.
- . (1973) *Il romanzo di Ferrara*. Milán: Mondadori, 1980.

Ensayos:

- BASSANI, Giorgio. *Le parole preparate*. Turín: Einaudi, 1966.
- . *Di là dal cuore*. Milán: Mondadori, 1984.

Poesía:

- BASSANI, Giorgio. *Storie di poveri amanti e altri versi*. Roma: Astrolabio, 1945.
- . *Te lucis ante*. 1946-47. Roma: Ubaldini, 1947.
- . *Un'altra libertà*. Milán: Mondadori, 1951.
- . *L'alba ai vetri*. Poesie 1942-1950. Turín: Einaudi, 1963.

⁹⁸⁹ Debido al complejo proceso variantístico al que el autor somete su obra a lo largo de su carrera, hemos preferido indicar solo las publicaciones compiladas por el autor en volúmenes independientes, evitando la referencia bibliográfica a textos sueltos editados en revistas y periódicos. En la “Introducción” hemos dado cuenta de la composición de dichos volúmenes recopilatorios. Para una completa reconstrucción de la historia redaccional de la producción bassaniana, véase Paola Italia, “Notizie ai testi,” en Giorgio Bassani, *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milano: Mondadori 1998), 1763-1795. Asimismo hemos excluido las ediciones castellanas de los libros de Bassani, de las que daremos cuenta en los Anexos II y III. Hemos decidido incluir en la Bibliografía Final exclusivamente las obras citadas en la tesis.

- . *Epitaffio*. Milán: Mondadori, 1974.
- . *In gran segreto*. Milán: Mondadori, 1978.
- . *In rima e senza*. Milán: Mondadori, 1982.

BASSANI, Giorgio. *Opere*, ed. Roberto Cotroneo. Milán: Mondadori 1998.

BASSANI, Giorgio. “Intervento.” En *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla scuola metafisica a ‘Ossessione’*, ed. Walter Moretti. Bologna: Cappelli, 1980, 214-216.

BASSANI, Giorgio 2005. *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, ed. Cristiano Spila, Torino: Einaudi.

Bibliografía Secundaria: Obra crítica sobre Giorgio Bassani

“El jardín de los Finzi-Contini, de Vittorio de Sica.” *La Vanguardia*, 23 de octubre, 1971. anón.

AMRANI, Sarah, y DE PAULIS-DALEMBERT, eds. *Bassani nel suo secolo*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2016.

ANDREOLI, Annamaria. “«Dentro le mura»: Tecniche narrative.” En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti. Pisa: Edizioni ETS, 2008, 25-32.

ANSORENA, Javier. “Franco, el ‘amigo’ de los judíos.” *ABC*, 21 de marzo, 2014.

ANTOGNINI, Roberta, y DIACONESCU BLUMENFELD, Rodica, eds. *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*. Milano: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012.

AJELLO, Nello. "Intervista a Bassani. 'Un giorno sì e uno no gioco a tennis'." *Millelibri* 5 de abril (1988): 64-72.

AYASO, José R. "Memorias judías de Ferrara: Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio de Sica, 1970)." En *Cine e Historia(s). Manera de retratar el pasado por imágenes*, ed. Francisco Salvador Ventura. París: Université Paris-Sud, 2015, 279-300.

APARICIO MAYDEU, Juan. "La novela de Ferrara, de Giorgio Bassani." *Letras Libres*, 31 de diciembre, 2007.

BAKER, Steven. *Giorgio Bassani, New York Lectures and Interviews*. New York: CPL Editions, 2016.

BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. "Recensione alle Cinque Storie ferraresi." *Il verri* 1 (1956): 103-107.

BARRAL, Carlos. "Carta de Seix Barral a los lectores de La Vanguardia." *La Vanguardia*, 6 de noviembre, 1963.

"Bassani e Longhi," *Paragone/Letteratura* LVII 63-65 (febrero-junio 2006): 36-78.

BASSANI PATCH, Paola. "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura." En *Giorgio Bassani e il giardino dei libri*. Catálogo de la exposición de Roma 2004-2005, eds. Annamaria Andreoli y Franca De Leo. Roma: De Luca, 2004.

BAZZOCCHI, Marco. "Longhi, Bassani e le modalità del vedere." En *Paragone/Letteratura* LVII 63-65 (febrero-junio 2006): 57-77.

BEAUMONT, José Fernández. "Giorgio Bassani. «El jardín de los Finzi-Contini» es una toma de posición contra el fascismo." *El País*, 27 de mayo, 1981.

BECCACECE, Hugo. "Giorgio Bassani: un poeta herido por la historia." *La Nación*, 22 de junio, 2003.

BERTONI, Alberto. "«La passeggiata prima di cena». Una lettura." En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti. Pisa: Edizioni ETS, 2008, 109-116.

BONETTI, Paolo. "L'Europa della cultura e della ragione." *La Voce Repubblicana*, 14 de junio de 1984.

BONURA, Giuseppe Emiliano. «*Il Giardino dei Finzi-Contini*» e «*Il Gattopardo*», 2005/2006. Tesis de licenciatura, Filología Italiana. Universidad de Siena.

BRUSCHI, Renata Adriana, y DATTERONI, Silvia. "Giorgio Bassani e i lettori argentini." *Cahiers d'études italiennes/ Novecento... e dintorni*, 26 (2018), en prensa.

CAMILLERI, Danielle. "Écriture et responsabilité: Giorgio Bassani et Primo Levi." En *Primo Levi Testimone e scrittore di storia*, eds. Paolo Levi Momigliano y Rosanna Goris. Firenze: Giuntina, 1999, 111-132.

CAMON, Ferdinando. *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti, 1973.

—. "Cosa c'insegna Bassani." En *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, 2004, 137-140.

CAPPOZZO, Valerio. "Incontri Indiani, Lettere inedite di Giorgio Bassani." En *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, 2012, 41-54.

—, ed. *Lezioni americane di Giorgio Bassani*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2016.

—. “Il viaggio in America di Giorgio Bassani tra poesía e insegnamento,” en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, 2016, 15-39.

CARLOTTO, Roberta. “Romanzi e veleni: i retroscena. Bassani: resto nel mio giardino.” *La Stampa*, febrero, 1992.

CAVALLI, Ennio. “Il giardino degli aironi. Intervista a Giorgio Bassani.” En *Dei paesi tuoi*. Rimini: Maggioli Editore, 1984, 164-180.

CAVALERI, Giuseppe, “Giorgio Bassani e il cinema italiano: dalla scrittura scenografica percepita come ‘engagement’ alle trasposizioni cinematografiche.” En *Bassani nel suo secolo*, 2016, 99-112.

CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2009.

CESANA, Roberta, ‘*Libri necessari*’. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*. Milano: Edizioni Unicopli, 2010.

—. “Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani.” En ‘*Libri necessari*’. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, 2010, 255-353.

COLINAS, Antonio. “Giorgio Bassani: “vivimos el mundo trágico del industrialismo.” *El País*, 10 de enero, 1983.

—. “Prólogo.” En Giorgio Bassani. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Espasa Calpe, 2004, 9-17.

COLUCCI, Carlo Felice. “Bassani: Di là dal cuore (La poesia che nasce dalla realtà).” En *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.,...,* ed. Carlo Felice Colucci. Napoli: Alfredo Guida Editore, 2001, 63-66.

COMADIRA, Narcís, ed. "Poesía del món. Cinc poemes de Giorgio Bassani. Nota i versions de Narcís Comadira." *Serra d'Or* XIV 158 (noviembre de 1972), 34.

—. "Bassani." *Ara*, 6 de mayo, 2016.

COSTA, Simona. "Un palco di proscenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani." En *Paragone/Letteratura* LVII 63-65 (febrero-junio 2006): 46-56.

CRO, Stelio. "Intervista con Giorgio Bassani." En *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, 2016, 125-134.

DATTERONI, Silvia. "«Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna." En *Bassani nel suo secolo*, 2016, 113-132.

—. "«L'ascia ch'io ti ricordi». Historia(s) y memoria en Giorgio Bassani." *Hybris*, Número especial. *El Mestisaje Imposible. Afinidades electivas y Relaciones peligrosas entre la Filosofía y la Literatura*, 8 (2016): 363-384.

—. "«Un clásico tímido». Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democratica a oggi." *Cahiers d'études italiennes/ Novecento... e dintorni*, 26 (2018), en prensa.

DEBENEDETTI, Antonio. "Bassani: i tormenti del giovane artista." *Corriere della sera*, mayo, 2003.

DE MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos, y NAPPI, Paolino "Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana." *Cuadernos de Filología Italiana* 23 (2016): 43-66.

DE PAULIS-DALEMBERT, Maria Pia. ed. «*Il Romanzo di Ferarra*» de Giorgio Bassani. *Réalisme et réécritures littéraires*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

CAMILLI DE, Davide. "Intervista a Giorgio Bassani." *Italianistica: rivista di letteratura italiana* IX 3 (septiembre-diciembre 1980): 505-508.

DEIDIER, Roberto. "Dentro le mura dello scrivere." En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti. Pisa: Edizioni ETS, 2008, 65-76.

DIEZ, Luís Mateo. "El fermento de la memoria." *El País*, 18 de diciembre 2003.

DOLFI, Anna. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.

— . "Una intervista [1979]." En *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 2003, 165-180.

— , y VENTURI, Gianni eds. *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003*. Roma:Bulzoni Editore, 2006.

— . "Un film quasi impossibile" (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà)." En *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003*, 2006, 117-126.

— . "«Ut pictura». Bassani e l'immagine dipinta." En *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003*, 2006, 143-156.

— . "Sulla geometria costruttiva." En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 2008, 11-23.

— . "Bassani, la storia, il testo e l'*effet du réel*." En *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, 2012, 103-124.

DONGHI HALPERIN, Renata. "Aconteció en Ferrara." *La Prensa*, 4 de agosto,1963.

— . "Historias de Ferrara." *La Prensa*, 13 de agosto, 1967.

— . "De día no pasa nada." *La Gaceta*, 20 de abril, 1969.

— . "Giorgio Bassani habla de su obra." *La Prensa*, 3 de diciembre, 1972.

DURANTE, Lea. "Bassani, Gramsci, il nazional-popolare." En *Giorgio Bassani ambientalista*, eds. Cristiano Spila, y Giuliana Zagra. Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2007, 123-136.

FARNETTI, Monica. "Da F. a Ferrara." En *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze-26 marzo 2003, 2006, 83-89.

FERRETTI, Gian Carlo, y GUERRIERO, Stefano. *Giorgio Bassani editore letterato*. Lecce: Manni Editori, 2011.

FERRETTI, Gian Carlo. "Da botteghe Oscure al Gattopardo." En *Giorgio Bassani editore letterato*, 2011, 13-79.

FORTINI, Franco. "Lettera. I racconti di Bassani." *Lo Spettatore Italiano* VII (julio 1955): 296-297.

FRANDINI, Paola. *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*. Lecce: Manni, 2004.

GAETA, Maria Ida, ed. *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 2004.

GALÁN, Lola. "Fallece en Roma Giorgio Bassani, autor de *El jardín de los Finzi-Contini*. El escritor, de 84 años, padecía Alzheimer." *El País*, 14 de abril de 2000.

GAMBETTI, Giacomo. *Florestano Vancini*. Roma: Gremese, 2000.

GÁNDARA, Alejandro. "Un clásico tímido." *El Mundo*, 15 de noviembre, 2007.

—. "La pérdida del alma." *El Mundo*. 3 de enero, 2015.

GENOVESE, Gianluca. "Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 8/10 (216): 219-238.

GIARDINO, Alessandro. *Giorgio Bassani. Percorsi dello sguardo delle arti visive*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2013.

GOLBOFF, Gerardo Mario. "Diálogo íntimo de dos obras: Mi Algarrobo natal ante la Ferrara de Giorgio Bassani." *Hispamerica* XX 60 (1991): 85-92.

—. "La ciudad íntima de Giorgio Bassani." *Quimera: Revista de literatura* 196 (2000): 53-55.

GUELBENZU, José María. "Un microcosmo que encierra una vida entera." *El País*, 1 de diciembre, 2007.

GUERRIERO, Stefano. "L'attività editoriale di Bassani sulle letterature straniere: la sezione 'Classici Moderni' della 'Biblioteca di Letteratura' (1959-1963) tra memoria e realismo." En *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, 2012, 177-195.

