

---

## L'identità ambigua: il corpo maschile e femminile in *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque

Anna Proto Pisani

---



**Edizione digitale**

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/1764>

DOI: 10.4000/narrativa.1764

ISSN: 2804-1224

**Editore**

Presses universitaires de Paris Nanterre

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 janvier 2008

Paginazione: 241-256

ISBN: 978-2-84016-038-0

ISSN: 1166-3243

**Notizia bibliografica digitale**

Anna Proto Pisani, «L'identità ambigua: il corpo maschile e femminile in *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque», *Narrativa* [Online], 30 | 2008, online dal 01 settembre 2022, consultato il 19 settembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/1764> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1764>

---



Creative Commons - Attribuzione 4.0 Internazionale - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

*L'identità ambigua:  
il corpo maschile e femminile in Princesa di Fernanda  
Farias de Albuquerque*

Quando vives en la frontera  
la gente ti cammina attraverso, il vento ti ruba la voce,  
sei una burra, bucy, capro espiatorio,  
anticipatrice di una nuova razza,  
mezza e mezza – sia donna che uomo e nessuno dei due  
un nuovo genere.

*Vivere ai Confini significa che lotti duro per  
resistere all'elisir dorato che t'invita dalla bottiglia,  
al fascino della canna da fucile,  
alla corda che ti rompe il cavo della gola.*

*Per sopravvivere ai Confini  
devi vivere sin fronteras  
essere un crocevia.*

Gloria ANZALDÚA, *La frontera*

*P*rincesa è uno dei primi libri della letteratura della migrazione in Italia. Nasce come un racconto a tre voci, e diventa poi un libro scritto a quattro mani e pubblicato nel 1994<sup>1</sup>. È un libro importante, un tassello di storia e un tesoro di lingua da non dimenticare. Un libro scritto in italiano a partire dal racconto di Fernando Farias de Albuquerque, un uomo brasiliano che decide di diventare una donna, Fernanda Farias de Albuquerque, detta Princesa. L'origine brasiliana della scrittrice non stupisce, infatti la maggior

1. JANNELLI, Maurizio, FARIAS DE ALBUQUERQUE, Fernanda, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994. Per le citazioni (indicate col solo numero di pagina) usiamo però la seconda edizione: Milano, Marco Tropea Editore, 1997. Il libro è stato anche tradotto in portoghese: FARIAS DE ALBUQUERQUE, F., JANELLI, M., *A princesa: a história do travesti brasileiro na Europa escrita por um dos líderes das Brigadas Vermelhas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

parte degli autori provenienti dall'America Latina che vivono in Italia sono di origine brasiliana<sup>2</sup>.

*Princesa* è una storia di vita, conclusasi, oltre i limiti del libro, in modo tragico, con il suicidio della scrittrice Fernanda Farias de Albuquerque, protagonista del libro, una volta tornata in Brasile. La sua vita, raccontata in questo straordinario libro, ha dato poi luogo a un mosaico di creazioni artistiche, nate dall'incontro tra diversi linguaggi e immaginari poetici.

*Princesa* infatti è pure un canto, *Princesa*, una canzone scritta e musicata anch'essa a quattro mani da Fabrizio de André e Ivano Fossati, dopo aver letto il libro<sup>3</sup>. De André e Fossati ristabiliscono così quel legame tra letteratura e musica, caratteristico dell'espressione poetica brasiliana, dove le arti non sono separate come in Italia e dove la poesia è ancora associata alla musica, secondo un modello che ha le proprie radici nelle *cantigas* galego portoghesi, componimenti poetici che venivano cantati e ballati<sup>4</sup>.

*Tran(s) de vie. Le strade di Princesa. Ritratto di una Trans molto speciale* è un documentario, sotto la forma di un'intervista a Fernanda Farias de Albuquerque, girato da Stefano Consiglio nel 1997.

Infine *Princesa* è un film uscito nel 2001, girato a Milano dal regista brasiliano Henrique Goldman, ispirato dal libro e dalla relazione che il regista aveva stabilito con Fernanda, dopo la sua morte e a lei dedicato.

Il processo creativo del libro è già una storia che meriterebbe un romanzo a se stante, da scrivere. La storia di *Princesa* nasce all'inizio degli anni Novanta come un racconto orale, che ricorda la tradizione del racconto orale brasiliano, ma in condizioni estreme, quali quelle del carcere. Fernanda Farias si trova nel reparto G8 del nuovo complesso del carcere romano di Rebibbia per un tentato omicidio. Nella stessa unità, oltre ai transessuali, si trovano detenuti con

2. BREGOLA, Davide, "America latina in Italia", in GNISCI, Armando (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città aperta edizioni, 2006, pp. 353- 382.

3. *Princesa* è la canzone che apre l'album *Anime Salve* uscito nel 1996, un album ideato come una riflessione sul tema della solitudine che, secondo le parole dello stesso De André, "Trae il suo significato dall'origine, dall'etimologia delle due parole 'Anime Salve': vuol dire 'spiriti solitari', è una specie di elogio della solitudine". Nel 1997 *Princesa* vince uno dei premi Tenco come migliore canzone dell'anno e *Anime Salve* uno dei premi come migliore album dell'anno (cfr. SALVATORI, Dario, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 79-80).

