

**Ludovica Ripa di Meana. *Voi non sapete che non ho paura.*
Edited by Davide Tortorella. Garzanti, 2020. Pp. 420.**

Four decades in the making, *Voi non sapete che non ho paura* is Ludovica Ripa di Meana's triumphant, albeit reluctant, homage to the compulsion for introspection: "questo libro ossessivo... 'diario in forma di domanda' il suo titolo—forse..." (382). This inexhaustible excavation into the self, introduced and edited by Davide Tortorella, is split into nine sections, with seven sections of various forms of verse, assembled without chronology, and the latter two sections as an aggregation of prose and verse presented in the order they were written.

The childhood curiosity of "La bambina Ludovica" when combined with her show of solemn authority is what elevates her voice to the idiosyncratic platform from which she "interroga il mondo e Dio con la perentorietà di un'imperatrice e l'umiltà di un mendicante..." (Tortorella 26). This mixture aids her ruthless pursuit of the truth, as she displays no shame or embarrassment in her candor, exemplified by moments such as her anatomical exploration of aging: "...pantera profumata, fiamma in punta che dell'opposto alimentata brucia: a settant'anni ormai fattasi brace..." (88). This poem is also indicative of her love for contradiction, blending her adolescent inquisitiveness with expressions of "vecchiaia," often fed by her uniform frankness. Her paradoxical tone is exerted in the intersection of her steadfast faith in God despite her incessant, and often daring implorations of divinity: "...perché Dio uno scandolo così? / non ti sembra un peccato contro te?" (389). Her unconventional, investigative manner in professing her faith is what gives the reader the ability to perceive an orthodox subject through an unorthodox lens.

Beyond explorations of the divine and the self, the collection is also concerned with the inevitability of death. Her assessment of her own eventual departure is calm and empirical in nature: "alla finestra e dentro la finestra / chiuso è il cerchio dei giorni che dovevo" (70). However, this is contrasted with her confrontations with the deaths of those dear to her, demonstrating a continual unacceptance in the process of mourning with lines like, "ma la speranza tua non te la cedo, / ti voglio qui tra i vivi..." (75). It's with the loss of her husband, Vittorio Sermonti, that we abruptly arrive onto the shores of the final section, "senza," where Ripa di Meana reaches the apex of her poetic expression in her usual effort to understand the tangibles and intangibles of the world, now intensified by the weight of suffering. This is epitomized by her study of the gravestone that links her and her late husband: "per ora il mio nome fa compagnia al suo, fino a quando accadrà che, con anche le mie due date, in sincrono saremo nel

Nontempo. Insieme” (296). The image of that stone, or of the now-deserted bed the two used to share, communicated in the throes of Ripa di Meana’s longing, brings to fruition the pain of the commencement of a life *senza* and her concession to the solitude that has been plaguing her across the chronology of the book.

Ripa di Meana is no stranger to the companionship of solitude, nor its effect on her compulsion to write, which she presents as the force that moves her pen, using her as its vessel: “lei s’insilenza e intanto la poesia / entra, la scava, fruga, la poeta” (56). However, the descension into absolute solitude following Vittorio’s death is what culminates in the natural conclusion of the book Ripa di Meana has spent half of her life writing, as it brings her back to the topic of God’s ubiquity. While the book’s commencing poem, “terror di Dio,” addresses this omniscience with a reluctant fear, throughout the book’s conclusory section, this instead becomes a source of comfort: “Dio è la mancanza: c’è perché non c’è...” (312). She even uses this ubiquity to repurpose Aristophanes’ myth, saying that humans name our *mancanza* Dio, “per completarsi” (312). Her realization refers back to a previous prophecy of hers, written before Vittorio’s passing, in which she laments her hatred for awaiting Vittorio’s death, but asks herself and us, “ma non sarà a sua volta una forma, la sua mancanza?” (282). It is through the assembly of the intangibility of her two loves, God and Vittorio, that Ripa di Meana is able to bear the *assenza*: “che devo fare? trasformarti in Dio / per sopportare che tu non ci sia?” (355). While contradiction in faith is endemic throughout the book, the conflation of her late husband and God is the boldest assertion of her unique practice of Catholicism, described by Tortorella as “in odore di eresia” (23).