GÜNTERT, Georges. "La riflessione letteraria di Bassani: punti di riferimento." En *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, 2004, 53-60.

HERRERA, José María. "Giorgio Bassani y la memoria histórica." *Cuadernos hispanoamericanos* 791 (2016): 120-129.

HIDALGO, Manuel. "El jardinero y el infierno." *El Mundo*, 6 de diciembre, 2014.

IANNUZZI, Giulia. "Le Biblioteche di letteratura: alcuni esempi di fortuna critica." En *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore*, 2012, 165-176.

"Incontro con Bassani. Intervista con Carlo Figari" (1979). Disponible en: <http://fondazionegiorgiobassani.it/> [Fondazione Giorgio Bassani]. (Consultada el 15 de octubre de 2016).

"Intervista inedita a Giorgio Bassani en el Instituto Italiano de Cultura de Nueva York en colaboración con la Radio Italiana, 1966." En *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, 2012, 611-623.

JULIANA, Enric. "España e Israel: ¿Dónde está Micol?." *La Vanguardia*, 9 de enero, 2009.

KERTESZ-VIAL, Elisabeth. "Un'intervista inedita a Giorgio Bassani." En *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 2011, 271-283.

KROHA, Lucienne. "Il corpo e la Storia: lettura di Dietro la porta." En *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 2011, 155-169.

ITALIA, Paola. "Notizie ai testi." En *Giorgio Bassani, Opere*, 1998, 1763-1795.

—. "Un percorso del carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)." En *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 2011, 57-80.

—. "All'insegna di 'vero maestro'. Bassani e 'Paragone'." En *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, 2012, 143-162.

—. "Bassani in redazione: Storia delle «Cinque storie ferraresi»." En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 2008, 77-95.

LIMENTANI, Alberto, "La narrativa de Giorgio Bassani." *Studi novecenteschi* VIII 21 (1981): 47-81.

LITRICO, Gaia. "Pour wounded soul!" *Il carteggio tra Giorgio Bassani e Franco Fortini (1949-1970)*, 2015/2016. Tesis de licenciatura, Letteratura e Lingua. Studi italiani ed europei, Università di Roma La Sapienza.

MACKE, Carl Wilhelm. "L'Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po." En *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze-26 marzo 2003, 2006, 245-252.

MARÍN, Paco. "Giorgio Bassani. La novela de una vida." *Quimera: Revista de literatura* 101 (1990): 34-38.

MASOLIVER, Juan Ramón. “‘... Soli rimasti nei giardini sepolti.’ Nuestra interior estela funeraria.” *La Vanguardia*, 4 de diciembre, 1963.

MAURO, Walter. “Walter Mauro interroga Giorgio Bassani.” En *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, ed. Antonio Gagliardi. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1998, 61-72.

MONMANY, Mercedes. “Giorgio Bassani a los pies de Ferrara.” *ABC*, 27 de diciembre, 2014.

MORACE, Rosanna. “L’antinomia apparente morte/vita nella narrativa di Giorgio Bassani,” *Oblò III* 9-10 (2013): 69-77.

MORETTI, Walter. *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla scuola metafisica a ‘Ossessione.’* Bologna: Cappelli, 1980.

MUNNE, Antoni. “Giorgio Bassani considera que los artistas son muertos que tratan de regresar a la vida a través de la muerte.” *El País*, 18 de septiembre, 1985.

NEIFERT, Agustín. *Cine, Literatura y memoria*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2013.

NEPPI, Enzo. “Una lettura degli Occhiali d’Oro.” *Chroniques Italiennes* 28 (febrero 2014): 209-232. Disponible en: (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web28/7.E.Neppi-Una-ettura-degli-Occhiali-d-oro.pdf>) (Consultada el 20 de noviembre de 2016).

PADILLA, Andrés. “La memoria superviviente.” *El País*, 18 de diciembre, 2003.

PARUSSA, Sergio. *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l’ebraismo*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. "Giorgio Bassani, Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura." En *Descrizioni di descrizioni*. Turín: Einaudi, 1979, 262-266.

PATRIZI, Giorgio. "Le parole motivare dalle immagini. Bassani e la pittura." En *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, 2004, 179-188.

PELTZER, Federico. *El hombre y sus temas (en algunos narradores europeos de los siglos XIX y XX)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2004.

PÉREZ MINIK, Domingo. "Un circuito democrático: de Elio Vittorini a Giovanni Arpino." En *La novela extranjera en España*. Madrid: Talleres de Edición Josefina Betancor, 1973, 229-237.

—. "Detrás de la puerta, de Giorgio Bassani." En *La novela extranjera en España*, 1973, 241-243.

PERLI, Antonello, ed. *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011.

—. "Bassani critico e la poetica della realtà." En *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, 2012, 13-34.

PIERI, Piero, y MASCARETTI Valentina, eds. *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Pisa: Edizioni ETS, 2008.

PIERI, Piero. *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: Edizioni ETS, 2008.

—. *Giorgio Bassani. Racconti, diari, cronache (1936-1956)*. Milano: Feltrinelli, 2014.

RENDA, Marilena. *Bassani, Giorgio*. Roma: Gaffi, 2010.

RINALDI, Micaela. *Le biblioteche di Giorgio Bassani*. Milano: Guerrini e Associati, 2004.

ROVERI, Alessandro. *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*. Ferrara: 2G Editrice, 2002.

SACCONE, Antonio. "Bassani e i suoi detrattori." En *Il romanzo di Ferrara*, Atti del convegno di studi su Giorgio Bassani, Parigi 12-13 maggio 2006, ed. Paolo Grossi. París: Quaderni dell'Hôtel de Galiffet, 2007, 285-312.

SALADRIGAS, Robert. "Giorgio Bassani, hijo y creador de Ferrara." *La Vanguardia*, 30 de mayo, 1985.

SANTORO, Marco. "Con i libri e per i libri. Bassani e l'editoria." En *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 2011, 253-264.

SCARPA, Domenico. "Lo scrittore scrive sempre due volte." En *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, 2012, 101-116.

—. "Come uno. Beckett & Borges, Fruttero & Lucentini." En *Storie avventurose di libri necessari*. Roma: Alberto Gaffi Editore, 2010, 239-240.

SEGRE, Cesare. "Postfazione." En Bassani, Giorgio. *Cinque storie ferraresi*. Turín: Einaudi, 2003, 193-202.

SICILIANO, Enzo. *Romanzo e destini*. Roma: Theoria, 1992.

TORÁN, Joaquín, "Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea." *Ahora*, 10 de octubre, 2016.

TORTORA, Massimiliano. "Per un nuovo canone della narrativa italiana: note su Bassani critico." En *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, 2011, 245-252.

—, ed. *Giorgio Bassani –Marguerite Caetani*. "Sarà un bellissimo numero." *Carteggio 1948-1959*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Fondazione Camillo Caetani, 2011.

—. "Introduzione." En *Giorgio Bassani –Marguerite Caetani. "Sarà un bellissimo numero."* *Carteggio 1948-1959*, 2011, XI-XXV.

—, ed. *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*. Roma: Fondazione Camillo Caetani, 2012.

TORRES SALINAS, Ginés. "Ciudad y poder en la novela de Ferrara, de Giorgio Bassani." *Impossibilia* 4 (2012): 103-119.

VANNUCCI, Giulio. *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

VÁSQUEZ, María Esther. "Giorgio Bassani: creación y polémica." *La Nación*, 12 de abril, 1971

—. "Giorgio Bassani: la Argentina entrevista." *La Nación*, 3 de julio, 1983.

—. "El Bassani que conocimos". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jQuoglgYEn8> (consultada el 15 de junio de 2015).

VEGA, Corradino. "Verdad y belleza." *Estado crítico*, 2 de septiembre, 2015.

VENTURI, Gianni. "Prime resultanze su uno scrittore." En *Ritorno al «Giardino»*. *Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze-26 marzo 2003, 2006, 15-28.

—. "Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani." En *Il Romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani* (Parigi, 12-13 maggio 2006), 2007, 193-223.

—. "Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in «Una lapide in via Mazzini»." En *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 2008, 33-51.

VILA ORTÍZ, Gary. "Giorgio Bassani y la novela de Ferrara." *Página 12*, 9 de mayo, 2010.

VILLA, Federica. *Il cinema che serve*. Torino: Edizioni Kaplan, 2010.

WILCOCK, Rodolfo "I due teologi." *Il Punto. Opinioni e documenti della settimana* 9 17/18 (1964): 21.

Bibliografía General

ADORNO, Theodor. "La educación después de Auschwitz." Conferencia realizada por la Radio de Hesse (18 de abril de 1966). Disponible en: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/fuentes/la-segunda-guerra-mundial-y-el-holocausto/theodor-w-adorno-201cla-educacion-despues-de-auschwitz201d/> (Consultada el 3 de abrile de 2016).

ACIN, Ramón. *Narrativa o consumo literario, 1975-1987*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. (1998) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 1999.

AIELLO, Azzurra. *La rivista letteraria «Botteghe Oscure»*, 1998-1999. Tesis de licenciatura, Storia della Critica Letteraria Italiana. Università degli Studi di Roma "La Sapienza."

ALONSO DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español, 1971.

ALONSO, Eduardo. *El retrato del Schifanoia*. Barcelona: Muchnik Editores, 1992.

ALONSO, Santos. "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre." *Ínsula* 464-465 VII-VIII (1985): 9.

ANDERSEN, Thomas. "Literatura nacional y literatura mundial." *Criterios* 65 (2013): 1136-1157.

ANSÓN ANADON, Antonio. "De los hijos de la patria a dios salve a la reina. Del francés al inglés o el cambio de paradigma cultural." En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, ed. Antonio Ansón Anadón. Zaragoza: Insitución Fernando el Católico, 2010, 53-69.

ARA TORRALBA, Juan Carlos. "Encuentro con las letras. Mucho más que una galería televisiva de la literatura en la Transición." En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, 2010, 139-167.

ASSMANN, Aleida. (1999) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Traducción de Simona Paparelli. Bologna: Il Mulino, 2002.

—. "La memoria come *vis* e come *ars*." En *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, 2002, 27- 46.

—. "Archivi." En *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, 2002, 381-386.

AA.VV. *Il futuro della memoria. Atti del convegno di studi sugli archivi di famiglia e di persona* (Carpi, 9-13 settembre 1991). Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 1997.

AA.VV. "Specchi di carta. Gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca." *Studi medievali XXXIII* (1992).

AYERZA DE CASTILHO, Laura, y FELGINE, Odile. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

BARRAL, Carlos. (1975) "Años de penitencia." En *Memorias*, ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2005, 33-326.

—. (1978) "Los años sin excusa." En *Memorias*, 2015, 327-624.

—. (1988) "Cuando las horas veloces." En *Memorias*, 2015, 625-868.

BARRERA, Giulia. "Gli archivi di persone," en *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, vol. III, ed. Claudio Pavone. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2006, 617-657.

BASANTA, Ana. "El retrato del Schifanoia." *ABC*, 26 de junio, 1992.

BAZIN, André. (1962) *¿Qué es el cine?*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 2000.

BENJAMIN, Walter. (1940) "Tesis sobre la filosofía de la historia." En *Discursos interrumpidos: filosofía del arte y de la historia*. Traducción José Aguirre. (Madrid: Taurus, 1992).

BIAGI, Dario. *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*. Cava de' Tirreni: Avagliano, 2007.

BO, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Napoli: Medusa Editrice, 2015.

BOLLATI, Ambrogio. *La guerra di Spagna. Sintesi politico militare*. Turín: Einaudi, 1937.

BOUJOU, Emmanuel. *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*. Prólogo de Jorge Semprún. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002.

—. "Le temps des épreuves. Practiques et modèles de la création romanesque." En *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, 2002.

—. "Axiologie de la transition romanesque." En *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, 2002.

BONET, Laureano. *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península, 1994.

—. “Una guerra de palabras: ‘promoción’, ‘grupo’, ‘escuela’, ‘generación’.” En *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, 1994, 45-60.

—. *La revista Laye: estudio y antología*. Barcelona: Península, 1998.

BOSCH, Andrés, y GARCÍA VIÑO, Manuel. *El realismo y la novela actual*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.

BRANCHINI, Rachele. “Traumas Studies: Prospettive e problemi.” *Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 2 (2013): 389-402.