4. BREGOLA, Daniele, *Il canto delle voci*, Cosmo Iannone, Isernia, 2005, citato in GNISCI, Armando (a cura di), *Nuovo planetario italiano*, cit., p. 356.

condanne lunghe, molti con l'ergastolo, e un gruppo di brigatisti “in piena crisi di identità”<sup>5</sup>, secondo le parole dello stesso Maurizio Jannelli, capocolonna romano delle Brigate Rosse, all'ergastolo per vari crimini, tra cui la strage di via Fani. L'incontro dei brigatisti con i transessuali crea un grande scompiglio fra i “rivoluzionari di un tempo”<sup>6</sup>. Nel frattempo, attraverso le sbarre, Fernanda racconta la propria storia a Giovanni Tamponi, un detenuto sardo, pastore, condannato per rapina armata a una banca. Anche Giovanni le racconta le sue di storie e la spinge a scrivere. Attraverso l'intermediazione di Giovanni avviene l'incontro tra la transessuale Fernanda e il brigatista Maurizio. Jannelli riporta in un'intervista che Fernanda gli racconta la propria storia, sotto la pioggia battente, attraverso una grata che dà sulla chiesetta del carcere dove lui l'ascolta, seduto sul banco di un confessionale<sup>7</sup>. Poi Jannelli è trasferito in un altro istituto e il racconto di Fernanda continua attraverso la scrittura e lo scambio di lettere. Il quaderno su cui Fernanda scrive circola in carcere, da un reparto all'altro, tra Maurizio Jannelli e Fernanda Farias. È così che ha inizio la redazione del libro. Secondo le parole di Jannelli, questa attività di scrittura diventa per Fernanda “un modo di tenere insieme un'identità frammentata”<sup>8</sup>, e secondo il giudizio di Taddeo assume “una componente di liberazione interiore”<sup>9</sup> per entrambi. La scrittura nasce quindi come un incontro e un dialogo, come un atto collettivo e come uno spazio di libertà in un luogo di segregazione.

Il nostro studio intende mostrare come questo libro sollevi la questione della duplicità, ambiguità e complessità della questione identitaria, che investe sia gli aspetti formali del testo, sia il contenuto, che descrive la trasformazione di un corpo, a partire dal desiderio, oltre i confini del sesso e del genere.

#### DUPPLICITÀ DELLE FORME LETTERARIE

In *Princesa* sono all'opera in modo complesso, e senza possibilità di risposta univoca, questioni letterarie fondamentali, relative all'identità dell'autore, alle

5. JANNELLI, Maurizio, “Brevi note di contesto”, in JANNELLI, Maurizio, FARIAS DE ALBUQUERQUE, Fernanda, *Princesa*, cit., p. 8.

6. *Ibid.*

7. PORTELLI, Alessandro, “La figura di una donna”, in *Caffè*, n. 1, settembre 1994, p. 4.

8. *Ibid.*

9. TADDEO, Raffaele, *Quinto seminario italiano scrittori e scrittrici migranti*, in *Sagarana*, Lucca, 2005, consultabile su <http://www.sagarana.net/scuola/seminario5 /seminario4.html>.

modalità di creazione letteraria, al genere del testo letterario, al passaggio dall'oralità alla scrittura, alla lingua.

La prima questione, duplice e complessa, è quella autoriale. Il primo autore di questo libro è già doppio: Fernanda Farias de Albuquerque all'anagrafe Fernando. A questa duplicità consustanziale, si aggiunge poi quella di Maurizio Jannelli che ha scritto il libro a partire dai racconti e dagli scritti di Fernanda, fino a portarlo a stampa. Dai riscontri che è possibile verificare sui pochissimi brani pubblicati dei manoscritti originali<sup>10</sup>, che consistono in un insieme sparso di racconti, ricordi, lettere, immagini, risulta che il contributo di Jannelli è enorme e non solo in quanto editore e normalizzatore della lingua, ma piuttosto come scrittore, che usa la materia autobiografica, questa storia orale ritrascritta, per scrivere un'altra storia, un libro, un romanzo, inventando dettagli che nel manoscritto originale non esistono, tagliando particolari della storia originale, creando immagini letterarie ispirate dalla lingua di Fernanda. L'operazione di Jannelli è molto più di una revisione, di una traduzione o di una trascrizione, è vera e propria scrittura più che riscrittura. E infatti questo è uno dei rari testi della prima produzione della letteratura della migrazione a quattro mani in cui il secondo nome appare in quanto coautore e non come curatore<sup>11</sup>. Nel caso di *Princesa*, la scrittura a quattro mani rivela quel carattere d'avanguardia e di sperimentazione "del meticcio culturale e narrativo" di cui parla Raffaele Taddeo<sup>12</sup>. Infatti questa scrittura nasce come il risultato del racconto e della scrittura autobiografica di Fernanda Farias, da una parte, e della "capacità di ascolto" di Jannelli dall'altra, come il segno tangibile di una relazione. Una scrittura che, a detta di Maurizio Jannelli, per "le parti più delicate del libro", come l'infanzia, ha origine attraverso "i dialoghi" nelle condizioni

10. PORTELLI, Alessandro, "La figura di una donna", cit., pp. 4-5.

11. I libri in cui risulta chiara una scrittura di due autori sono METHNANI, Salah, FORTUNATO, Mario, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1991 e MICHELETTI, Alessandro, MOUSSA BA, Saidou, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini, 1991. Mentre invece negli altri libri di questa prima produzione a quattro mani, il secondo autore appare solo come un curatore, come per esempio in KHOUMA, Pap, *Io venditore di elefanti*, a cura di Oreste Pivetta, Milano, Garzanti, 1990; CHOIRA, Nassera, *Volevo diventare bianca*, a cura di Alessandra Atti di Sarro, Roma, Edizioni e/o, 1993.