While the end is not conclusive in nature, it is resolute in its lack of conclusion, with Ripa di Meana ceding to her decision to stop singing about God and Vittorio. And upon closing the book, her portrait gazes defiantly from the cover, rooved by the title of the book, which does not end up being “diario in forma di domanda” but instead comes from the first line of a poem found in the section of epigrams (382). This is what she wants us to take away as a lasting impression of the cumulation of four decades of her most intimate emotions, and her most probing questions:

Voi non sapete che non ho paura
io sono ingiusta: posso perdonarmi.
Io sono pronta per l’espiazione.
Appendilo al tuo cuore quel che ho detto. (131)

She is not afraid to question the world or herself, despite where both the answer and the act of asking it may lead her. Though the book chronicles 40 years of boundless introspection, Ludovica Ripa di Meana’s courage is what ties her verse together, and in

turn, gives us permission to share in the splendor of the fearless exploration of our own truths.

JESSICA BEASLEY
University of Massachusetts, Amherst

Jonathan Bazzi. *Febbre*. Fandango, 2019. Pp. 328.

Each year the group *Amici della domenica* gathers at Villa Giulia's nymphaeum in Rome to complete the second voting round in order to select the winner of the Strega Prize. The prize, created by Maria Bellonci and supported by Guido Alberti, was first announced on February 17, 1947. Since then, it has shed light on the literary tastes of contemporary Italian readers. Despite the abrupt disruption of the COVID-19 pandemic, this year's final voting round was conducted in Rome on the 2nd of July. The winner of this year's Strega Prize was author Sandro Veronesi with the book *Il Colibrì* (2019). Yet, in this extraordinary year, Jonathan Bazzi's book *Febbre* (2019) also deserves scholarly attention for the themes that it covers. The writer Teresa Ciabatti proposed Bazzi as a candidate for the prize. In her proposal (published on the 2020 webpage Premio Strega), Ciabatti compares Bazzi and his work to Virginia Woolf's *Orlando* (1928):

Così il protagonista, creatura in divenire, non cerca un'identità, o almeno non nelle categorie esistenti, ma ne inventa una sua personale in cui si ama su internet [...], in cui si può essere tutto, felicemente tutto: colto, balbuziente, emotivo, gay, ironico e anche sieropositivo. L'Orlando di Virginia Woolf qui si condensa, e trova realizzazione in pochi anni. Non servono più secoli.

I believe that Ciabatti perfectly frames the eclectic personality of Bazzi: wearing a black Valentino suit with paillettes, black nail polish inscribed with the word *femminuccia* in white, unabashed makeup, boots and a clear desire not to remain discrete, Bazzi was not at the award ceremony to win, but rather, he was there to make history.

Febbre is largely an autobiographical text written in the first person. The names of people and places are taken directly from his real-life experiences. The structure of the book is a series of alternating flashbacks and flash forwards that support the presentation of the topics covered in the book. The storyline alternates between the narration of the discovery of Bazzi's HIV positive status and of his difficult upbringing in Rozzano, on the south periphery of Milan. *Febbre* marks a milestone in the history of the prize. The book was not only excluded by the final fifth run and then later revived, making the usual finalist *cinquina* into a *sestina*, but it is also the first time that the sensitive theme of HIV is openly discussed by one of the finalist books. I believe this evocative memoir

will open the floodgates to a larger number of authors of LGBTQ+ literature who have not yet been able to tell their stories. It is not a coincidence, I argue, that stories that have HIV as their main theme have often been published in English speaking countries rather than in Italy. *Febbre* differs from all other LGBTQ+ memoirs that have recently appeared in the country because of the complexities and interrelation of different aspects that together reflect the author's identity. This complex strength is not the same in the case, for example, of other autobiographical works, such as Tiziano Ferro's *Trent'anni e una chiacchierata con papà* (2010) or *L'amore è una cosa semplice* (2013), in which a linear plot and a more mainstream coming out story are narrated.