BRIZUELA, Leopoldo. “Prólogo.” En *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*, ed. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Ediciones Planeta, 2000, 11-16.

BURGOS, Raúl. *Los gramscianos argentinos. Cultura y política en la experiencia de ‘Pasado y Presente’*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

CALASSO, Roberto. “Ricordi e Testimonianze.” En *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, ed. Istituto Suor Orsola Benincasa. Nápoles: Cuen, 1999, 75-83.

CAMPS, Assumpta. *Italia-España en la época contemporanea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*. Berna: Peter Lang, 2009.

—. “Traducción y censura.” En *Italia-España en la época contemporanea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, 159-178.

—. *La traducción en las relaciones italo-españolas*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2012.

—. *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.

—. “Poesía litaliana en la revista Serra d’Or: las traducciones de Narcís Comadira.” En *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, 2014, 183-198.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. París: Seuil, 1999.

CASTELLET, Josep María. “Panorama de los jóvenes: la novela.” *Correo Literario* 8 (diciembre 1954), s.n.

—. “M. Coindreau y la novela española actual.” *Revista* 256 (1957).

—. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcellona: Barral Editores, 1970.

—. “¿Existe una cultura española?” *Cuadernos para el diálogo* número extraordinario XLII (1974).

—. “Notas sobre la situación actual del escritor en España.” En *La revista Laye. Estudio y antología*, 1988, 165-175.

CECCHINI, Leonardo, y LAUGE HANSEN, Hans, eds. *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015.

—. “Memorias comparadas. Semejanzas y diferencias entre la memoria de un pasado violento en España e Italia.” En *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, 2015, 11-29.

CESARI, Severino. *Colloquio con Giulio Einaudi*. Turín: Einaudi, 1991.

CHIRBES, Ráfael. *Por cuenta propia: leer y escribir*. Barcelona: Anagrama, 2010.

CONTE, Manuel. “Elogio y elegía de Encuentro con las letras.” *El País*, 14 de octubre, 1981.

CONTRERAS, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporanea." *Orbis Tertius* 11/12 (2006): 1-9. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/3789> (Consultada el 9 de enero de 2017)

CÓZAR, Rafael de. "Del realismo a la renovación." En *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación. Actas del congreso, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000*, ed. Josefa Parra Ramos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, 211.

CROCE, Benedetto. "Varietà. La 'letteratura comparata'." *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 1 (1903): 77-80.

—. "El problema moral de nuestro tiempo." *Sur* XIV 130 (agosto 1945): 3-27.

—. "Considerazioni sul problema morale dei nostri tempi." *Quaderni della Critica* I (1945).

—. "La poesia opera di verità; la letteratura, opera di civiltà." *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce* 15 (1949): 50-60.

—. *Storie e discorsi politici (1943-1947)*, vol. II. Nápoles: Bibliopolis, 1993, 135-154.

—. (1902) *Estetica*, ed. Roberto Calasso. Milán: Adelphi, 1990.

CROCE, Elena. *Lo snobismo liberale*. Nápoles: Adelphi Edizioni, 1964.

—. "Spagnoli nostri a Roma." *Prospettive Settanta* III 2-3 (abril-septiembre 1977), 82-84.

—. (1985). *Due città*. Milano: Adelphi, 2004.

CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, LAUGE HANSEN, Hans, y SÁNCHEZ CUERVO, Antolín, eds. *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*. Berna: Peter Lang, 2015.

DALMARONI, Miguel. "El imperio realista y sus destiempos." *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* VI 6 (2002): 441-468.

DAMROSCH, David. *What is World Literature?*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2003.

—. *How to read World Literature?*. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

DEVOTO, Fernando J. *Historia de los italianos en Argentina*. Buenos Aires: Biblos Colección: La Argentina Plural, 2006.

DOLEŽEL, Lubomir. (1986) "Semiótica de la comunicación literaria." En Jesús González Maestro, ed. *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco libros, 2002, 173-218.

DOMÍNGUEZ, César. "La literatura Mundial en/desde el castellano." *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 787 788 (julio, agosto 2012): 2-6.

—. "Literatura europea comparada." En *Literatura europea comparada*, ed. César Domínguez. Madrid: Arco Libros, 2013, 11-36.

DOMÍNGUEZ, César, SAUSSY, Haun, y VILLANUEVA, Darío. *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*. Madrid: Taurus, 2016.

DONGHI HALPERIN, Renata, "La influencia Italiana en la Literatura Argentina." En *Los italianos en la Argentina*, ed. Francis Korn. Buenos Aires: Fundación Giovanni Agnelli, 1983. Disponible en: <http://literaturargentinaitaliana.blogspot.com.es/2017/06/la-influencia-italiana-en-la-literatura.html> (Consultada el 8 de febrero de 2015).

DURANTE, Lea. "Bassani, Gramsci, il nazional-popolare." En *Giorgio Bassani ambientalista*, 2007, 123-136.

—. "Nazionale-Popolare." En *Avventure dell'Identità: Letterature contemporanee*. Bari: Palomar, 2008.

D'INTINO, Franco. "Il novecento italiano oltrefrontiera." En *Storia della letteratura italiana, XI, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*. Milano: Garzanti, 2001, 919-995.

EINAUDI, Giulio. (1988) *Frammenti di memoria*. Roma: Nottetempo, 2009.

ERLL, Astrid. "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory." En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, 2010, 389-398.

ESCUDERO ALDAY, Ráfael, y PÉREZ GONZÁLEZ, Carmen, Eds. *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*. Madrid: Editorial Trotta, 2013.

ESPINOSA MAESTRE, Francisco. "Crímenes que no prescriben. 1936-1953." En *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*, eds. Ráfael Escudero Alday y Carmen Pérez González. Madrid: Editorial Trotta, 2013, 31-54.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory." *Poetics Today* 1 (1979): 287-310.

FABER, Sebastiaan. "La literatura como acto afiliativo." En *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, eds. María del Palmar Álvarez Blanco y Toni Dorca. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, 101-110.

FANTUZZI, Virgilio. "Enrique Irazoqui: un ragazzo che non voleva essere Gesù," Centro Studi Pier Paolo Pasolini, disponible en:
<http://www.centrostudi pierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/enrique-irazoqui-un-ragazzo-che-non-voleva-essere-gesu-di-v-fantuzzi-s-i/> (Consultada el 18 de marzo de 2017)

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia. "Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI." *Dialogía* 4 (2009): 142-174

FERNÁNDEZ SANTOS, Celia. "Duelo, fantasma y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra)." En *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, eds. Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín. Berna: Peter Lang, 2015, 43-62.

FRANZINELLI, Mimmo. *L'amnistia Togliatti. 22 giugno 1946. Colpo di spugna sui crimini fascisti*. Milán: Mondadori, 2006.

FREIXA, Omer. "Revisando la relación entre peronismo y judaísmo." 2011 *Programa Interuniversitario de Historia Política*. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/freixa2.pdf> (Consultado el 30 de marzo de 2015)

GALASSO, Giuseppe. "Elena Croce: etica e cultura." En *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, 1999, 15-43.

GALLO, Max. "Historia de la España franquista." *Ruedo Ibérico*, (1971).

GELI, Carles. "A mi edad, uno se lo permire todo." *El País*, 11 de noviembre, 2009.

GIORGI, Andrea. "Di archivi familiari e personali. Note in margine al riordinamento del fondo «Nuovi manoscritti» della Biblioteca Comunale di Trento." En *L'archivio di Giovanni Pedrotti e le recenti acquisizioni documentarie della Biblioteca Comunale di Trento*, ed. Silvano Groff. (Trento: Comune di Trento, 2009), 67-81.

GÓMEZ-MONTERO, Javier. *Memoria literaria de la transición española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007.

GOYTISOLO, Juan. "El contubernio literario de Formentor." *El País* 19 de septiembre, 2009.

GRACIA, Jordi. *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa, 2001.

—. *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.

—. *Estado y cultura: el despertar de la conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

GRAMSCI, Antonio. (1947) *Lettere dal carcere*, ed. Paolo Spriano. Torino: Einaudi, 2014.

—. (1948) *Quaderni del carcere* ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 2014.

GRAMUGLIO, María Teresa. 'Sur' en la década del treinta: una revista política. Buenos Aires: Punto de Vista, 1986, 33-39.

—, ed. *El imperio realista*. En *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, ed. José Jitrik, Buenos Aires: Emecé, 2002.

GRANDE, María Ángeles. "Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción." En *Escritura y teoría en la actualidad*, eds. Alburquerque et alii. Madrid: CSIC, 2017, 53-65.

GUGLIELMI, Marina. "La traducción literaria." En *Introducción a la Literatura Comparada*, ed. Armando Gnisci. Traducción de Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, 291-345.

HALBWACHS, Maurice. (1925) *Los marcos sociales de la memoria*. Traducción de Michel Mujica y Manuel A. Baeza. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

HAWTHORNE, Nathaniel. *La lettera scarlatta*. Traducción de Marcella Bonsanti. Firenze: Sansoni, 1958.

HEMINGWAY, Ernest. (1929) *Addio alle armi*. Traducción de Fernanda Pivano. Milano: Mondadori, 1946.

HUSSERL, Edmund. (1931). *Meditaciones Cartesianas*. Traducción de Jose Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ILLE, Paul. "La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad." En *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 1995, 21-39.

IZQUIERDO, José María. "Narradores españoles novísimos de los años '90." *Revista de estudios hispánicos* 2 XXXV (2001): 293-308.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1986) *La coscienza ebraica*. Firenze: Giuntina, 1995.

JULIÁ, Santos, y MAINER, José Carlos. *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

JÜNKE, Claudia. "¿Hacia una memoria transcultural? Reflexión acerca de la narrativa memorialista española actual." En *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, 2015, 151-166.

KAHAN, Emmanuel, y LVOVICH, Daniel. "Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi." Elsevier. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* LXI-228 (Septiembre-Diciembre, 2016): 311-336.

LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luís. "La cultura italiana en las Memorias de Carlos Barral." *Estudios Románicos* 8-9 (1993-95): 47-66.

LARRAZ, Fernando. *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.

LATORRE, Carlos. "Sur y la literatura italiana." *Letra y Línea* 3 (diciembre/enero 1954): 36.

LAUGE HANSEN, Hans. "El cronotopo del pasado-presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria." En *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, eds. Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín. Berna: Peter Lang, 2015, 23-42.

—. "Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la guerra civil. En *La Memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, 2015, 123-150.

LAURENZI, Elena, ed. *Elena Croce, María Zambrano. A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*. Milán: Archinto, 2015.

LÁZARO, José. "El realismo dialéctico de Luís Martín Santos." *Caudernos Hispanoamericanos* 748 (2012): 25-36.

LEVY, Daniel, y SZNAIDER, Natal. *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

LIIKANEN, Elina. "La novela como viaje al pasado. El modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual." En *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, 2015, 115-125.

—. "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo." En *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo*, ed. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Suárez. Berna: Peter Lang, 2012, 43-53.

LVOVICH, Daniel. "Entre la historia, la memoria y el discurso de la identidad: Perón, la comunidad judía argentina y la cuestión del antisemitismo." *Índice Revista de Ciencias Sociales, DAIA Centro de Estudios Sociales* 37 24 (2007).

LUTI, Francesco. "El Castellet 'italiano'." *Rassegna Iberistica*, 38 104 (2015): 275-290.

LUZZATO, Sergio. "Revisionismi, amnistie e amnesie di ieri e di oggi." *Corriere della sera*, 19 de abril de 2006.

MAINER, José Carlos, "1975-1985: Los poderes del pasado." En *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid: Editorial Playor, 1988.

—. "1985-1990: Cinco años más." En *España frente al siglo XXI. Cultura y Literatura*, ed. Samuel Amell. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, 15-49.

—. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.

—. "El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo." En *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno Salamanca, 12-14 settembre 2002*, eds. Domenico Antonio Cusado et alii. Messina: Andrea Lippolis Editore, 2004, 11-37.

MALDONADO ALEMÁN, Manuel. "Literatura, Memoria e identidad. Una aproximación teórica." *Cuadernos de Filología Alemana* III (2010): 171-179.

MANGONI, Luisa. *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Turín: Bollati Boringhieri, 1999.

MANZANO, Carlos. *Fósforos en mano de unos niños*. Oviedo: Septem Ediciones, 2005.