12. TADDEO, Raffaele, "Introduzione", in *El-Ghibli*, a. 2, n. 10, dicembre 2005, consultabile su [http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=2&issue=02\\_10&sezione=1](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=2&issue=02_10&sezione=1).

estreme del carcere, e le “emozioni” che i racconti di Fernanda suscitano in lui; continua attraverso “una corrispondenza fitta” rielaborata poi da Jannelli attraverso il “sogno”, una sorta di “allucinazione personale”, fatta anche di altri elementi come la lettura di autori quali Guimarães Rosa, l'ascolto dei racconti degli altri detenuti che erano stati latitanti in Brasile, la riflessione linguistica sulla lingua di Fernanda, filtrata dalla lettura di Baudrillard e Barthes<sup>13</sup>. Il libro quindi è il risultato di questo percorso, di questo incontro e di questo dialogo tra due persone e due universi culturali.

La duplicità formale investe anche il genere letterario: *Princesa* può essere un'autobiografia o un romanzo. Per Jannelli la differenza tra Fernanda persona e protagonista di un'autobiografia e Princesa personaggio di un libro è chiara<sup>14</sup>. L'ambiguità però rimane e corrisponde all'ambiguità del libro, nato come un'autobiografia per Fernanda Farias e un romanzo per Jannelli, che ha costruito il personaggio sulla base dei racconti di Fernanda, filtrati dalla propria immaginazione. A riscontro di questa ambiguità il racconto in molti punti passa dalla prima alla terza persona, per un bisogno di presa di distanza rispetto alla materia narrata che da personale diventa oggettiva, sottolineando il passaggio dall'autobiografia al romanzo, anche se questo, come vedremo non è il solo motivo.

Anche dal punto di vista linguistico l'interesse di questo libro dipende dalla duplicità e dall'ibridazione dell'italiano con termini, citazioni ed espressioni in brasiliano. Il confronto del libro edito con alcuni brani del manoscritto originale permette di approfondire la riflessione linguistica. La lingua di Fernanda è completamente diversa rispetto al risultato finale del libro. Il manoscritto originale è scritto in una lingua ibrida, un pasticcio di brasiliano vernacolare, italiano di strada arricchito di qualche espressione sarda, dovuta all'amicizia con Giovanni Tamponi. È una lingua contaminata, ricca di neologismi, che forse neanche autori sensibili al plurilinguismo come Dante o Gadda avrebbero potuto inventare. Nel manoscritto originale la scrittura è talvolta fonetica (“questo” per chiesto, “fasceva” per faceva, “uscide” per uccide...), talvolta sgrammaticata (“due palone, aveva penetrato il silicon al ochio” “due fratello” “del un transessuali chi conosceva io”...), con molte ambiguità semantiche dovute alle interferenze linguistiche (“vizio” per viso, “segnì” per seni), una lingua orale (“imagina hei cliente”, “mio zio almenato il primo”, “mi amenato mia mare”...), impregnata di espressioni portoghesi (“primo e prima” per cugino e

13. PORTELLI, Alessandro, “La figura di una donna”, cit., p. 5.

14. *Ibid.*, p. 4.

cugina...)). Si tratta di una vera e propria interlingua della migrazione, ovvero una pratica linguistica a cavallo tra più lingue. Il linguaggio del manoscritto rispetto al libro è ancora più crudo e realista, la scrittura più diretta e mimetica, presenta già immagini letterarie, e soprattutto invenzioni linguistiche e neologismi. Come per esempio quando descrive l'infanzia contadina, in mezzo agli animali, l'espressione "il criasione di animais, come vaca, cabra, maila, galinas", dove il termine "criasione" rappresenta l'italianizzazione del termine "criação", ovvero l'invenzione di un termine che corrisponde alla parola allevamento. O come quando descrive Diana Fofão, una transessuale il cui viso è deturpato dal silicone, con l'immagine "il collo era come un congomello". Congomello, neologismo italiano, formato a partire dal termine "cogumelo" che significa "fungo" ha suggerito a Jannelli diverse immagini, "un pallone gommapiuma", la faccia "franata, sformata", e soprattutto il passaggio dall'immagine del fungo a quella del fiore "si tirò una corda al collo-fiore di plastica appassito" (pp. 58-59).

L'intervento di Jannelli è duplice. Dal punto di vista letterario rende più solida la narrazione e arricchisce l'immaginario metaforico, permettendo la fruibilità e la leggibilità del libro, che quindi supera i confini dell'esperienza privata a tre e può essere pubblicato e diffuso oltre le mura del carcere. Jannelli consente al testo di superare la dimensione di testimonianza di vita per entrare a pieno titolo in ambito letterario. Dal punto di vista linguistico normalizza il *pastiche*, eliminando tutte le invenzioni linguistiche e i neologismi e riportando il testo alla normalità dell'italiano standard. La forza innovativa e dirompente della lingua è completamente imbrigliata e riportata alla normalità. Nel testo finale restano solo tracce di brasiliano: il titolo *Princesa*, alcuni xenismi brasiliani usati per una serie di parole cruciali, quasi tutte legate al campo semantico di omosessualità e transessualità (*veado, bicha, bombadeira...*) e alcune citazioni oscene, mentre il sardo invece sembra completamente scomparso.

Emerge così una questione centrale della letteratura della migrazione: la portata innovativa dell'italiano di scrittori che hanno un'altra lingua madre e che hanno ambizioni letterarie, per cui manipolano consapevolmente l'italiano, aprendo il sistema linguistico e innovando la lingua letteraria. Per questo libro la situazione è diversa perché Fernanda Farias non è una vera e propria scrittrice, non lo è stata prima di questo testo e non lo sarà dopo. La dimensione letteraria del testo è dovuta a Jannelli, che invece possiede una vena letteraria e che tuttora continua a svolgere attività letteraria, come autore in ambito televisivo. Ma la forza dirompente della lingua di Fernanda Farias è enorme, paragonabile alla sovversione della sua vita, con neologismi e immagini uniche, che scompaiono nella versione edita.

