

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttrice responsabile: Maria Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: PHIL-02/B), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: GSPS-06/A), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Cinzia Barbara Bellone (UniMarconi: CEAR-12/A), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: GSPS-03/B), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: COMP-01/A), Rosario Castelli (Università degli Studi di Catania: ITAL-01/A), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: FRAN-01/A), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: PHIL-04/A), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A), Alessandro Gaudio (ASN in LICO-01/A), Renata Gravina (Fondazione Luigi Einaudi), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: SPAN-01/C), Marco Leone (Università del Salento: ITAL-01/A), Daniela Mangione (Università San Raffaele: LICO-01/A), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: GSPS-03/A), Domenico Renato Antonio Panetta (Pontificia Università “San Tommaso d’Aquino” – Fac. Scienze Sociali, 1933-2025), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: ITAL-01/A), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: HIST-04/C), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: PHIL-05/A; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: ITAL-01/A; 1949-2023), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: LICO-01/A), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: ITAL-01/A), Paolo Procaccioli (Università della Toscana: ITAL-01/A), István Puskás (Università di Debrecen: LICO-01/A), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A; 1947-2022), Alessandro Simoncini (Università per Stranieri di Perugia: GSPS-01/A), Paolo Squillaciotti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: FLMR-01/B), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: ITAL-01/A), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: ITAL-01/A), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido (1945-2023), Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Anno XI, fasc. 2-3 (56-57), 15 settembre 2025, vol. I

Letteratura e musica II

a cura di Maria Panetta e Gaspare Trapani

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.
Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

Indice

Editoriale

Ricordo del nostro Direttore responsabile Domenico Renato Antonio Panetta, di Maria Panetta..... pp. 9-13

Lettere critiche..... p. 15

Introduzione. “Un sogno fatto in Sicilia”: letteratura e musica in dialogo, di Gaspare Trapani..... pp. 17-19

«Le braci di un'unica stella». La transgender Princesa tra romanzo di metamorfosi e canzone d'autore, di Andrea Cannas..... pp. 20-33

«Nei libri dormono mille canzoni». Il viaggio di Eugenio Bennato dalla letteratura alla musica, di Lorenzo Cittadini..... pp. 34-47

«La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta». La musica nell'opera teorica e narrativa di Umberto Eco, di Christian D'Agata..... pp. 48-66

«Quando sai che non lo hai avuto». Fenomeni di “assimilazione vocalica” nella canzone italiana contemporanea, di Giacomo Ferraris..... pp. 67-78

Quando Laura Betti ha cantato le poesie per musica di Pier Paolo Pasolini, di Spiros Koutrakis..... pp. 79-91

Le risorse della prosodia in Romanze senza parole (sezione “Ariette dimenticate”) di Paul Verlaine, di Bartłomiej Krupa pp. 92-104

«Io non artista, solo piccolo baccelliere»: appunti sullo statuto della canzone italiana tra letteratura e società, di Luigi La Grua..... pp. 105-16

Poesia e canzone in dialogo. Rime e varianti per i miei musicanti di Alida Airaghi, di Anisia Landi..... pp. 117-31