_____. *Vivir para nada*. Zaragoza: Mira Editores, 2007.

_____. *Paisajes en la memoria*. Zaragoza: La Fragua del Trovador, 2015.

MARSÉ, Juan. "La promoción de los niños de la guerra." En *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 2015, 50.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997.

MATAMORO, Blas. "Realismo argentino del Medio Siglo." En *Escritores sin patria : la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX: Estudios en honor de Daniel Moyano*, ed. Virginia Gil Amate. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones: Nobel, 2006, 18-22.

MATE, Reyes. "Memoria y construcción política." En *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia*, 2015, 25-38.

_____. "Auschwitz, en el umbral de la posmemoria." *El País*, 11 de mayo, 2015.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Turín: Bollati Boringhieri, 2007.

METZ, Christian. (1968) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* vol. 1. Traducción de Carles Roche Suárez y Josep Torrel Jordana. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* vol. 2. Traducción de Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2002.

MONEGAL, Antonio. "La literatura irreductible." *Ínsula* 733 734 (febrero 2008): 2-5.

Monleón, José B., ed. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal Ediciones, 1995.

MORENO, Fernando. "La escritura, nido de ausencia." En *Le Roman Hispano-Américain des années 80. Actes de Colloque de Rouen 26-28 avril 1990. Cahiers di C.R.I.A.R. Centre de recherche d'études ibériques et ibéro-américaines* 11, ed. Claude Cyberman. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1991, 71-78.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. Londres: Verso, 2013.

MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves "Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna." *Quaderns d'Italiá* 4/5 (1999/2000): 67-88.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. (Barcelona: Planeta, 2001).

—. "Bassani, regresado." (2017). Disponible en: <http://xn--antoniuozmolina-nxb.es/2017/06/bassani-regresado/> (Consultado el 1 de noviembre de 2017).

NAVARRINI, Roberto. *Gli archivi privati*. Lucca: Civita editoriale, 2005.

NICOTRA, Estéban. *Ser el otro. Apuntes sobre la traducción literaria y versiones de poesías italianas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Brujas, 2007.

NOÉ, Elisabetta. *Realtà argentina e identità ebraica nell'opera narrativa di Mario Goloboff*, 2006/2007. Tesis doctoral, Lingue e Letterature Straniere Moderne. Alma Mater Studiorum Bolonia.

NORA, Pierre, ed. (1984-1992) *Les lieux de mémoire*, voll.3. París: Gallimard, 2008.

OCAMPO, Victoria. "Vida de la revista Sur. 35 años de una labor." *Sur* 303-305 (noviembre 1966, abril 1967): 9-36.

ORQUÍN, Felicidad, ed. *Conversaciones con editores: en primera persona*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

PANESI, Jorge. "Borges y la cultura italiana en la Argentina." En *Criticas*, ed. Jorge Panesi. Buenos Aires: Norma, 2000, 153-167.

PARIGI, Stefania. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venecia: Marsilio, 2014.

PARRA RAMOS, Josefa, ed. *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*. Actas del congreso, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

PASTI, Daniela. "Il compaño Giulio." *La Repubblica*, 25 de octubre, 1994.

PAVONE, Claudio. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Turín: Bollati Boringhieri, 2006.

PELOSSI, Claudia Teresa. "Victoria Ocampo: una Dama del Mar sulle sponde italiane." *Gramma* XXVII 56 (2016): 77-95.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión." En *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, 21-43.

PETRA, Adriana. "El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos." *Izquierdas* 3 8 (2010), 1-25.

PEZZONI, Enrique, ed. "Letras Italianas," *Revista Sur* 225 (1953).

PITASSIO, Francesco, y NOTO, Paolo. *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipo Libro, 2010.

PONCE DE LEÓN, Luis. "Sr. Lector de Ateneo. Introducción a un número de Ateneo con ciento once firmas." *Ateneo*, núm. Extraordinario (enero 1955).

READING, Anna. *Gender and Memory in the Globital Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

RÍOS, Alonso de los. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español, 1971).

RISSET, Jaqueline. "Prefazione." En *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, ed. Stefania Valli. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999, IX-XVI.

RIVERA, Jorge B. "El auge de la industria editorial (1930- 1955)." En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, ed. *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

RODRÍGUEZ PACHECO, Pedro. *La otra mirada. Literatura española ¿crimen o suicidio?*. Barcelona: Editorial Carena, 2015.

RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco. "La literatura en los programas culturales de la transición: una cierta edad de plata." En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, 2010, 25- 51.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. "Democracia, literatura y poder." En *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 1995, 267-277.

ROMERO LÓPEZ, Dolores, ed. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.

ROSA, Manuel de la. "Los narradores de *Revista Española*." En *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 2015, 170.

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Standford: Standord UP, 2009.

ROZENBERG, Danielle. *La España contemporánea y la cuestión judía. Retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*. Madrid: Casa Sefarad-Israel, Marcial Pons, 2010.

SANZ VILLANUEVA, Santos. "El realismo en la nueva novela española." *Ínsula* 464-465 (1985).

SARDÁ, Juan. "Vittorio de Sica, el cineasta de la dignidad y la compasión." *El Cultural*, 13 de agosto, 2014.

SARRÍA Buil, Aránzazu. 2010. "De Seix Barral a Carlos Barral. Historia de la edición y construcción de la memoria." *Édition Ruedo Ibérico* (2010) Disponible en: <http://www.ruedoiberico.org/blog/2010/05/de-seix-barral-a-carlos-barral/> (Consultada el 10 de octubre de 2015).

SARTORIUS, Nicolás, y ALFAYA, Javier. *La memoria insumisa: sobre la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica, 1999.

SARTRE, Jean Paul. (1946) *Réflexions sur la question juive*. París: Gallimard, 1987.

SCARPA, Domenico. "Come uno. Beckett & Borges, Fruttero & Lucentini." En *Storie avventurose di libri necessari*, ed. Domenico Scarpa. Roma: Alberto Gaffi Editore, 239-240.

SEMPRÚN, Jorge. (1994) *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard, 2012.

SENKMAN, Leonardo. "El antisemitismo bajos dos experiencias democráticas: Argentina 1959/1966 y 1973/1976." en *El antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1989.

SERRA, Mirella. "La grande rimozione." En *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. (1938-1948)*. Milán: Corbaccio, 2009, 337-346.

SHÖNING, Hugo. "La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio." En Romero López, Dolores, ed. *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006, 305-331.

STAM, Robert. (2000) *Teorías del cine. Una introducción*. Traducción de Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2001.

SWIGGERS, Pierre. (1982) "Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura." En *Orientaciones en literatura comparada*, ed. Dolores Romero López. Madrid: Arco Libros, 1998, 139-148.

TRAPANESE, Elena. "Una «spagnola nostra en Roma»." *Aurora* 17 (2016): 112-119.

TRAPIELLO, Andrés. *Clásicos de traje gris*. Madrid: Valdemar, 1997.
—. *Ayer no más*. Barcelona: Ediciones Destino, 2012.

VALENTE, José Ángel. (1979) *Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Tres, 1992.

VALLI, Stefania, ed. *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "La promoción de los niños de la guerra." En *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*, 2015, 51.

VÁSQUEZ ZAMORA, Rafael. "La vida de los libros. Narraciones con dolor (sin anestesia)." *Destino* 1070 (8 de febrero de 1958).

VEGA, María José, y CARBONELL, Neus. "La literatura comparada y la teoría literaria post estructuralista." En *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998, 137-143.

VILA-SANJUÁN, Sergio. *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.

VILANOVA, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la Posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995.

VILAR, Sergio. *Historia del antifranquismo 1939-1975*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

VILARÓS, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1992)*. Madrid: Siglo XXI España Editores, 1998.

VILLANUEVA, Darío. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, Promociones y publicaciones universitarias, 1991.

—. "Literatura comparada y teoría de la Literatura." En *Curso de teoría de la literatura*, ed. Darío Villanueva (Madrid: Taurus), 113 y ss.

VIVES, J. Vicens. "Prudente optimismo," *Destino* 833 (25 de julio de 1953): 3.

WELLEK, Renée. "La crisis de la literatura comparada." En. *Principios y métodos de la literatura comparada*, eds. María José Vega y Neus Carbonell. Madrid: Gredos, 1998, 79-88.

WIEWORKA, Annette. (1992) *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*. París: Hachette Pluriel Reference, 2013.

WILLSON, Patricia. *La constelación Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

YUSTA RODRIGO, Mercedes. "El pasado como trauma. Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual." *Pandora* 12 (2014): 23-41.

Anexo I

Centenario de Giorgio Bassani (1916-2016)

En los últimos decenios y sobre todo después de su muerte se ha acentuado la necesidad de estudiar la obra de Giorgio Bassani (1916-2000), prestigioso escritor, ensayista y crítico italiano contemporáneo, gracias al trabajo de la Fundación Giorgio Bassani,⁹⁹⁰ a los congresos y los encuentros de estudios organizados con ocasión de la efeméride del centenario de su nacimiento, motivados por el rico patrimonio de materiales manuscritos e impresos que se conserva en el Archivo Bassani (Fondazione Giorgio Bassani) y en el Fondo eredi Bassani de París.⁹⁹¹

Una parte del fondo literario ya ha sido objeto de una exposición organizada por la Fundación Giorgio Bassani, *Il giardino dei libri*, montada en la Biblioteca Nazionale de Roma y París de 2004 a 2006.⁹⁹² No obstante, queda mucho material por conocer. En efecto, hasta la fecha la documentación con la que contamos se ha valorado solo parcialmente, faltando su ordenamiento dentro de un archivo bien estructurado. Por ello, dentro del marco de las actividades previstas para el centenario del nacimiento del ferrarés ha sido presentada la propuesta de clasificación, ordenamiento, registro y digitalización del archivo aún inédito de Giorgio Bassani, con vistas a ampliar la base filológica de los estudios en torno al autor. Dicho proyecto, en el que hemos participado durante todo el año 2013/2014, bajo la dirección de la Profa. Paola Italia y en colaboración con un equipo de trabajo formado por Lucia Bechelet, Costanzo Cafaro, Flavia Erbosi, Gaia Litrico y Brigitte Loconte, ha sido completado en 2016, con ocasión del comienzo oficial de las celebraciones del centenario

⁹⁹⁰ (www.fondazionegiorgiobassani.it).

⁹⁹¹ De aquí en adelante FeB.

⁹⁹² (http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_180.html)

bassaniano, organizado y gestionado por el Comitato Nazionale Bassani del que forma parte también mi codirectora, la profa. Paola Italia.⁹⁹³

Además del ordenamiento archivístico, el calendario bassaniano ha contado con un abanico de actividades importantes en torno al autor, es decir, la organización de congresos, eventos, presentaciones de libros y jornadas dedicadas monográficamente al ferrarés.⁹⁹⁴ Todas estas iniciativas han tenido el objetivo de ampliar las coordenadas críticas acerca de los estudios bassianos, así como proponer nuevas o diferentes perspectivas teóricas y/o metodológicas de análisis, pudiendo contar con un respaldo filológico inédito proporcionado por el nuevo material encontrado en el archivo parisino de los herederos de Bassani (FeB).

En dichos encuentros, patrocinados en su mayoría por el Comitato Nazionale al que aludimos anteriormente, ha participado Paola Bassani Patch, hija del escritor y presidenta de la Fondazione Giorgio Bassani, que ha ofrecido un testimonio *a tutto tondo* del padre.

El calendario de las celebraciones para el centenario ha contado además con actividades ‘preparatorias’ importantes a lo largo del año 2015. En este año podemos destacar la iniciativa del AISS (American Association for Italian Studies), que durante su congreso anual en Zurich (3-25 de mayo de 2014) organizó, bajo la dirección de Valerio Cappozzo, una sección entera dedicada a Giorgio Bassani, donde se hizo hincapié en las influencias de la literatura angloamericana en su escritura.

⁹⁹³ En el capítulo 5.5 hemos realizado una introducción histórico-descriptiva del Fondo eredi Bassani.