Il libro nasce quindi sotto la forma del doppio, d'autore, di genere e linguistico<sup>15</sup>. Il tema del doppio e dell'ambiguità sono questioni letterarie che si stratificano nel libro, a immagine dell'identità doppia della protagonista Fernanda Farias de Albuquerque.

#### DUPPLICITÀ IDENTITARIE

Lo svolgimento narrativo segue in un primo momento l'evoluzione dell'identità sessuale del personaggio che, nato maschio, desidera essere donna, si traveste da donna per poi avvicinarsi biologicamente alla dimensione femminile attraverso ormoni, silicone e chirurgia plastica. La dimensione del corpo della protagonista è centrale e descritta attraverso immagini crude, legate al simbolismo animale, come in una sorta di bestiario.

Fernandinho è un bambino delle campagne del Nordest brasiliano, orfano di padre, attaccatissimo alla madre, che gli attribuisce un ruolo femminile: “è meglio di una figlia femmina, si sveglia presto e mi porta caffè e tapioca dolce a letto. Lava i piatti e vuole fare anche il bucato” (p. 15). La dimensione maschile nel libro è associata da una parte alla violenza e alla brutalità, dall'altra alla passività, al rifiuto e all'atrofizzazione. Il protagonista subisce la violenza fisica esercitata dai maschi, sin dai primi giochi d'infanzia a carattere sessuale: “Io ero la vacca. Genir il toro, Ivanildo il vitello” (p. 14). Questa immagine dei giochi d'infanzia, espressa attraverso l'essere vacca, toro e vitello, animali della campagna e primo elemento della simbologia bestiale del libro, ha ispirato anche l'intensità dell'attacco della canzone di De André: “Sono la pecora, sono la vacca”. Attraverso la simbologia animale è messa in risalto la passività, il rifiuto di un ruolo maschile legato alla violenza e il profilarsi di un destino iscritto piuttosto nel solco della femminilità. Il protagonista continuerà a subire la violenza fisica maschile anche da adulto: dal primo vero rapporto sessuale che sarà uno stupro, alla brutalità della polizia di Rio de Janeiro e San Paolo, a quella dei clienti fino a quella che regna nell'universo dei transessuali. Solo pochi personaggi maschili, fra cui Risomar a cui si deve il nome di Principessa, sfuggono a questa caratterizzazione di violenza.

15. FIORUCCI, Massimiliano, *Scritture in movimento. Letteratura e testimonianze della migrazione*, in *El Ghibli*, a. 3, n. 13, settembre 2006, consultabile su [http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id\\_1-issue\\_03\\_13-section\\_6-index\\_pos\\_1.html](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_03_13-section_6-index_pos_1.html).



La dimensione femminile è invece legata al desiderio, alla ricerca, al travestimento, all'esibizione, alla prostituzione e alla volontà che porterà la protagonista a sottoporre il proprio corpo alla trasformazione transessuale. Il desiderio di femminilità è presente sin da quando Fernando è bambino:

Due mezze noci di cocco furono il mio primo seno. Davanti allo specchio grande, Cícera mi sorprese e botte. Mi coprivo con la mano per vedermi come Aparecida anche tra le gambe. La mia fantasia, pancia tonda e fessura di bambina (p. 16).

Il protagonista si comporta come una femmina, vorrebbe sposare il principe azzurro, vorrebbe giocare sempre con le femmine e fare come loro: “Allora rimanevo, le sfidavo. Camminavo come loro, le femminucce” (p. 16). Fernando è percepito dai bambini come un *veado*, un cervo, secondo elemento del bestiario, animale associato per eccellenza alla femminilità, ma al tempo stesso “parola al vetriolo” (p. 17), offesa che designa il pederasta passivo. Fernando è insultato per la strada e a scuola: “Ecco il veadinho! Ecco l'uomodonna!” (p. 17); “Veadó. Di nuovo quella parola velenosa come il coral, la serpe del deserto. Risuonava sempre dove c'ero io. Non mi arrabbiai, non gli risposi” (p. 20). L'identità sessuale di Fernando è percepita sin dall'infanzia come duplice, una donna in un corpo maschile, un uomodonna. Se i momenti per esprimere liberamente la propria femminilità durante l'infanzia nordestina sono pochi (mascherarsi a Carnevale e camminare con andatura femminile attraverso i campi, per i sette chilometri del sentiero che conduce a scuola), è solo emigrando e trasferendosi in città, a Campina Grande, che Fernando prova il brivido e la libertà di vestirsi da donna:

Col buio della sera, nel giardinetto che avevo eletto a nascondiglio tiro fuori i miei travestimenti. Sfilo i pantaloni, infilo mutandine femminili. È la mia nuova libertà, un brivido. Una necessità. Strettissimi, gli slip raccolgono un sesso che maltratto. Che affondo nella pelle dei testicoli e tiro e schiaccio indietro tra le cosce. Nella stoffa delle mutandine, leggero, sul davanti, un solco verticale lascia intuire il segno di una fessura femminile. Un inganno, la mia fantasia. Poi, lunga fino alle ginocchia, indosso una gonna a pieghe blu che accoppio ad una camicetta beige con colletto e merlettini. Un trucco leggero, discreto, completa la preparazione. Sono pronta per la mia passeggiata cittadina. Incerta, su due scarpette femminili, esco dal giardino e affido la mia onorabilità a due libri stretti al petto. Io, una studentessa (p. 30).