There are multiple passages that remain memorable in the mind of the reader after having read this powerful memoir. Bazzi candidly describes the cynicism that being diagnosed with HIV caused him: “per ogni malato la sua condizione è un evento assoluto. L'enigma che dovrebbe fermare il corso del tempo, la vita degli altri. La malattia recinta, scinde, confina chi ne è portatore in una sfera a parte—egoista, impaurita—, lo riporta nell'io-me primordiale che non vede altro che sé stesso” (Bazzi “Come stai?”). As the book progresses, we see a parallel acceptance and adjustment to his change of status, almost a silent acceptance of the illness: “La malattia fa più paura finché rimane distante: quando ti arriva addosso, tutto diventa più facile. Il terrore e il panico stanno nello spazio che precede incontri e collisioni. Sono privilegi riservati ai sani” (Bazzi “Accomodatevi”). In the climactic ending of the book, Bazzi goes *oltre* finding a sense of pride and strength against the stigma. The book closes with a brave act: Bazzi takes his daily medication in a restaurant as a performative expression of pride in his new identity.

The story is relevant not only because it constitutes one of the first examples in Italian literature in which HIV is so thoroughly explored, but it is even more powerful if we consider the variety of topics covered. Reading *Febbre* we discover the harsh upbringing of the author, the absence of a united family, the challenges faced in establishing connections with others, and the fear to live his identity openly without being bullied. We learn about his first sexual encounters and the hours spent from one chatroom to another in order to establish connections with other gay men. We learn about his tortuous educational journey and the ups and downs that the author faced during his upbringing. We learn about his partner, Marius, and the important role that he played before and after he was diagnosed with the virus. In other words, Bazzi recounts his story to us from boyhood to today.

The style in which *Febbre* is written is apparently simple. At times it feels as if one is reading Bazzi's own private journal. The clarity of the style hides the multiple layers of contamination that the language contains. Traces of Milanese, Neapolitan, and Sicilian dialects appear in the book. Some have criticized Bazzi for his plain style of writing:

scrittura piatta, an accusation to which Bazzi has brilliantly responded in his Instagram profile by posting an interview of the French author Annie Ernaux (interviewed by Augustin Trapenard in 2018 for the TV program *21 cm*). When she was asked about the meaning of *scrittura piatta* she responded:

[La scrittura piatta] è la scrittura del reale, come dire, è una scrittura che rifiuta ogni orpello, ogni forma di compiacimento, anche. Questo significa che quando scelgo una parola, non la scelgo perché è bella ma perché è giusta. [...] Non ho mai scritto con freddezza, ho sempre scritto spinto dall'emozione.

The same emotional and realistic writing suggested by Ernaux is traceable in Bazzi's memoir. *Febbre* is a book that should be read because it symbolizes, and to a certain extent embodies, the struggles that, without generalizing, a large number of LGBTQ+ youth still face in Italy today. It is a story from which many readers will select synergistic passages, reflect on their own lives and feel an intimacy with the writer through this intensely personal depiction of his experience. It is a profound and powerful queer story in which Bazzi deconstructs each and every part of his kaleidoscopic identity. It is a book that is not for praise and divulgation simply within the LGBTQ+ community, as his story speaks to all sorts of readers. I believe that a wide audience will benefit on numerous levels by engaging with this touching, truthful, and outspoken account of Bazzi's life. *Febbre* is a queer book. Its fever is a queer fever. It is the kind of queer writing that the contemporary Italian literary scene has been lacking and which Bazzi so satisfactorily provides.

GIUSEPPE GRISPINO
Rutgers University

**Gianni Amelio. *Hammamet*.
Pepito Produzioni et al., 2020. 126 min.**

Dodicesimo lungometraggio di Gianni Amelio, *Hammamet* è liberamente ispirato alla figura di Bettino Craxi, segretario del Partito Socialista Italiano (PSI) dal 1976 al 1993 e presidente del Consiglio dal 1983 al 1987. La pellicola è incentrata sui suoi ultimi mesi di vita a Hammamet, la località della Tunisia dove Craxi trovò rifugio per sottrarsi all'arresto per corruzione e percezione di finanziamenti illeciti. Qui rimase dal 1994, dopo la

conclusione del mandato alla Camera con conseguente cessazione dell'immunità parlamentare, fino alla morte, sopraggiunta il 19 gennaio 2000.