⁹⁹⁴ Las celebraciones para el centenario del nacimiento de Giorgio Bassani han previsto también numerosos encuentros en algunos Licei de Ferrara, así como algunos homenajes al Bassani deportista – es célebre su pasión por el tenis hasta el punto de situar en un campo de tenis el desenlace extremo de la política racial fascista (Cfr. *Le jardín de los Finzi-Contini*) – en calidad de defensor de los más altos valores del deporte (Panathlon Club-Ferrara) y unas jornadas *dentro le mura* (intramuros) ciudadanas redescubriendo raíces y lugares bassianos (véase el evento “Cesare Minerbi e Emma Marchi. Le radici ebraiche e il quarto cattolico di Giorgio Bassani,” cuarta iniciativa del proyecto “Giorgio Bassani archeologo dell’immaginario, promovida por Arch’è, Associazione Culturale Nereo Alfieri, en colaboración con la Fondazione Giorgio Bassani, el Istituto Universitario di Studi Superiori Ferrara 1391, el Museo del Risorgimento e della Resistenza y el Liceo Ariosto), etc.,...).

También nos parece importante mencionar el Festival del Cinema Italiano (2-4 de junio de 2014) en Isla Reunión (Saint-Denis), que dedicó una jornada a la figura del escritor ferrarés, arrancando con la proyección de la película *El jardín de los Finzi-Contini* (1970, Vittorio De Sica), basada en la obra homónima de Bassani. Durante el Festival se tuvo la ocasión de visitar una exposición titulada *Sur les pas de Giorgio Bassani*, organizada por la fotógrafa francesa Marinette Delanné.

El 18 de marzo de 2015 la Universidad de Lille organizó una jornada de estudio sobre *Goldoni e Bassani*; en dicha ocasión el eje del encuentro se centró en el elemento judío en la obra del escritor, también a través de una confrontación con el escritor judío-italiano Primo Levi.

Igualmente la universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 fue el escenario poco después de una jornada dedicada al autor, *Il romanzo di Ferrara di Giorgio Bassani* (4 de febrero de 2015) en la Maison d'Italie de la Cité Universitaire de París, que dio lugar a la publicación de un libro que investiga la complejidad de la poética del autor dentro del contexto literario nacional.⁹⁹⁵

Por último, cabe mencionar en 2015 la publicación del volumen de Piero Pieri, *Giorgio Bassani. Racconti, diari, cronache (1936-1956)*,⁹⁹⁶ que recoge textos del autor publicados anteriormente en revistas, en los años de sus comienzos literarios. Asimismo en 2016 vio la luz el libro de Valerio Cappozzo, *Lezioni Americane di Giorgio Bassani*,⁹⁹⁷ que investiga detenidamente la experiencia americana de Bassani como profesor invitado en el campus de la Universidad de Indiana (Indiana University Bloomington), además de las influencias literarias angloamericanas sobre la obra del autor.

Con respecto a las iniciativas de 2016, se mencionarán a continuación aquellos encuentros o congresos que, recordando a Bassani, han perfilado nuevas

⁹⁹⁵ Maria Pia De Paulis-Dalembert, ed. «*Il Romanzo di Ferarra*» de Giorgio Bassani. *Réalisme et réécritures littéraires*. (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015).

⁹⁹⁶ Piero Pieri, *Giorgio Bassani. Racconti, diari, cronache (1936-1956)*. (Milán: Feltrinelli, 2014).

⁹⁹⁷ Valerio Cappozzo, ed. *Lezioni americane di Giorgio Bassani*. (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore 2016).

perspectivas de investigación orientando los estudios sobre el autor hacia otros y nuevos horizontes críticos.

El centenario de las celebraciones bassanianas se abrió oficialmente con la proyección del documental *Un autore, una città. Giorgio Bassani*, en el Instituto Italiano de Cultura de París, el 11 de febrero de 2016.

El 12-13 de febrero del mismo año la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 organizó un congreso internacional titulado *Bassani dans son siècle*,⁹⁹⁸ con vistas a reubicar críticamente al ferrarés en su propia época. Ampliando las bases hermenéuticas de los estudios bassanianos, dicho congreso intentó hacer un balance actual del peso cultural ejercido por Bassani en la sociedad contemporánea, habida cuenta de la fuerte conexión de su poética con los conceptos de Historia e historicismo, de los que procede además su compromiso artístico y civil y su manera de entender la cultura. Con ocasión del congreso, presentamos una comunicación titulada “«Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna”, con la intención de enmarcar la compleja recepción del ferrarés en la España franquista.

El 3 de marzo de 2016 Micaela Rinaldi organizó una charla sobre *Giorgio Bassani: la formazione, la biblioteca, la scrittura*, en Codigoro (Ferrara). El tema del encuentro se centró en un aspecto importante del ferrarés, es decir, su formación literaria que sabemos que está vinculada a los clásicos y a la tradición decimonónica principalmente:

Il Novecento italiano, così in fondo anti-crociano, è nato secondo me da questa insufficiente interpretazione della filosofia di Croce. Se si leggesse meglio Croce, si vedrebbe che i vari momenti dello spirito non possono essere estrapolati l'uno dall'altro, che il momento estetico ha in qualche modo rapporto con tutti gli altri momenti, anche con quello pratico. E dalla lettura dell'*Estetica* di Croce [...] si ricava una cosa fondamentale: che non esiste arte laddove l'arte non restituiscia la vita, cioè il suo contrario. I 'Novecentisti' non hanno capito questa cosa fondamentale, ed è per questo che Croce amava tanto Tolstoj⁹⁹⁹

⁹⁹⁸ (<http://fondazionegiorgiobassani.it/Programme%202012-13.02.16.pdf>)

⁹⁹⁹ Stelio Cro, “Intervista con Giorgio Bassani,” en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, 128.

El conjunto bibliográfico analizado por Micaela Rinaldi constituye un canon muy personal del escritor, que es también reflejo de la erudición propia de un intelectual *tout court*. La autora abordó el mismo asunto de forma exhaustiva en 2004, momento en el que publicó un libro imprescindible para los bassanistas titulado *Le biblioteche di Giorgio Bassani*.¹⁰⁰⁰ La estudiosa elaboró un catálogo completo de la biblioteca del autor, que consta de volúmenes leídos, estudiados y apostillados por el ferrarés, mostrando el mapa intelectual del Bassani lector.

El 18-20 de abril de 2016, durante la *VI Semana Complutense de las Letras*, la universidad Complutense de Madrid puso en marcha el congreso internacional *Giorgio Bassani. La pasión por la imagen*,¹⁰⁰¹ que continuó con otros encuentros organizados en la Université Paris-Sorbonne y La Università Alma Mater Studiorum de Bolonia. El evento celebrado en la Complutense y en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, desarrolló un tema muy específico de los estudios bassanianos, es decir el vínculo entre la escritura y la imagen. Discípulo de Roberto Longhi (1890-1970), célebre historiador del arte italiano del que hereda, junto con Benedetto Croce, la filosofía historicista que caracterizará por completo su poética, Bassani mantiene a lo largo de su carrera artística una relación muy estrecha con las imágenes, lo suficiente como para elegir sus propias portadas, en las que privilegia cuadros de Giorgio Morandi, De Pisis, Cavaglieri, etc.,... es decir pintores ferrareses por los que siente mucha admiración. Algunos especialistas ya han abordado de forma exhaustiva la relación texto-imagen del autor;¹⁰⁰² en este sentido el congreso de Madrid ha de

¹⁰⁰⁰ Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*. (Milán: Guerrini e Associati, 2004).

¹⁰⁰¹ (<https://www.ucm.es/encuentros/giorgio-bassani>)

¹⁰⁰² Cfr. Anna Dolfi, “«Ut pictura». Bassani e l’immagine dipinta,” en *Ritorno al «Giardino»*. *Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze-26 marzo 2003, eds. Anna Dolfi y Gianni Venturi (Roma: Bulzoni Editore, 2006), 143-156; “Sulla geometria costruttiva,” en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, eds. Piero Pieri y Valentina Mascaretti (Pisa: Edizioni ETS, 2008), 11-23; *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. (Roma: Bulzoni Editore, 2003), *passim*; Gianni Venturi, “Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani,” en *Il Romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani* (Parigi, 12-13 maggio 2006), ed. Paolo Grossi (París: Quaderni dell’Hôtel de Galliffet-Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 2007), 193-223; “Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in «Una lapide in via Mazzini»,” en *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, 33-51. También cfr. Giorgio Patrizi, “Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura,” en *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, ed. Maria Ida Gaeta (Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 2004), 179-188;

considerarse fundamental por intentar aportar nuevas o diferentes propuestas hermenéuticas sobre el tema. Además, durante estas jornadas madrileñas la Complutense organizó una exposición homónima (*Giorgio Bassani: la pasión por la imagen*) en la que se destaca otro aspecto relacionado con la escritura del ferrarés y las artes visuales, es decir el cine.¹⁰⁰³

El 11 de mayo de 2016 las celebraciones llegaron al otro lado del Atlántico. El Instituto Italiano de Cultura de New York, en colaboración con la Fundación Bassani y el Centro Primo Levi, organizó el evento *Giorgio Bassani 100*¹⁰⁰⁴ con ocasión de la publicación del libro *Giorgio Bassani's New York. Lectures and Interviews*¹⁰⁰⁵ y *Lezioni americane di Giorgio Bassani*. De hecho el vínculo de Bassani con E.E.UU. se debe, además de por un evidente y declarado interés del autor hacia la literatura angloamericana, a viajes esporádicos y estancias prolongadas en calidad de profesor invitado en algunas universidades del país, entre los años sesenta y setenta.¹⁰⁰⁶

El 11 de mayo del mismo año la Universidad de Grenoble organizó un encuentro - *Comment est né Le Roman de Ferrare de Giorgio Bassani?*¹⁰⁰⁷ - enfocado en la génesis de *La Novela de Ferrara*, el libro en el que Bassani había trabajado durante toda su carrera de escritor a través de constantes correcciones,

Alessandro Giardino, *Giorgio Bassani. Percorsi dello sguardo delle arti visive*. (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2013).

¹⁰⁰³ Véase capítulo 8.

¹⁰⁰⁴ (http://www.iicnewyork.esteri.it/iic_newyork/it/gli_eventi/calendario/2016/05/giorgio-bassani-100.html)

¹⁰⁰⁵ Steven Baker, *Giorgio Bassani, New York Lectures and Interviews*. (New York: CPL Editions, 2016).

¹⁰⁰⁶ En 1967 Bassani se encuentra en San Francisco, en calidad de presidente de Italia Nostra, organizando la exposición *L'Italia da salvare*; en 1972 vuela a New York con ocasión de la traducción americana de su obra narrativa; entre 1975 y 1977 el escritor se encuentra en la University of California at Barkeley y en la Northwestern University of Illinois y finalmente en la Indiana University. Véase Valerio Cappozzo, "Incontri Indiani, Lettere inedite di Giorgio Bassani," en *Proscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, eds. Roberta Antognini y Rodica Diaconescu Blumenfeld (Milán: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012) 41-54; "Il viaggio in America di Giorgio Bassani tra poesía e insegnamento," en *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, 15-39. Italia Nostra es una asociación ecologista para la tutela del patrimonio histórico y ambiental, fundada en 1955 a raíz del esfuerzo conjunto de intelectuales como Elena Croce, Desideria Pasolini dell'Onda, Antonio Cederna y Umberto Zanotti Bianco. Bassani ejerce de presidente de Italia Nostra de 1965 a 1980.

¹⁰⁰⁷ (<http://luhcie.univ-grenoble-alpes.fr/rencontres/comment-est-ne-le-roman-de-ferrare-de-giorgio-bassani/>)

anotaciones y tachaduras que forman un sistema ejemplar de variantes de autor. Efectivamente, por representar un caso de obra *en fieri*, el ciclo de Ferrara desde siempre ha despertado la curiosidad de los filólogos. A este propósito, con ocasión del encuentro francés dedicado al autor, dos de los más distinguidos especialistas de Bassani, es decir Paola Italia y Sergio Parussa, analizaron filológicamente las fases de gestación del *Romanzo di Ferrara* además de presentar los proyectos de edición crítica actualmente en marcha.