Il travestimento permette di affermare pubblicamente la propria femminilità. Rappresenta la “necessità” di mostrarsi al femminile, di truccarsi, di nascondere il sesso, e di immaginare, attraverso l’“inganno” e la “fantasia” la fessura fem-

minile, superando così la frontiera del sesso maschile. Il percorso di Fernanda verso la femminilità è anche un percorso geografico di superamento delle frontiere: dalla campagna del Nordest, alle città del Nordest e poi di città in città, fino al cuore delle metropoli brasiliane, e poi via verso le capitali della transessualità in Europa. Ogni tappa geografica costituisce anche un momento importante per l'evoluzione della storia femminile del protagonista. Durante la fuga da Campina Grande, Fernanda racconta tutta la propria vita al taxista che la guida, alternando racconto in prima persona e racconto in terza persona. In questo brano, il soggetto si manifesta in prima persona solo in quanto doppio "maschioefemmina" e il passaggio alla terza persona avviene quando si parla di Fernanda o di Fernando, che sono solo una parte di questo soggetto duplice:

Fernanda, la mia nuova libertà, come una prima attrice occupa la scena [...]. Vuota il sacco, piange, racconta tutto [...]. Tredici anni e io la vacca, nella campagna, nel bosco [...]. Io sono lì, scisso, inoffensivo, mentre Fernanda scintilla e si racconta, puttana e studentessa. La guardo, mi guardo [...]. Fernando, sono spettatore di me stessa. Fernanda mi sorprende, inaspettata, liberata. Mossette, mossettine. Abita il mio corpo, inghiotte la mia coda, la biscia. Eccomi qui, maschioefemmina con un José-con-me e la voglia che ci riempie mentre viaggiamo un lungomare sconosciuto che allontana la città. Ora lo so, basterà un soffio e lui verrà giù, castello di carte al primo sfioramento (p. 36).

In particolare si afferma Fernanda, come terza persona, soggetto femminile, che abita fisicamente, come un'estranea, come una straniera, il corpo dell'istanza narrativa. Fernanda sembra inghiottire e risucchiare dall'interno il sesso maschile e Fernando non è più che uno spettatore di se stesso in quanto soggetto al femminile. Eppure Fernanda, come Fernando d'altronde, non costituiscono l'io che è altro. Rispetto all'esuberanza di Fernanda il soggetto è "inoffensivo", estraneo, come se, in questo brano, Fernanda non fosse la vera identità dell'io più profondo, che non si identifica con il soggetto femminile, che non si risolve unicamente in questa dimensione femminile ("la guardo, mi guardo"). L'io si afferma in quanto soggetto, o nel passato con i racconti dell'infanzia ("io la vacca") o nel presente attraverso la duplicità sessuale ("maschioefemmina") e la dimensione di lacerazione ("scisso") che ne consegue.

Se Campina Grande rappresenta la liberazione del travestimento, arrivato a Recife Fernando sperimenta la prostituzione, necessaria per potersi pagare gli ormoni e le operazioni per il cambiamento di sesso. La prostituzione è un'affermazione del proprio desiderio di essere donna, un'esibizione e uno spettacolo in un mondo di violenza: "Sono desiderata. Mi esibisco al femminile, Fernanda ed è spettacolo" (p. 44). Ma il travestimento e la prostituzione non

bastano: Fernando ha un modello, diventare come Sonia Braga (p. 41), sogna e desidera non solo l'apparenza, ma un corpo vero di donna: “voglio i miei seni, voglio un culo grande da farmelo leccare” (p. 44). Questo sogno si chiama Anaciclín: “Anaciclín, per cominciare”, “Anaciclín, ventotto pasticche a confezione” (p. 42). Anaciclín, ovvero il nome degli ormoni, a questo punto del racconto diventa una parola cruciale, ripetuta continuamente, da una pagina all'altra. In particolare l'espressione “Sempre Anaciclín, quattro pasticche al giorno” (p. 52), cioè la dose giusta, è una frase che ritorna, una traccia dell'oralità, un'iterazione cumulativa con microvarianti<sup>16</sup> (“Anaciclín, quattro pasticche al giorno forse erano troppe”, p. 54), “Anaciclín, sempre quattro pasticche al giorno” (p. 57) che diventa un vero e proprio stilema di scrittura, una sorta di ritmo che scandisce il passaggio, questa volta biologico, dal maschile al femminile:

Anaciclín, sempre quattro pasticche al giorno. Fernando si consuma lentamente. Il pene rimpicciolisce, i testicoli si ritirano. I peli diradano, i fianchi si allargano. Fernanda cresce. Pezzo dopo pezzo, gesto su gesto, io dal cielo scendo in terra, un diavolo – uno specchio. Il mio viaggio (*ibid.*).

La trasformazione identitaria di Fernando che diventa progressivamente Fernanda attraverso gli ormoni è descritta attraverso la metafora del viaggio. Viaggio attraverso il proprio corpo, ma anche attraverso il corpo del Brasile. Infatti il viaggio, come abbiamo visto, ha una realtà anche in senso proprio in quanto viaggio attraverso le principali città brasiliane: Recife, Natal, Salvador, Rio, San Paolo. La comparsa di Fernanda è anche comparsa del diavolo, altro elemento del bestiario e figura fondamentale della cultura nordestina<sup>17</sup>. Il viaggio e la trasformazione sono associati all'animale infernale, simbolo del male. Il viaggio attraverso i sessi è ambiguo, e si configura come una discesa verso gli inferi. Una volta atrofizzato l'uomo, uccise le cellule maschili con ormoni e pasticche, la tappa successiva è quella del silicone, che permette di modellare il corpo, di perfezionarlo e di diventare veramente una donna. Lo scenario è Rio,

16. Sul rapporto tra racconto orale e racconto scritto e l'uso dell'iterazione vedi: PORTELLI, Alessandro, “Absalom, Absalom! Storia orale e letteratura”, in *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli editore, 2007, pp. 95-108.