<i>Pia da Siena tra Dante Alighieri e Gianna Nannini: da eroina poetica a icona pop</i> , di Salvatore Francesco Lattarulo.....	pp. 132-46
<i>Sbrogliare il filo dell'autonomia: il dramma della Psychodonna</i> , di Carmen Lega e Annachiara Monaco.....	pp. 147-61
<i>Le ragioni di Orfeo. L'Euridice di Roberto Vecchioni entro e oltre i Dialoghi con Leucò</i> , di Melisanda Massei Autunnali.....	pp. 162-76
<i>Noi non ci saremo: narrazioni della fine del mondo nel cantautorato italiano</i> , di Lorisfelice Magro.....	pp. 177-92
<i>Margherita Galante Garrone: i canti della «Resistenza musicale»</i> , di Arianna Pacilio.....	pp. 193-218
<i>Napoli intonata: identità e poetica nei primi tre album di Pino Daniele</i> , di Pamela Parenti.....	pp. 219-35
<i>Tra letteratura e filosofia: la musica come armonia, al di là del ritmo. In dialogo con María Zambrano</i> , di Alessandro Ranalli.....	pp. 236-47
<i>«Di cosa parlano? (boh, boh, boh)»: comunicazione e metacomunicazione tra afasia, opacità e silenzio in Lunga Vita a Sto di Ghali e Delinquente di Baby Gang</i> , di Letizia Sassi.....	pp. 248-61
<i>Oltre «la frana». Vasco Brondi e l'edificazione di sé nell'era del rischio</i> , di Emiliano Sciuba	pp. 262-72
<i>Ecologia ed empowerment femminile: il ruolo di Elisa e Francesca Michielin nella musica italiana sostenibile ed ecofemminista</i> , di Valentina Sorbera.....	pp. 273-90
<i>«Quando un pensiero corre libero e scomposto». Note socio-linguistiche sui testi di cantautrici pop italiane degli anni Duemila</i> , di Elisa Tonani.....	pp. 291-308
<i>Il corpo come strumento di libertà: l'universo fisico nelle canzoni di (Donatella) Rettore</i> , di Gaspare Trapani.....	pp. 309-20
<i>Cantare, raccontare, testimoniare. Rosa Balistreri, un'attivista con la chitarra</i> , di Katia Trifirò.....	pp. 321-35
<i>I viaggi di Gulliver di Jonathan Swift nelle riletture di Francesco Guccini e Joaquín Sabina</i> , di Salvatore Cristian Troisi.....	pp. 336-49

I Cani e David Foster Wallace: un legame «nascosto in piena vista», di Francesco Voto..... pp. 350-66

“Il tenore sconfitto” di Brancati e Tommasini tra comicità musicale e contrasto spaziale, di Giuseppe D’Angelo e Silvia Quasimodo..... pp. 367-83

Inediti e traduzione..... p. 385

La voglia, la pazzia e la Vanoni “brasiliiana”, di Elisabetta Maino..... pp. 387-96

Strumenti..... p. 397

Il romanzo come partitura: la variazione nella poetica kunderiana, di Elena Panzera..... pp. 399-406

Armonie di parole da Shakespeare a Wilde, e armonie e ritmi tra Joyce, Yeats e Woolf, di Cristian Rosa..... pp. 407-13

Recensioni di libri..... p. 415

Antonio Sanges, *Distensione del destino*, prefazione di S. Raffo (Edizioni Ensemble 2025), di Marino Alberto Balducci..... pp. 417-21

Gian Paolo Caprettini, *Complice la poesia. La forza delle parole, il potere dell’immaginario* (L’indipendente 2024), di Monica Lanzillotta..... pp. 422-24

Flavio Caroli, *Anime e volti: l’arte dalla psicologia alla psicoanalisi (Souls and Faces: Art from Psychology to Psychoanalysis)* (Mondadori Electa 2014), di Leman Berdeli..... pp. 425-31

«Le braci di un'unica stella»

La transgender Prinçesa tra romanzo di metamorfosi e canzone d'autore

Abstract: Le canzoni di Fabrizio De André sono spesso riconducibili a una matrice letteraria: nel caso di *Prinçesa*, i versi rappresentano una riscrittura intersemiotica di un romanzo autobiografico scritto dalla transgender Fernanda Farias de Albuquerque. Il brano del cantautore opera una sintesi del romanzo ma allo stesso tempo ne rispetta le direttrici fondamentali – con le conseguenti ripercussioni narratologiche –, muovendosi tra un racconto di formazione e un racconto di metamorfosi. All'ombra di un modello di successo: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi.

Abstract: Fabrizio De André's songs often derive from a literary inspiration: in the case of *Prinçesa*, the verses represent an intersemiotic rewriting of an autobiographical novel written by the transgender Fernanda Farias de Albuquerque. The song thus operates a synthesis of the novel but at the same time respects its guidelines, with the consequent narratological repercussions, moving between a tale of formation and a tale of metamorphosis – in the shadow of a successful model: *Le avventure di Pinocchio* by Carlo Collodi.

Ho sempre pensato alla donna come emblema del sacrificio e fra questi emblemi del sacrificio tre mi sembrano fondamentali. Il sacrificio della maternità [...] Il sacrificio della prostituzione, che attraverso il dolore può anche diventare santificazione [...] E un altro tipo di sacrificio, un altro tabù che viene osservato non soltanto in Paesi diversi dal nostro, ma anche nel nostro, ed è il sacrificio della verginità¹.