El 12-14 de mayo de 2016, la Universidad Paris-Sorbonne diseñó un ‘colloque’ internacional sobre *Giorgio Bassani. La passion des images*,¹⁰⁰⁸ que es la continuación de un congreso anterior celebrado en abril en la Complutense de Madrid, ya mencionado. En este segundo encuentro, dedicado a la dimensión figurativa y visual de la obra bassaniana, se analizó la función de las imágenes en la producción del escritor, es decir el peso que tienen en su escritura. Igualmente, en esta ocasión se abrió nuevamente el análisis a un discurso más general sobre las demás artes, como por ejemplo el cine. Sin duda la relación ‘escritura-imagen-figura’ es un aspecto muy investigado también por el mismo Bassani. En *Laggiù in fondo al corridoio*, por ejemplo, el escritor reflexiona acerca de la construcción geométrica de sus cuentos y en concreto, acerca de *Una lapide in via Mazzini*, comenta lo siguiente:

[...] una narrazione, perché riesca davvero significante, poetica, deve [...] saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi.
[...] avevo creduto opportuno accettuarne la geometria. Mentre scrivevo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁸ (https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5299).

¹⁰⁰⁹ Giorgio Bassani, “Laggiù, in fondo al corridoio,” en *Opere*, ed. Roberto Cotroneo (Milán: Mondadori 1998), 938-940.

Igualmente, Bassani concibe la estructura de *La passeggiata prima di cena* según la idea de un montaje cinematográfico:

La *Passeggiata* raccontava Elia Corcos, Gemma Brondi, i loro rispettivi e contrapposti clanc familiari, Ferrara eccetera. Insieme però raccontava un'altra cosa: e cioè la soddisfazione tutta privata, e in apparenza persino futile, gratuita, ricavata da me, scrivente, nel creare un tipo di narrazione che facesse pensare proprio attraverso la forma della sua struttura, per mezzo di essa, a una lunga, lunghissima carrellata cinematografica¹⁰¹⁰

En sus palabras:

Che cos'era infatti la Passeggiata, a considerarla sotto il profilo esclusivo della sua struttura, se non l'evento mobile di una immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco?¹⁰¹¹

Del 23 al 27 de mayo de este mismo año el Instituto Italiano de Cultura de Berlín organizó una serie de iniciativas con vistas a divulgar la obra y la figura del escritor italiano en Alemania, entre ellas: la exposición *A spasso dentro le mura* montada por Sharon Reichel; la proyección de las películas *Gli Occhiali d'oro* (1987, Giuliano Montaldo) y *La lunga notte del '43* (1960, Florestano Vancini) basadas en dos obras de Bassani¹⁰¹² y por último el documental *Giorgio Bassani*, dirigido por Luigi Montefoschi. Durante el encuentro berlinés la Freie Universität organizó también una jornada de estudio y lectura de la obra del escritor, *Sulle pagine di Bassani*.¹⁰¹³

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, 338-339.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, 339.

¹⁰¹² Salvo *La larga noche del '43* cuyo título sufre algunos cambios: efectivamente en la película se añade el adjetivo 'larga' que no aparece en cambio en el cuento, titulado *Una notte del '43*, cambiando además el artículo indeterminado por el determinado. Sobre la transcripción cinematográfica de la obra bassaniana y sus trascendencias se remite al capítulo 8.

¹⁰¹³ (http://www.iicberlino.esteri.it/iic_berlino/it/gli_eventi/calendario/2016/05/sulle-pagine-di-bassani-workshop.html)

El 12 de septiembre del mismo año las celebraciones bassanianas alcanzaron Argentina con la iniciativa *Buenos Aires recuerda a Giorgio Bassani*,¹⁰¹⁴ organizada por el Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires y ADILLI (Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas) y en la que colaboramos formando parte de la organización. Giorgio Bassani es un autor bastante conocido en Argentina debido a la difusión cinematográfica de su obra, así como a ciertas dinámicas político-culturales de las que daremos cuenta en el capítulo correspondiente (capítulo 5). Además el propio Bassani viajó a Buenos Aires y Rosario en 1983, con ocasión de la Feria del Libro, donde dio algunas charlas.

El 29 de septiembre del mismo año el Instituto Italiano de Cultura de Washington organizó el encuentro bassaniano *The american journey of Giorgio Bassani*,¹⁰¹⁵ con la participación de Valerio Cappozzo, autor del libro *Lezioni Americane di Giorgio Bassani*, y Laura Benedetti, italianista en la Universidad americana di Georgetown. Dicha reunión se centró en el viaje americano del escritor, experiencia que impactó mucho al autor a nivel personal y profesional. Prueba de ello es la colección de poesía *In gran secreto*, inspirada en esta estancia, que no ha sido traducida al español. Sin embargo nos parece oportuno aquí transcribir una parte de un poema de dicha colección, que ofrece un testimonio directo de su experiencia en el campus como profesor:

[...] / si considera più affine al Manzoni – interrogano / [dolecemente – oppure al ferrarese Antonioni? / Opta per la linea Bernini-Borromini-Fellini diciamo o / [per quella Giovanni / Verga-Rossellini? / E Verdi? Non sembra che a lei Giuseppe / Verdi ricordi come fenomeno un po' / il nostro Gershwin?/ E quel particolare cattolicesimo post-tridentino che / [solum è / lombardo / opera secondo lei più in Vincenzo Monti o di più in Luchino / Visconti? / E va bene Lotto / e Bellotto / e persino Giotto / ma / e / Zanzotto? / E lei medesimo infine in che rapporto si sente / col Boccaccio? / Questo è all'incirca ciò che mi chiedono

¹⁰¹⁴

(http://www.iicbuenosaires.esteri.it/iic_buenosaires/es/gli_eventi/calendario/2016/09/buenos-aires-ricorda-a-giorgio.html)

¹⁰¹⁵

(http://www.iicwashington.esteri.it/iic_washington/it/gli_eventi/calendario/2016/09/the-american-journey-of-giorgio.html),

non pochi / [importanti / cervelli in giro come se niente / fosse / talché più morto
che vivo delle due l'una o di / botto li abbraccio ovvero spezzato / giusto a metà
da una gran tosse / fronte ai ginocchi ho cura di coprirmi ben bene / con
entrambe le mani il / viso / Ecco quanto carissimo però per dirla / col vecchio
Griso è /dura¹⁰¹⁶

El 29 de septiembre del mismo año arrancaron las celebraciones bassanianas en Inglaterra, con un evento titulado *Remembering Giorgio Bassani (1916-2000)*,¹⁰¹⁷ que ha seguido los días 3 y 4 de octubre en el Instituto Italiano de Cultura de Londres; han asistido escritores, especialistas del ferrarés como Paola Italia, Giulio Ferroni y Jamie McKendrik, traductor del escritor al inglés, además de profesor en la Universidad de Oxford y poeta exponente de la *Poetry Society's New Generation*. Allí se abordaron varios aspectos de la trayectoria artística del ferrarés, entre ellos su relación con el cine, el elemento testimonial en el tratamiento literario del Holocausto y la compleja génesis de las *Historias* de Ferrara.

El 6 y 7 de octubre de 2016 la Universidad y el Instituto Italiano de Cultura de Varsovia organizaron un congreso internacional enfocado en la poesía del autor: *Giorgio Bassani: "sostanzialmente un poeta"*.¹⁰¹⁸ El encuentro destacó la obra poética del escritor, que es un aspecto esencial de su multiforme actividad artística poco conocido para la crítica extranjera. En la poesía Bassani encomienda su mensaje de una forma más directa, creando un constante diálogo con la narrativa surcado por la memoria y el presente. La categoría poética en Bassani es algo más que un recurso retórico-estilístico; más bien podría definirse como el elemento base de su poética idealista, que incorpora los demás dominios literarios y acompaña constantemente el resto de su producción. Bassani nace poeta y es él mismo quien lo afirma en varias ocasiones, hallando en sus primeros ejercicios poéticos la génesis de su literatura (capítulo 1). En concreto el congreso

¹⁰¹⁶ Giorgio Bassani, "Campus," en *Opere*, 1497-1499.

¹⁰¹⁷ (http://www.icilondon.esteri.it/iic_londra/en/gli_eventi/calendario/remembering-giorgio-bassani-1916.html)

¹⁰¹⁸ (<http://italianistyka.uw.edu.pl/convegno-internazionale-giorgio-bassani-sostanzialmente-un-poeta-2/>).

polaco analizó la producción poética temprana del autor, con *Storie di poveri amanti e altri versi* (1945), así como su última etapa creativa, que consta del libro de versos *In gran secreto* (1978) e *In rima e senza* (1982), volumen donde Bassani recoge su poesía completa. El congreso tuvo por objetivo investigar el valor de la poesía para el escritor, y para ello se ha tenido en cuenta también el peso de la tradición en sus composiciones, desde los clásicos latinos y griegos (Catullo, Horacio, Virgilio) hasta sus contemporáneos italianos y extranjeros (Montale, Bertolucci, Sereni, Baudelaire, Rilke, Dylan Thomas, etc.,...).

El 13 de octubre de este mismo año el Instituto Italiano de Cultura de Malta organizó una conferencia sobre *Giorgio Bassani e la coscienza per la salvaguardia e la conservazione dell'ambiente e del territorio, tra Italia e Malta*,¹⁰¹⁹ cuyo interés se dirige a su labor como activista medio-ambiental en calidad de director de Italia Nostra. El activismo de Bassani se enmarca dentro de una visión personal y socio-cultural muy amplia de la Historia y la sociedad, en la que tiene cabida su historicismo crociano entendido ante todo como filtro ideológico. A modo de ejemplo puede consultarse una declaración pública del escritor acerca del Industrialismo:

[...] il problema non sta soltanto nell'individuare i beni da proteggere. È altrettanto necessario impostare la tutela in maniera corretta. Ho accennato al carattere nazional-popolare della nostra concezione conservativa. Noi amiamo l'arte, ma riteniamo che essa non vada sottratta al contesto sociale in cui si è manifestata. Crediamo non abbia senso restaurare e conservare un centro storico, trasformandolo da agglomerato naturale di vita collettiva in residenza di lusso per esteti e maniaci dell'antico. Il nostro atteggiamento al riguardo si ispira, d'altra parte, oltre che a motivi sociali, a criteri storici: soltanto in Italia, infatti, si è verificata la convivenza armonica della pienezza dell'arte [...] con la pienezza della vita: cioè con il suo contrario: perché l'arte è una cosa, la vita un'altra. [...] Siamo storici anche in un altro senso; a nostro avviso gli

¹⁰¹⁹ (http://www.iicvalletta.esteri.it/iic_lavalletta/it/gli_eventi/calendario/2016/10/giorgio-bassani-e-la-coscienza.html).

interventi di restauro debbono rispettare la storicità dell'epoca; non debbono risolversi in integrazioni e ripristini arbitrari¹⁰²⁰

Del 2 al 24 de noviembre el Centro Studi di Ricerche e Formazione Apulia Film Commission organizó en las ciudades de Bari, Lecce y Foggia una iniciativa dedicada a Bassani y el cine: *Giorgio Bassani e il cinema. Scritture, voci, polemiche, documenti.*¹⁰²¹ Durante dichos encuentros se analizaron las adaptaciones cinematográficas de: *Il giardino dei Finzi Contini* (1970, Vittorio De Sica); *La lunga notte del '43* (1960, Florestano Vancini); *Gli occhiali d'Oro* (1987, Giuliano Montaldo), así como los guiones fílmicos escritos por Bassani: *I vinti* (1953, Michelangelo Antonioni); *Questa è la vita* (1954, Mario Soldati)¹⁰²² y *La Romana* (1954, Luigi Zampa). Cabe destacar la especial atención dedicada al tema de la *filmabilità della parola*, es decir el nivel de adaptabilidad de la palabra a la imagen. El mismo autor ha demostrado a lo largo de su carrera literaria un constante interés por el grado de filmicidad de ciertos textos literarios, analizando los logros y límites de la transcripción cinematográfica, es decir la operación de trasladar a la pantalla una concreta dimensión literaria convertida en imágenes.¹⁰²³

Paralelamente, el 7-8-9 de noviembre del mismo año la Universidad de Florencia organizó el congreso internacional *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza per Giorgio Bassani, 'di là dal cuore'*.¹⁰²⁴ La convocatoria estaba pensada con vistas a destacar un aspecto imprescindible de

¹⁰²⁰ Giorgio Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, ed. Cristiano Spila, (Turín: Einaudi, 2005), 7.

¹⁰²¹ (<http://www.apuliafilmcommission.it/news/giorgio-bassani-e-il-cinema-scritture-voci-polemiche-documenti>).

¹⁰²² Bassani escribe el guion de un episodio de esta película, titulado *Il ventaglio*.