17. Vedi la produzione letteraria di un autore fondamentale per la cultura brasiliana quale Guimarães Rosa (1908-1967) che Maurizio Jannelli dice di aver letto d'un fiato, sotto la suggestione dell'immagine del diavolo presente in ogni pagina scritta da Fernanda (PORTELLI, Alessandro, “La figura di una donna”, cit., p. 5).

“a Rio tutto è possibile. A Rio si sogna, ed è già fatto” (p. 59) e l'artefice è Severina, una transessuale diventata “bombadeira”, ovvero modellatrice. Il personaggio (vero) di Severina, assume il ruolo di intermediaria, guida, artefice, sorta di levatrice in questo passaggio decisivo, in questa metamorfosi identitaria che avviene attraverso il dolore: “Ebbi un'esitazione: Ho paura, Severina. Come paura? Se vuoi diventare una donna prima c'è il dolore, solo poi sarai Fernanda” (p. 59). Il passaggio, in due tappe, è annotato scrupolosamente, attraverso la data esatta che è come l'indicazione di un parto, come una data di nascita:

Novembre millenovecentottantacinque, Severina, nella sua casa, mi bomba i fianchi con iniezioni di silicone liquido. Senza anestesia.

Dicembre millenovecentottantacinque, il prof. Vinicius, nella sua clinica mi applica le protesi di silicone ai seni. Con anestesia (p. 59).

La dimensione del dolore, sottolineata dall'espressione lapidaria “senza anestesia”, in un'intervista rilasciata a Jannelli, viene associata dall'autrice al dolore del parto<sup>18</sup>. Il dolore permette di accedere alla nuova identità di “Fernanda e transessuale” (p. 59), che ha finalmente vere forme di donna, “indosso fianchi esagerati, ampi e lenti come le anse del San Francisco” (p. 59), fianchi così vivi da permettere “passi al femminile”. Solo adesso Fernanda si sente davvero una donna:

Soltanto dopo le applicazioni seppi veramente cosa volesse dire essere donna in mezzo a mille sconosciuti. Cambiò tutto, persino i suoni della mia lingua vibrarono diversi. Cambiai anch'io. Fui letteralmente trascinata in un mondo altro: quello delle donne (p. 60).

La femminilità è associata alla dimensione fisica e corporea, a un corpo artificiale, alla bellezza come eccesso di forme, alla prominenza, all'esuberanza. La notte Fernanda mette in scena questa femminilità, che corrisponde al sogno degli uomini, all'immagine che gli uomini si fanno del femminile, un sogno al quale Fernanda si adegua completamente, vendendo il proprio corpo: “Sul

18. “L'applicazione senza anestesia è molto dolorosa. Ma c'è meno rischio perché se l'ago prende una vena o un vaso del polmone, si sente subito e arriva il dolore. Per me ci sono volute due ore e venti minuti per l'applicazione. Sembrava che stessi partorendo. Mi volevo alzare dal letto perché non riuscivo a sopportare tutto quel dolore, ma sapevo che era il dolore della bellezza e non mi mossi. Per tre volte ho fatto l'applicazione a sangue freddo” (p. 111).

marciapiede, invece, mi battevo nuda come una femmina di giaguaro. Avevo natiche sensazionali e seni e body e tuttoapposto. [...] Io non battevo, gli ven-  
devo un sogno” (p. 69). La notte Fernanda “spudorata”, si spoglia, e si tra-  
sforma in un animale al femminile, in un giaguaro, proprio quell’animale feroce  
che faceva parte dei suoi incubi di bambino e che per cacciare doveva al con-  
trario vestirsi<sup>19</sup>. Ora, che è nuda, è lei stessa a diventare incubo, a incarnare la  
paura, a mostrare una femminilità feroce. La femminilità di Fernanda non si  
riduce tuttavia a questa messa in scena, a questo spettacolo notturno, la femmi-  
nilità di Fernanda è anche, all’opposto, “pudibonda”: di giorno Princesa si veste  
diversamente (“ero discreta, gonne lunghe e passo da signora”, p. 69) e fa la  
signora. L’essere femminile è quindi modulato, Fernanda vive momenti di com-  
plicità femminile con Oliria, la proprietaria della casa dove abita a San Paolo  
 (“Tra donne parlavamo d’uomini”, p. 69), ricerca le attenzioni degli amanti e  
soffre per le delusioni amorose, sogna una vita normale di donna:

Avrei smesso di vendermi come si vende carne da macello. Avrei vissuto come una  
donna con un uomo, oppure artista in qualche club. Ancora qualche anno di prostitu-  
zione e avrei potuto aprire un piccolo bar, una boutique, oppure un ristorante, prima  
piccolo eppoi grande. Insomma, dopo Severina il mio futuro si era agghindato a festa.  
Povera fessa! (p. 61).

Per realizzare questa vita, prospettiva che si rivelerà però impossibile, decide  
di emigrare in Europa. Al superamento del confine del proprio sesso e del pro-  
prio genere maschile si aggiunge il superamento del confine del proprio conti-  
nente, nella terza parte del libro. La migrazione rappresenta un altro elemento  
che contribuisce alla trasformazione identitaria e infatti la metamorfosi identi-  
taria è una delle tematiche chiave, una vera e propria poetica<sup>20</sup> della letteratura  
della migrazione, nella quale questo libro s’inscrive a pieno titolo. Il passaggio  
atlantico<sup>21</sup>, che avviene in senso inverso a quello della tratta degli schiavi, in un

19. “Se il giaguaro ti spaventa o l’Uomo Nero ti molesta, copriti con la maglietta.  
Non dormire nudo e non avrai paura” (p. 15).