Uno stereotipo sul canzoniere di De André: da Marinella a Via del Campo

Secondo un luogo comune tanto diffuso quanto sostanzialmente fuorviante, la «puttana»² sarebbe una fra le figure più ricorrenti entro il canzoniere di Fabrizio De André. Almeno per quanto concerne la prima linea dei personaggi, ovvero i protagonisti³, tale convincimento viene ridimensionato dal confronto diretto con i testi fin dalle canzoni degli esordi: per esempio, la circostanza per la quale *La canzone di Marinella*⁴ s'ispira a un fatto di cronaca, che riferisce dell'assassinio di una prostituta

¹ F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 174-75.

² La citazione è ritagliata dalla canzone *Via del Campo*, sulla quale ritorneremo a breve.

³ Al di là delle vedute d'insieme che inquadrano su uno stesso sfondo (i carruggi per esempio) le diverse anime di una società composita: la prostituta e il professore, i pensionati e poco oltre i ladri e gli assassini (cfr. *La città vecchia*, 1965); oppure si veda la “parata” che anima le strade di Genova in *Â duménega* (*Creuza de mă*, 1984).

⁴ La canzone venne pubblicata nel 1964 per la Karim. Le citazioni dei testi sono tratte da F. De André, *Come*

scaraventata nel fiume Tanaro, non fa evidentemente di Marinella una “donna da marciapiede”. Al contrario, la figura femminile può emanciparsi dalla brutalità degli abusi quotidiani e abitare un mondo di fiaba (scritta alla maniera di Calvino⁵) grazie alle facoltà sublimanti della finzione letteraria – che concedono alla donna una seconda opportunità di vita e di morte: «il vento che la vide così bella / dal fiume la portò sopra una stella». Il fiume è il luogo del racconto⁶ che si affaccia sulla realtà, entro il quale il corso dei due destini finisce per confluire. Un po’ come Euridice, anche la protagonista della canzone di De André, sottratta agli Inferi dal potere del canto, muore per la seconda volta.

L’equivoco è più clamoroso in *Bocca di rosa*⁷. La protagonista viene iperdefinita da una qualità ben individuata: «metteva l’amore sopra ogni cosa» – sia che s’intenda “amore” come valore sovrastante ogni altro principio, o bene primario, sia che si voglia considerare Bocca di rosa alla stregua di un Re Mida, capace di trasformare tutto quel che tocca non in oro ma, per l’appunto, in amore allo stato puro. Se il testo formula il concetto in modo limpido e indubitabile – «C’è chi l’amore lo fa per noia / chi se lo sceglie per professione / bocca di rosa né l’uno né l’altro / lei lo faceva per passione» –, il pregiudizio è tuttavia duro a morire. Così, mentre l’autore

un’anomalia. *Tutte le canzoni*, a cura di R. Cotroneo, Torino, Einaudi, 1999.

⁵ È quanto De André dichiara esplicitamente in un’intervista realizzata da Marco Mei nel gennaio del 1982, reperibile in *Dentro Faber. Fabrizio De André*, a cura della Fondazione De André, Milano, RCS Quotidiani, 2011, cap. 3: *Le donne*. Più in generale, sulle relazioni intertestuali con le opere di Calvino, rimando al capitolo *Appunti per un (piccolo) canzoniere “eretico”: il magistero di Italo Calvino* in A. Cannas, *La mia distanza dalle stelle. Utopia e distopia nel canzoniere di Fabrizio De André*, Cagliari, UnicaPress, 2022, pp. 33-48.

⁶ Come testimoniano le carte private, la maggior parte delle sue «canzoni nasce come brevi racconti. È la materia stessa del narrare a suggerirmi la musica [...] Mi capita solitamente di scrivere in prosa un racconto che mi viene anche suggerito da una particolare melodia. A questo punto distruggo il racconto per ricomporlo entro lo schema che la metrica di quella musica mi consente»: F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit., pp. 182-83; ancor più sinteticamente: «La canzone è una delle tante arti del raccontare» (ivi, p. 125). D’altra parte racconto breve e verso sono, secondo il Calvino delle *Lezioni americane*, due dimensioni comunicative che condividono la «ricerca d’un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (I. Calvino, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995, p. 671).