¹⁰²³ Sobre la relación y el interés de Bassani por el cine véase Federica Villa, *Il cinema che serve*. (Turín: Edizioni Kaplan, 2010); Juan Carlos de Miguel y Canuto y Paolino Nappi, "Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana," *Cuadernos de Filología Italiana* 23 (2016): 43-66; Giuseppe Cavalieri, "Giorgio Bassani e il cinema italiano: dalla scrittura scenografica percepita come engagement alle trasposizioni cinematografiche," en *Bassani nel suo secolo*, eds. Sarah Amrani y Maria Pia De Paulis-Dalembert. (Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2016), 99-112.

¹⁰²⁴ El evento organizado a dado lugar a la siguiente publicación: Anna Dolfi, ed. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*. (Florencia: Firenze University Press, 2017). En prensa.

la vida y la poética del autor, es decir, el deber del testimonio como base de una operación hermenéutica íntimamente vinculada a un ejercicio literario responsable y capaz de garantizar una memoria histórica que es también justicia histórica.

Por último, entre el 14 y el 19 de noviembre en Roma y Ferrara se celebró el congreso internacional *Giorgio Bassani 1916-2016*,¹⁰²⁵ con vistas a ampliar la base de los estudios críticos sobre el autor. Roma y Ferrara han investigado todos los aspectos de su carrera intelectual y han propuesto una sección sobre la recepción del escritor en el mundo titulada *I libri di Giorgio Bassani: traduzioni, tradizioni, negoziazioni*, con un enfoque especial en la influencia de Bassani en España, Francia, Polonia, Inglaterra y Argentina. Con ocasión del congreso hemos presentado una ponencia sobre “*Giorgio Bassani in Spagna: ricezione e critica dal franchismo alla contemporaneità*”,¹⁰²⁶ proponiendo un análisis sobre la repercusión del autor en la Península Ibérica a raíz de una evidente evolución de la crítica especialista en España, debido a importantes acontecimientos históricos, políticos y culturales de los últimos cincuenta años.

Entre las exposiciones que tuvieron lugar con ocasión del Centenario, cabe destacar *Giorgio Bassani: Officina Bolognese (1934-1943)*,¹⁰²⁷ organizada por Annarita Zazzaroni en la Biblioteca Comunale dell’Arciginnasio de Bolonia, del 28 de noviembre al 18 de diciembre. Dicha exposición se inscribe en el marco de las iniciativas pensadas a raíz del trabajo de clasificación, ordenamiento y digitalización del archivo inédito de Giorgio Bassani. Para la ocasión se utilizaron documentos inéditos que fueron integrados en la información acerca de gli anni bolognesi del escritor, es decir la formación universitaria marcada por el encuentro con su maestro Roberto Longhi, Giuseppe Raimondi, Attilio Bertolucci, Lanfranco Caretti y Francesco Arcangeli, entre otros, cuya influencia intelectual acompañará al ferrarés a lo largo de toda su vida.

¹⁰²⁵ (<http://www.unife.it/eventi/2016/ottobre/tra-roma-e-ferrara-il-convegno-bassani-1916-2016>).

¹⁰²⁶ El título de la ponencia ha sufrido una modificación durante la fase de redacción del artículo destinado a las actas, debido al desarrollo de las investigaciones. El título definitivo es: “*Giorgio Bassani nella Spagna post-franchista: «Scrivo perché ci se ne ricordi»*,” en prensa.

¹⁰²⁷ (<http://www.movio.beniculturali.it/ams-unibo/giorgiobassaniofficinabolognese/>)

Como se ha comprobado, del amplio espectro de actividades realizadas podemos concluir que las iniciativas llevadas a cabo en torno al centenario tocan aspectos esenciales de la vida y poética de este autor, cuyo peso cultural va redescubriendose constantemente. Figura clave del *Novecento*, Bassani se sitúa en una importante encrucijada debido a su labor editorial, su ideología y militancia política, su propuesta literaria y artística. La mirada historicista y su compromiso moral frente a una sociedad y una Historia que renuncian a sus responsabilidades tiene todavía mucho que decir, mucho que enseñar: «Comunicare tramite l'arte del resto fu ognora / la mia ambizione suprema».¹⁰²⁸

¹⁰²⁸ Giorgio Bassani, "A un altro critico," en *Opere*, 1422.

Anexo II

Autores italianos en los catálogos Seix-Barral y Barral Editores¹⁰²⁹

Durante su labor editorial en la empresa de familia Seix Barral, Carlos Barral publicó los siguientes autores italianos:

SVEVO, Italo. *La conciencia de Zeno*. Traducción de José María Velloso. 1956.

LANDOLFI, Tommaso. *La piedra lunar*. Traducción de Fernando Acebedo. 1956.

FLAIANO, Ennio. *Diario nocturno*. Traducción de Jesús López Pacheco. 1958.

POMILIO, Mario. *El testigo*. Traducción de Carmen Vadillos. 1958.

CASSOLA, Carlo. *Fausto y Anna*. Traducción de Román Cuétara. 1961.

DEL BUONO, Oreste. *Con el agua al cuello*. Traducción de Luís Jímenes Clavijo. 1962.

ROSSO, Renzo. *El señuelo*. Traducción de Miguel Barcelo. 1962.

BASSANI, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*, 1963.

ARPINO, Giovanni. *Una nube de ira*. Traducción de Jesús López Pacheco. 1963.

VOLPONI, Paolo. *Memorial*. Traducción de Salvador Clotas-Manuel Vázquez. 1963.

NAMORA, Fernando. *Fuego en la noche oscura*. Traducción de Juan Petit. 1963.

CASSOLA, Carlo. *Un corazón árido*. Traducción de Román Cuétara. 1963.

CEDERNA, Camilla. *Ocho y medio de Fellini*. Traducción de Manuel Vázquez Montalbán 1964.

Mastronardi, Lucio. *El maestro de Vigerano*. Traducción de Manuel Vázquez Montalbán. 1964.

MERI, Veijo. *Una historia de cuerda*. Traducción de Rosalía Brizuela. 1964.

QUINTAVALLE, Umberto Paolo. *Todos comprometidos*. Traducción de Salvador Clotas. 1964.

QUARANTOTTI GAMBINI, Pier Antonio. *La estela del crucero*. Traducción de Joan Petit. 1964.

¹⁰²⁹ Cfr. Pedro Luís Ladrón de Guevara, "La cultura italiana en las Memorias de Carlos Barral," *Estudios Románicos* 8-9 (1993-95): 47-66.

- GADDA, Carlo Emilio. *Aprendizaje del dolor*. Traducción de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver. 1965.
- GADDA, Carlo Emilio. *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*. Traducción de Juan Ramón Masoliver. 1965.
- PRATOLINI, Vasco. *La constancia de la razón*. Traducción de Manuel Vázquez Montalbán. 1965.
- SCALFARI, Eugenio. *El poder económico en la U.R.S.S.* Traducción de Juan Marsé. 1965.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Mamma Rosa*. Traducción de José Agustín Goytisolo. 1965.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Francisca Perujo. 1965.
- PIOVENE, Guido. *Las furias*. Traducción de María Luisa Fabra. 1966.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica del gusto*. Traducción de Manuel Sacristán. 1966.
- BASSANI**, Giorgio. *Historias de Ferrara*, 1967.
- BASSANI**, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*, 1967.
- ROSSO, Renzo. *La dura espina*. Traducción de Jesús López Pacheco. 1967.
- Vittorini, Elio. *Las mujeres de Mesina*. Traducción de Francisca Perujo. 1967.
- ARPINO, Giovanni. *La sombra de las colinas*. Traducción de Jesús López Pacheco. 1967.
- PAVESE, Cesare. *La playa*. Traducción de Juan Ramón Masoliver. 1968.
- VITTORINI, Elio. *Las mujeres de Mesina*. Traducción de Francisca Perujo. 1967.
- QUARANTOTTI GAMBINI, Pier Antonio. *El caballo de Tripoli*. Traducción de José Agustín Goytisolo. 1969.
- BASSANI**, Giorgio. *Detrás de la puerta*, 1969.

Carlos Barral se separa de la editorial de familia y es probable que deje algunos proyectos editoriales pendientes. Los libros italianos supuestamente elegidos por él y publicados sin embargo después de su salida de Seix Barral son los siguientes:

- BERTO, Giuseppe. *El mal oscuro*. Traducción de Sergio Pitol. 1970.
- PAVESE, Cesare. *La playa y otros relatos*. Traducción de Juan Antonio Masoliver. 1970.

- BASSANI**, Giorgio. *La garza*.
- BASSANI**, Giorgio. *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara*. 1971.
- BASSANI**, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*, 1972.
- BASSANI**, Giorgio. *Los anteojos de oro*, 1972.
- ARBASINIO, Alberto. *Hermanos de Italia*. Traducción de Narcís Comadira. 1973.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia, Infierno*. Traducción de Ángel Crespo. 1973.
- ARBASINO, Alberto. *Super-Heliogábalos*. Traducción de Néstor Sánchez. 1973.
- BASSANI**, Giorgio. *El olor del heno*, 1974.
- CLERICI, Carlos. *El círculo Yesida*, 1974.¹⁰³⁰
- CASSOLA, Carlo. La tala del bosque. Traducción de Fernando Caralt. 1975.

Carlos Barral funda Barral Editores, activa de 1970 a 1978. Los autores publicados durante estos años son los siguientes:

- RIPELLINO, Angelo Maria. *Sobre literatura rusa*. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. 1970.
- VITTORINI, Elio. *Las ciudades del mundo*. Traducción de Sergio Pitol. 1971.
- MORTEO, Gian Renzo, ed. *Teatro dadá*. Traducción de José Escué. 1971.
- GADDA, Carlo Emilio. *La mecánica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. 1971.
- BASSANI**, Giorgio. *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara*, 1971.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. 1971.
- BASSANI**, Giorgio. *Los anteojos de oro*, 1972.
- SCERBANENCO, Giorgio. *Al servicio de quien me quiera*. Traducción de Juan Giner. 1972.
- BASAGLIA, Franco. *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*. Traducción de Jaime Pomar. 1972.

¹⁰³⁰ De algunas de estas obras indicadas no ha sido posible recuperar la información bibliográfica completa. Relativamente a las obras de Bassani, se dará la información completa en el Anexo III, dedicado a las versiones españolas de sus libros.

SCERBANENCO, Giorgio. *Las princesas de Acapulco*. Traducción de Juan Viñoly. 1973.

CAPANNA, Pablo. *La tecnarquía*. 1973.

GIOVANNI, José. *Los rufianes*. Traducción de Josep Elias. 1974.

TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. Traducción de Ernesto Carratalá. 1974.

AA.VV. *Psiquiatría, antipsiquiatría y orden manicomial*. Traducción de Ramón García. 1975.

SVEVO, Italo. *Una vita*. Traducción de Francisca Perujo 1978.

Anexos III

Ediciones españolas de Giorgio Bassani

Obras publicadas en España, en castellano, antes de 1975:

MASOLIVER, Juan Ramón ed. "Poetas italianos de hoy. Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Vittorio Bodini, Giorgio Bassani." *Entregas de poesía* 24 (1950).

BASSANI, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1963.

—. *Historias de Ferrara*. Traducción de Elena Sáez de Diamante y Juan Augustín Goytisolo. Barcelona: Seix Barral, 1967.

—. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1967.

—. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral-Biblioteca de Bolsillo, 1968.

—. *Detrás de la puerta*. Traducción de Sergio Pitol. Barcelona: Seix Barral, 1969.

—. *La garza*. Traducción de Narcís Comadira. Barcelona: Seix Barral, 1970.

—. *Lida Mantovani y otras historias de Ferrara*. Traducción de Sergio Pitol. Barcelona: Barral Editores, 1971.

—. *Los anteojos de oro*. Traducción de Sergio Pitol. Barcelona: Barral Editores, 1972.

—. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1973.

—. *El olor del heno*. Traducido por Carlos Manzano. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Obra publicada en España, en catalán, antes de 1975:

BASSANI, Giorgio. *Darrera la porta*. Traducción de Manuel Carbonell. Barcelona: Edicions 62, 1968.