20. A questo proposito vedi NEGRO, Grazia, *Poétique de la métamorphose dans la litté-  
rature de la migration en langue italienne*, in *Kúma*, n. 14, dicembre 2007, in  
<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

21. Sul passaggio atlantico vedi GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris,  
Gallimard, 1990, e PORTELLI, Alessandro, *Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio  
afroamericano*, in *El Ghibli*, a. 0, n. 3, marzo 2004, consultabile su [http://www.el-ghibli.  
provincia.bologna.it/id\\_1-issue\\_00\\_03-section\\_6-index\\_pos\\_2.html](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_00_03-section_6-index_pos_2.html).

“incerto equilibrio di costrizione e progettualità”<sup>22</sup>, è guidato da un sogno. Il sogno è semplice: “In Europa la polizia non ti ammazza per la strada. Una cucagna” (p. 78), e questa affermazione diventa un altro stilema di scrittura, altra traccia del racconto orale, ripetuta da una pagina all'altra con microvariazioni (“In Europa non t'ammazzano sparata” [p. 79]; “Qui, in Europa, non t'ammazzano per strada” [p. 90]), per sottolineare l'arrivo sui marciapiedi europei, la diversità con quelli brasiliani e soprattutto la precarietà delle condizioni di vita. La rappresentazione dell'Europa è legata alla descrizione del mondo transessuale a Madrid, a Roma e in particolare a Milano, capitale del mercato transessuale. Il libro offre un quadro della ricchissima società milanese che ricorre alle prestazioni transessuali per animare la propria vita sessuale, che sarà messa ben in evidenza anche nell'adattamento cinematografico. Vengono rappresentate le voglie degli uomini europei ai quali le transessuali brasiliane vendono il loro esotismo. In particolare la scoperta di una diversa dimensione del maschile, rispetto a quella dei clienti brasiliani, destabilizza la certezza chirurgica di Fernanda. I clienti milanesi, con i loro desideri sia maschili che femminili, precipitano Fernanda di nuovo nella confusione identitaria, in quell’“invisibile confine” tra maschile e femminile:

Io non seppi più se ero maschio o femmina, donna o uomo [...]. Furono le loro mani, i loro bizzarri desideri che rimescolarono la mia fragile e chirurgica certezza [...] per loro quell'imperfezione era decisiva. Fondamentale. [...] Ma al quindicesimo pensai che tutta Milano fosse viziata [...]. Era maschio e femmina che mi volevano [...]. Io non ho mai capito se i milanesi comprassero una donna con il pene o un uomo con i seni. La cosa non mi interessava, era soltanto per il lavoro, si poteva fare. In fondo, bloccata sull'invisibile confine, trafficavo per un futuro tutto al femminile (pp. 84-85).

La parabola migratoria si apre con l'iniziazione all'eroina e alla cocaina per sopravvivere al freddo dei marciapiedi europei, descrive la pandemia dell'Aids nel mondo transessuale che tocca anche la protagonista e metaforicamente si conclude con le immagini del demonio e dell'inferno, nel finale del libro:

Senza sforzo, nelle braccia del demonio, in Europa, ci si arriva a bassa voce, silenziosamente. Qui da voi, non si muore fragorosamente. Sparati o di coltello, tra urla e sforciate. Qui si sparisce zitti zitti in sottovoce. Silenziosamente. Sole eperate. Di aids e di eroina. Oppure dentro una cella, impiccate a un lavandino. Come Celma che vorrei

22. PORTELLI, Alessandro, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, cit.

ricordare. Dormiva nella cella a fianco, dentro quest'altro inferno dove ora io vivo e che ho deciso di non raccontare (p. 103).

L'Europa è rappresentata con la metafora del demonio e descritta nella realtà di una morte silenziosa, fatta di solitudine, disperazione e malattia, molto diversa da quella brasiliana, fragorosa e violenta. Il carcere, introdotto con la metonimia della cella, viene poi nominato attraverso la metafora dell'inferno. Il carcere "inferno dove ora io vivo" costituisce il luogo e il tempo presente del duplice narratore, e del duplice autore Farias de Albuquerque/Jannelli. La prigione assume quindi un significato proprio e metaforico: è lo spazio dal quale il narratore scrive e in particolare il carcere romano di Rebibbia, dal quale l'autore scrive, ma può anche essere interpretata come l'immagine del corpo maschile di Fernanda che contiene il suo desiderio di essere donna, e della crisi identitaria nella quale è sprofondata il destino delle BR, proiezione di Jannelli. L'elemento bestiale, che finora si era sempre identificato con l'istanza narrativa, attraverso le immagini della vacca, del veado, della bicha, del giaguaro, del diavolo, che sottolineano il progressivo aumentare della ferocia nel passaggio dalla campagna brasiliana alle città, diventa infine esterno al soggetto narrativo. All'inferno, di fronte al demonio, non c'è più possibilità di scampo, il giaguaro non può sopravvivere, neanche facendosi di eroina e sniffando cocaina, e neanche il racconto e la scrittura sono possibili. In questo bestiario ritroviamo elementi di innovazione linguistica, dovuti all'uso di termini brasiliani riportati direttamente nel testo italiano e anche elementi di innovazione culturale, dovuti all'uso di un immaginario legato alla cultura e alla letteratura brasiliana. Il bestiario è giunto al climax, la realtà, diventata indescrivibile, riprende il sopravvento e il libro si conclude.