Non si tratta, però, di un biopic. Craxi non è mai menzionato per nome, ma con l'appellativo di "Presidente." I familiari sono tutti ribattezzati con nomi di fantasia, a partire dalla figlia Stefania, chiamata Anita, come la compagna di Giuseppe Garibaldi (un riflesso palese della notoria venerazione del Craxi reale per l'eroe dei due mondi). Inoltre, Amelio introduce un personaggio immaginario, Fausto, figlio di un fantomatico Vincenzo Sartori, il tesoriere del partito (nella realtà Vincenzo Balsamo) che si staglia come l'unica e preveggenza voce di denuncia della corruzione politica e del tradimento degli ideali socialisti dall'interno del PSI. Dopo l'apparente suicidio del padre, Fausto va a Hammamet per assassinare il Presidente, ma alla fine rinuncia per girare un documentario in cui l'ex leader gli rivela i segreti inediti della sua esperienza politica. Lo spettatore, tuttavia, non viene reso partecipe di queste rivelazioni e il Presidente muore per i postumi di un intervento chirurgico senza che sia stata gettata luce significativa sul suo operato.

Ad Amelio non interessa sviscerare la carriera di Craxi né proporre un'interpretazione dei suoi aspetti più controversi. Oltre che da uno spiccio confronto con Vincenzo Sartori all'inizio, uno squarcio sul meccanismo delle tangenti nella Prima Repubblica trapela da due rapidi scambi di battute tra il Presidente, Fausto e un suo vecchio ma rispettato avversario, probabilmente un esponente della Democrazia Cristiana, venuto a fargli visita a Hammamet: "I denari per la politica sono come le armi per la guerra" (1:01:00-1:01:06) e "La democrazia ha un costo" (1:01:36-1:01:40) afferma il primo, trasformato in portavoce della nostalgia per un passato di statisti corrotti ma competenti, mentre il suo ospite gli obietta che "qualcosa ci restava attaccato alle dita" (1:30:07-1:30:11). Il sistema delle mazzette trova un altro sintetico riferimento quando un gruppo di turisti italiani in Tunisia riconosce l'ex leader e uno di loro lo accusa di essere "il ladro più fetuso che abbiamo mai avuto" perché "s'arrubbò l'Italia" (49:34-49:41). Però, nell'alterco che segue, il Presidente ha la possibilità di presentarsi come vittima di una cospirazione politica sulla base dell'argomentazione che il suo "tesoro," cioè i proventi delle tangenti, non sarebbe mai stato rinvenuto.

La diatriba su Craxi resta confinata a queste quattro brevi scene. A una dimensione ancor più marginale è relegata la vicenda che è quasi unanimemente riconosciuta come il momento più alto del governo di Craxi. Nella notte tra il 10 e l'11 ottobre 1985, in nome della difesa della sovranità italiana e dell'autonomia di Roma da Washington, Craxi impedì alla Delta Force statunitense di catturare i dirottatori palestinesi della nave da crociera *Achille Lauro*, costretti ad atterrare nell'aeroporto siciliano di Sigonella dopo aver ottenuto un lasciapassare in cambio della liberazione degli ostaggi (cfr. Federico Romero, "1985: Sigonella e la sovranità italiana," *Storia mondiale dell'Italia*, a cura di Andrea

Giardina, Laterza, 2017, pp. 772-775). Nel film l'episodio viene derubricato a una battaglia tra soldatini—da una parte i “marines” americani, dall'altra i carabinieri—con cui gioca il nipotino del Presidente, rievocando il patriottico scatto d'orgoglio compiuto dal nonno.

A richiamare la peculiare politica filoaraba di Craxi non bastano certo i vaghi accenni all'ospitalità e protezione fornita dal governo tunisino al Presidente. Manca, per esempio, un ricordo della tutela del regime di Mu'ammar Gheddafi contro i tentativi di destabilizzazione condotti dagli Stati Uniti. *Hammamet* non affronta neppure altre iniziative memorabili di Craxi in politica estera e interna: la trasformazione del PSI in una forza socialdemocratica, la rivitalizzazione dell'eurosocialismo in contrapposizione all'eurocomunismo, la vana disponibilità alla trattativa con le Brigate Rosse per salvare la vita di Aldo Moro, il referendum del 1985 sul taglio della scala mobile, che ridimensionò il potere dei sindacati nell'ambito del consociativismo italiano, e il fallimento dell'invito a boicottare quello del 1991 sull'abolizione delle preferenze plurime per l'elezione della Camera, che segnò la prima incrinatura della partitocrazia.