Obras publicadas en España, en castellano, después de 1975:

- BASSANI, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petiti. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . *Poemas*. Quervo, Cuadernos de Cultura. Traducción de Juan Ramos. Valencia: Pablo Lluch, 1983.
- . *La novela de Ferrara*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Bruguera, 1984.
- . *Epitafio*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1985.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- . *La novela de Ferrara*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano, prólogo de Antonio Colinas. Barcelona: Espasa-Calpe, 1993.
- . *La garza*, ed. Anna Dolfi. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Planeta, 1997.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Círculo de lectores, 2001.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: El País, 2003.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano, prólogo de Antonio Colinas. Barcelona: Espasa Calpe, 2004.
- . *El jardín de los Finzi-Contini*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Tusquets, 2007.
- . *La novela de Ferrara*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2007.

- . *La novela de Ferrara*. Traducción de Carlos Manzano, prólogo de Pier Paolo Pasolini. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- . *Intramuros*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Barcelona: Acantilado, 2014.
- . *Las gafas de oro*. Traducción de . Juan Antonio Méndez. Barcelona: Acantilado, 2015.

Obras publicadas en España, en catalán, después de 1975:

- BASSANI, Giorgio. *Darrera la porta*. Traducción de Manuel Carbonell. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- . *Dins la muralla*. Traducción de Joan Casas. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- . *Epitafi*. Traducción de Josep Ballester. Alzira: Bromera, 1996.
- . *El jardí del Finzi-Contini*. Traducción de Carme Serrallonga. Barcelona: Proa, 1987.
- . *El jardí del Finzi-Contini*. Traducción de Carme Serrallonga. Barcelona: GE, 1996.
- . *El jardí del Finzi-Contini*. Traducción de Carme Serrallonga. Barcelona: Proa, 2007.

Obra publicadas en España, en euskara, después de 1975:

- BASSANI, Giorgio. *Finzi-Continitarren lorategia*. Traducción de Koldo Biguri. Euba: Ibaizabal, 1997.

Obra publicada en Argentina en español:

- BASSANI, Giorgio. *Las gafas de oro*. Traducción de Roberto Bixio. Buenos Aires: Editorial Sur, 1960.

Anexo IV

Regesto

Le fonti archivistiche consultate nel corso delle nostre ricerche, costituiscono la colonna vertebrale della tesi. Il materiale documentario, eterogeneo e rigorosamente inedito, ha permesso di sinergizzare informazioni e verificare la validità delle ipotesi iniziali, generando un dialogo multidisciplinare costante. Alcuni dei fondi visitati hanno offerto solamente informazioni di contesto, che sono da considerare tuttavia indispensabili per il fatto di aver agevolato la complessa ricostruzione storica, culturale e politica dei contesti di ricezione analizzati.

Per disposizione geografica, i fondi consultati sono:

Italia: Archivio Giulio Einaudi; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Francia: Fondo eredi Bassani.

Spagna: Biblioteca de Catalunya-Fondo Carlos Barral; Archivo General de la Administración.

Argentina: Observatorio UNESCO Villa Ocampo; Fondo Enrique Pezzoni.

1) Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

Presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori viene conservata la corrispondenza epistolare tra Editorial Seix-Barral/ Barral Editores/ Editorial Sur/ Editorial Lumen e Agenzia Letteraria Internazionale (ALI). Un discreto numero di lettere catalogate informano sulla gestione delle pubblicazioni di Giorgio Bassani nella Penisola Iberica nel periodo franchista. Vi si trova inoltre la corrispondenza intrattenuta da ALI con lo scrittore ferrarese.

Il materiale consultato riflette un arco temporale che va dal 1962, anno delle prime trattative per la stampa del *Giardino dei Finzi-Contini* in Spagna, al 1972, quando Seix-Barral avanza una proposta di pubblicazione dell'*Odore del fieno*. Sono state consultate 21 cartelle relative a Seix-Barral e Barral Editores, 6 cartelle dell'Editorial Sur, 7 dell'Editorial Lumen e 24 relative alla corrispondenza tra l'Agenzia Letteraria Internazionale e Giorgio Bassani.

Riportiamo qui di seguito l'indicazione delle lettere che abbiamo citato.

Corrispondenza ALI – Seix Barral e Barral Editores:

- I. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Jaime Salinas a ALI, Barcellona, 16 marzo 1962.
- II. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Jaime Salinas a ALI, Barcellona, 16 aprile 1962.
- III. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Erich Linder a Carlos Barral, Milano, 13 giugno 1962, *ds.*
- IV. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcellona, 19 giugno 1962.
- V. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcellona, 22 settembre 1965.
- VI. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Erich Linder a Montserrat Puig, Milán, 17 settembre 1965.
- VII. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1962, B. 22, fasc. 13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, Barcellona, 17 luglio 1962.

VIII. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, Barcellona, 15 settembre 1965.

IX. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1964, B. 42, fasc. 31 (Seix Barral), ALI a Seix-Barral, Barcellona, 25 aprile 1964.

X. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), ALI a Seix Barral, Milán, 7 settembre 1965.

XI. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1965, B. 50, fasc. 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, Barcellona, 15 settembre 1965.

Corrispondenza Erich Linder-Giorgio Bassani:

I. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1967, B. 29, fasc. 21 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 31 maggio 1967.

II. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 7 ottobre 1969.

III. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano. *S.d.*

IV. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1968, B. 34, fasc. 26 (Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 15 gennaio 1968, *ds.*

V. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1969, B. 37, fasc. 33 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 7 ottobre 1969.

VI. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1972, B. 30, fasc. 22 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 18 dicembre 1972.

VII. Dattiloscritto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, 1970, B. 39, fasc. 24 (Fondo Erich Linder), Erich Linder a Giorgio Bassani, Milano, 13 luglio 1967.

2) Archivio Giulio Einaudi, Torino.

Si conserva la corrispondenza epistolare intrattenuta dalla Casa editrice con lo scrittore ferrarese. Abbiamo consultato un totale di 410 carte, dal 1945 al

1977, riguardanti soprattutto i rapporti professionali mantenuti dall'editore e dai collaboratori della Casa torinese con Bassani. Le lettere citate sono:

- I. Manoscritto, Italo Calvino a Giorgio Bassani, Torino, 23 dicembre 1952, 3, Archivio Giulio Einaudi.
- II. Manoscritto, Giorgio Bassani a Italo Calvino, Roma, 11 gennaio 1953, 4, Archivio Giulio Einaudi.
- III. Dattiloscritto, Giorgio Bassani a Giulio Einaudi, Roma, 3 febbraio 1971, Fondazione Einaudi, Torino.

3) Fondo Carlos Barral, Barcellona.

Il Fondo Carlos Barral si trova dislocato tra la Biblioteca de Catalunya e gli archivi Seix-Barral, o Barral Editores, conservati presso i gruppi editoriali che ne hanno assorbito il marchio. La documentazione in nostro possesso proviene dalla Biblioteca de Catalunya, che conserva soprattutto materiale riguardante l'attività politica e la carriera letteraria di Carlos Barral. Le informazioni sul lavoro editoriale del catalano sembrano essere andate perse.

È stato possibile recuperare una minima parte della corrispondenza con Giulio Einaudi (12 lettere), Caren Balcells (22), Mario Muchnik (8), Valerio Riva (12) e Jaime Salinas (31). I dati rilevati informano sulla realtà culturale ed editoriale spagnola dell'epoca e nello specifico conducono all'interno della Casa editrice che almeno inizialmente ha gestito in autonomia la ricezione dell'autore nel paese vicino.

Del materiale studiato, abbiamo citato solamente una lettera del Fondo Barral, inviata da Valerio Riva all'editore spagnolo.

- I. Dattiloscritto, Valerio Riva a Carlos Barral, Milano, 12 luglio 1965, Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Fons Carlos Barral, Correspondència.

4) Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

L'Archivio General de la Administración conserva i rapporti di lettura (*informes de lectura*) delle opere sottoposte a censura, redatti da lettori anonimi

identificati numericamente. Si tratta di una fonte di informazione imprescindibile per completare lo studio sulla censura editoriale delle opere bassiane sotto il franchismo, che ha confermato le nostre ipotesi di partenza elaborate sulla base del materiale documentario conservato nella Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Il periodo di tempo studiato va dal 1961, anno in cui Ricardo Burrull della Casa editrice E.D.H.A.S.A. chiede il permesso di pubblicare *Gli occhiali d'oro* a partire dalla traduzione argentina, al 1974, anno in cui viene inoltrata la richiesta di autorizzazione per *L'odore del fieno*, concessa poiché «Autorizable, por ser una serie de cuentos italianos, sin politica, ni religión, ni sexo». Sono state consultate un totale di 13 cartelle, contenenti lo stesso numero di rapporti censori, dai quali abbiamo selezionato puntuali informazioni relative soprattutto alla pubblicazione di *Dietro la porta*, l'opera più ‘problemática’ per la censura, moralmente parlando.

I. Dattiloscritto, (3)50-21/13242, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 1707-61.

II. Dattiloscritto e manoscritto, (3)50-21/16044, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 2016-65, Lector 16.

III. Dattiloscritto e manoscritto, (3)50- 73/05485, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Expediente 4541 74, Lector 6.

5) Fondo Enrique Pezzoni e Observatorio Unesco Villa Ocampo, Buenos Aires.

Presso il Fondo Enrique Pezzoni abbiamo condotto uno studio conoscitivo: è stato nostro interesse ‘studiare’ la biblioteca del professore e critico argentino, nonché membro del gruppo *Sur*, allo scopo di ricostruire inclinazioni e affinità intellettuali che possano aver giustificato l’interesse per Bassani da parte del gruppo di editori operante in redazione.

Presso Villa Ocampo si trova la copia dell’epistolario di Victoria Ocampo, il cui originale è stato donato dalla stessa editrice all’Università di Harvard. Abbiamo consultato un totale di 120 carte, relative ai rapporti professionali intrattenuti dall’argentina con Borges, Bioy Casares, Frida Schultz de Mantovani,

Mario Cueva, José Bianco, Attilio Rossi, Attilio Dabini e Vittorio de Sica, funzionali a ricostruire la tonica culturale del paese oltreoceano tra gli anni '50 e '70. Fruttuoso è stato infine lo studio dei *marginalia* dei volumi conservati nella biblioteca Ocampo, molti dei quali pubblicati dalla Casa editrice fondata dalla stessa Victoria Ocampo.

Si riporta qui di seguito l'unica lettera citata, relativa ai diritti editoriali in spagnolo dell'opera di Bassani.

- I. Agencia Literaria *International Editors'Co a Editorial SUR, Buenos Aires, 16 aprile 1980*, Archivo Fundación Sur-Observatorio UNESCO Villa Ocampo.

6) Fondo Eredi Bassani, Parigi.¹⁰³¹

I dati acquisiti presso il Fondo eredi Bassani hanno contribuito alla ricostruzione di un vastissimo sostrato intellettuale, indispensabile a situare geograficamente, temporalmente e culturalmente lo scrittore.

Le carte consultate sono di Anna Banti (101); Maria Bellonci (4); Antonio Barolini (36); Attilio Bertolucci (99); Marguerite Caetani (160); Italo Calvino (32); Giuseppe Cintioli (1); (Elena Croce (2); Giangiacomo Feltrinelli (8); Roberto Longhi (5); Mondadori (32); Partito d'Azione (2); Pasolini Desideria (17); Pier Paolo Pasolini (13); Giaime Pintor (1); RAI (35); Maria Luisa Spaziani (15); Luis Trenker (4); Rodolfo Wilcock (1); Elémire Zolla (4). Le lettere citate sono le seguenti:

- I. Italo Calvino a Giorgio Bassani, 3 dicembre 1952, FeB.
- II. Giangiacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, París, 10 aprile 1955, FeB
- III. Giangiacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milano, 15 ottobre 1956, FeB.
- IV. Giangiacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milano, 4 aprile 1957, FeB.

¹⁰³¹ Si rimanda alla sezione «Material Memoria» (4.5.), che contiene la descrizione del Fondo eredi Bassani.

V. Giangiacomo Feltrinelli a Giorgio Bassani, Milano, 19 febbraio 1958, FeB.

VI. Maria Luisa Spaziani a Giorgio Bassani, Roma, 17 giugno 1965, FeB. (Archivo adjunto: reseña de *Y el corazón caliente* de Ráfael Sánchez Ferlosio, escrita por Giuseppe Cintioli).

VII. Giaime Pintor a Giorgio Bassani, Perugia, 6 agosto 1940 (da questo momento si utilizzerà la sigla FEB per far riferimento al Fondo Bassani conservato a Parigi presso gli eredi).