Nel personaggio di Princesa la lacerazione identitaria, la sofferenza fisica e la dimensione del dolore restano irrisolte, come mette in evidenza Alessandro Portelli nel suo saggio sulle origini della letteratura della migrazione: Fernanda si crea al femminile, ma "il risultato non è la realtà virtuale di una sessualità immaginata, bensì un'approfondita esplorazione del dolore"<sup>23</sup>. La trasformazione identitaria e il disfacimento del maschile portano Princesa a diventare non proprio una donna, ma la "figura di una donna", una persona del "terzo sesso", di un "terzo mondo"<sup>24</sup>, come dirà in seguito alla pubblicazione del

23. *Ibid.*

24. PORTELLI, Alessandro, "La figura di una donna", cit., p. 4.

libro la stessa Fernanda Farias de Albuquerque, dove l'affermazione di terzo mondo può essere interpretata in modo aperto, con una connotazione sia sessuale che geografica, ma anche con una connotazione di marginalità sociale. La transessualità significa trasformarsi in giaguaro, in diavolo e cadere progressivamente nell'inferno: l'inferno della prostituzione, della brutalità poliziesca, delle aggressioni, dell'emigrazione, dell'alcool, dell'eroina e della cocaina, fino all'inferno del virus HIV e del carcere. Il libro non racconta solo l'inferno di Princesa, ma anche di moltissime altre transessuali, Perla, Fofão, Michelle..., descritte attraverso ricordi, ritratti istantanei, una sorta di immagini flash che riproducono, attraverso la crudezza e l'icasticità della lingua, la labilità, la fragilità e la dimensione effimera delle transessuali trucidate sui marciapiedi delle grandi città brasiliane come Rio e San Paolo o morte in Europa, a Madrid, Milano e Roma tra solitudine, soprusi, violenza, prostituzione e malattia. Al tempo stesso il libro descrive la libertà e la forza del soggetto transessuale che cerca di difendersi contro questi soprusi. Per esempio, di fronte alla reazione degli abitanti di Milano pronti a farsi giustizia da soli contro il disordine provocato dalla presenza dei transessuali:

Qui, in Europa non ti ammazzano per strada. Ma quella sera, se c'era il faccia a faccia, non erano solo pugni e legnate. I veados, messi alle strette, non sono tenerelli. Vengono da lontano, da un corpo d'uomo e da città immense e affamate. Sono in molti che sanno di coltello (p. 90).

Emerge tutta l'ambiguità dell'identità transessuale, bloccata su quell'"invisibile confine" tra maschile e femminile, liberazione e lacerazione identitaria, forza e fragilità, affermazione e marginalizzazione sociale. Il travestito e il transessuale sono personaggi dirompenti che si ritrovano in altre opere della letteratura della migrazione<sup>25</sup>. In quanto personaggi che realizzano una metamorfosi radicale che investe il corpo, diventano talvolta una metafora della condizione del migrante, simbolizzando l'identità mista, e in ultima analisi l'ambiguità e la complessità dell'identità umana. Come scrive anche Daniele Comberiati:

25. Vedi per esempio il personaggio della drag queen Angelique in SCEGO, Igiaba, *Dismatria*, in KURUVILLA, Gabriella, MUBIYAI, Ingy, SCEGO, Igiaba, WADIA, Laila, *Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-21, o il personaggio della transessuale Angelina in TEGNO, Jivis, *Comme ci Comme ça*, Perugia, Jivis Editore Multimediale, 2004.



Il transessuale ha in sé la dualità e l'ambiguità tipica di questa letteratura: la sua specificità contesa fra uomo e donna, il suo essere a metà tra i due sessi, sono elementi comuni anche agli autori stranieri che scrivono in italiano e probabilmente questo personaggio permette loro di mantenere un certo distacco dall'esperienza migratoria, senza perdere però di vista il nucleo centrale della loro poetica, e cioè la ricerca di una nuova identità<sup>26</sup>.

Il contributo di *Princesa* e di molti testi della letteratura della migrazione è di descrivere l'identità come una dimensione in divenire, che supera le frontiere geografiche, come le frontiere del sesso e del genere. Una dimensione in sospeso, che richiede innovazione, ricerca, lacerazione, sincretismo e ibridazione. Come scrive la poetessa Gloria Anzaldúa, vivere ai confini, senza frontiere ed essere un crocevia. In particolare, la corrispondenza tra esperienza linguistica e metamorfosi identitaria fanno di *Princesa* un'opera unica. Inventare e scegliere la lingua con la quale esprimersi, rivela infatti la volontà di scegliersi una nuova identità. Le ambiguità linguistiche, segno del passaggio da una lingua all'altra, corrispondono alle ambiguità del passaggio dal maschile al femminile, la necessità di manipolare la lingua esprime la necessità di manipolazione del corpo. Il risultato di una scrittura ardua e difficile nella sua materialità rappresenta l'esperienza di dolore e di sofferenza. Tutte queste condizioni sono all'opera in maniera ancora più evidente nel manoscritto originale, come abbiamo visto. Per approfondire la conoscenza di questo testo, capitale per la letteratura della migrazione in Italia, è oramai impellente la necessità di studiare il manoscritto e eventualmente di pubblicarlo. Questo manoscritto riveste un enorme interesse dal punto di vista linguistico, forse meno dal punto di vista letterario, come documento che testimonia la contaminazione e l'invenzione dell'italiano a opera dell'immigrazione. Lo studio del manoscritto farebbe emergere anche la portata del lavoro letterario di Jannelli. La pubblicazione di un'edizione di *Princesa* con il testo originale a fronte costituirebbe soprattutto una pietra miliare per la storia del plurilinguismo italiano.

Anna PROTO PISANI  
Université de Provence

26. COMBERIATI, Daniele, *Scrittori della migrazione. Le molte voci del "soggetto nomade"*, in *Le reti di Dedalus*, marzo 2007, consultabile su [http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE\\_MONDO/Letteratura\\_migrante.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE_MONDO/Letteratura_migrante.htm).