L'allusione al tentativo di Craxi di rompere gli schemi convenzionali della politica italiana, simboleggiato dal futuro Presidente che da bambino frantuma con la fionda i vetri delle finestre del collegio, è troppo sottile per essere colta dallo spettatore non edotto sulla parabola dell'ex leader socialista. Pertanto, *Hammamet* si riduce a un film intimista su un potente decaduto, insofferente e rancoroso, che non si rassegna alla lontananza dall'Italia, non ha perso la sua arroganza, inveisce contro i propri detrattori e conserva la sua fierezza nel rifiutarsi di ritornare in Italia per curarsi—come negoziato da Anita—perché non può farlo da “uomo libero.” Quest'ultima accudisce il Presidente con abnegazione e gelosia, illudendosi di controllargli l'alimentazione e gli incontri e raccogliendone le memorie e gli sfoghi.

A detta di Amelio, la proposta iniziale del produttore sarebbe stata quella di girare un film su Cavour, un altro statista italiano contraddistinto da “un rapporto intenso con la figlia” (cit. in Chiara Ugolini, “‘Hammamet,’ Craxi secondo Amelio,” *la Repubblica*, 8 gennaio 2020, p. 43). Tuttavia, l'idea che la pellicola rappresenti semplicemente una relazione tra padre e figlia, prescindendo dai personaggi che l'articolarono, non regge alla constatazione che *Hammamet* è uscito in coincidenza col ventesimo anniversario della morte di Craxi. Il tempismo non pare casuale e induce a ridimensionare la finalità dichiarata dal regista.

Tra gli attori colpisce Pierfrancesco Favino, reso un clone di Craxi non solo dal trucco ma perfino dal tono e dalle inflessioni della voce. Così, nel film su Craxi privato della dimensione politica, l'immagine prevale sulla sostanza e la recitazione sul contenuto, dimostrando ancora una volta la difficoltà dell'Italia nel riflettere sulla propria storia recente.

STEFANO LUCONI
University of Padova

Luigi Fontanella. *Monte Stella*. Passigli Editori, 2020. Pp. 112.

“Considero questo mio libro come un polittico, composto di cinque sezioni di testi scritti fra il 2015 e il 2019, che non riflettono una sequenza cronologica, ma un ordine mentale e strutturale” (105). Con queste parole Luigi Fontanella esordisce nella nota autoriale della sua nuova raccolta poetica, *Monte Stella*, edita da Passigli. Nel leggere e catalogare, come di consueto, le poesie nella loro nudità, prima di qualunque nota o saggio che le riguardi (e naturalmente prima di prendere in considerazione la bellissima prefazione di Sebastiano Aglieco), mi sono occorse alla mente due immagini, sovrapposte e direi quasi imponentesi rispetto alle abituali chiavi di lettura, ormai familiari a chi da anni segue la vasta e raffinata produzione—poetica e non solo—dell'autore.

La prima è quella di un *patchwork*: la particolare lavorazione, diffusa in India e altrove, per fabbricare molti manufatti tradizionali (come arazzi e trapunte). Perché questa immagine? Forse perché la struttura delle cinque sezioni del libro appare franta, non lineare, e anche la metafora del polittico, suggerita dallo stesso autore, sembra rinviare a una realtà strutturata e composita. Più ci si immerge nella lettura, più si viene attraversati da un'altra immagine, meno icastica ma più potente: quella del volo. L'andamento stesso delle sezioni si presenta “a scatti,” apparentemente imprevedibile, anche se—come sempre nella poesia di valore—strutturalmente concertato *a priori*: somiglia al volo di quelle falene di gozzaniana/montaliana memoria, a tratti presenti nell'opera. L'ordine è “mentale e strutturale,” come dice l'autore, proprio perché le varie sezioni di questo *quilt* sono aperte, entrano l'una nell'altra; si richiamano e s'intersecano, si rispecchiano e si contaminano, pur essendo definite da una geometria esatta e solenne—e forse accade così anche per le età della vita (105). La prima parte, “Canto del distacco”—avvincente nella sua pura essenzialità—proietta direttamente il lettore nell'infanzia, quasi sprofondandolo in uno strato psichico retrodatato rispetto a uno dei più riusciti libri precedenti, *L'adolescenza e la notte* (2015).