⁷ Si veda in proposito S. Bernardini, *La malicieuse ambivalence de la parole contre le malentendu du lieu commun: l’écriture licencieuse de Fabrizio De André. Le cas de Bocca di rosa*, in *Du malentendu dans la chanson*, a cura di Joël July, Céline Chabot-Canet, «Chants Sons» Pu De Provence, 2021. *Bocca di rosa* (F. De André, G. P. Reverberi – © 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.) è un brano edito nel 1967 per l’etichetta Bluebell Records.

intendeva fare di Bocca di rosa «una metafora evangelica perché parla di amore»⁸, il senso comune l'ha trasformata in una “donna dai facili costumi”, com'è certificato dal neologismo reperibile sulla *Treccani* online: «bocca di rosa loc. s.le f. Prostituta»⁹.

D'altra parte, il personaggio di Bocca di rosa s'impone, al cospetto della comunità di Sant'Ilario, per il suo stile di vita anticonformistico, ribaltante i valori convenzionali e più conservativi che allignano nella società un po' bigotta rappresentata nella canzone: non costituirà l'eccezione tra le personagge del canzoniere. Per esempio Jamin-a, protagonista di una delle canzoni più note di *Crêuza de mǎ*¹⁰, è discendente diretta dell'eroina di sant'Ilario, tant'è che dalla sua vena sensuale scaturisce la stessa tensione libertaria. L'affinità con Bocca di rosa è certificata, di converso, dalla circostanza per cui anche lei ha patito uguale fraintendimento – in questo caso l'equivoco trova un puntuale appiglio testuale («*sultan-a de e bagascie*») nell'espressione profusa dal punto di vista del marinaio/amante, il quale dà conto delle tappe dell'impresa amorosa: Jamin-a è una sorta di Circe che soggioga l'errabondo marinaio senza bisogno d'alcuna magia o incantesimo che non promani dal corpo come estensione della mente («*ti me perdunié / se nu riûsciò a ésse porcu / cumme i teu pensë*»¹¹). Sia che si voglia vagliare l'ipotesi del sogno, sia che il marinaio sia realmente rimasto avviluppato dal «nodo delle gambe» di Jamin-a, in una danza che è estasi e vertigine, l'epiteto «sultana delle troie» non relega affatto la donna al ruolo della prostituta: semmai definisce, in entrambe le circostanze, l'abusato armamentario retorico di cui un uomo ha bisogno per innescare la propria immaginazione.

È, invece, indiscutibile che *Via del Campo*¹² inquadri in primo piano una prostituta. La canzone, peraltro, resta scolpita nella memoria dell'ascoltatore poiché

⁸ F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit.

⁹ La *Treccani* dal canto suo si limita a constatare l'uso che dell'epiteto «bocca di rosa» viene fatto a livello giornalistico: cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_(Neologismi)/) (ultima consultazione: 29/10/2024).

¹⁰ Il *concept* album, scritto interamente in genovese, è del 1984, pubblicato per l'etichetta Dischi Ricordi. *Jamin-a* è la seconda traccia (F. De André, M. Pagani © 1983 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

¹¹ ‘mi perdonerai / se non riuscirò a essere porco / come i tuoi pensieri’.

¹² Il brano è del 1967, edito per l'etichetta Bluebell Records (E. Jannacci, F. De André © 1991 Universal Music

dischiude in explicit i versi forse più noti di tutto il canzoniere, distillati come l'aforisma di un "filosofo popolare"¹³: «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior». Fra i carruggi di Genova si muove una sola, esclusiva figura femminile riproposta in tre sequenze¹⁴: la donna è in effetti riconoscibile a partire dagli occhi grandi e verdi che a tratti si velano di grigio, poiché riflettono il "palcoscenico" nel quale è costretta a esibirsi. Il brusco irrompere della realtà è marcato dalla rimodulazione dei registri linguistici, per cui l'innocente «bambina» si tramuta nella «puttana».

Princesa, autobiografia di una transgender: le premesse di una metamorfosi

Trent'anni dopo, nel brano che apre l'ultimo album d'inediti, *Anime salve* (1996), fa capolino una seconda prostituta. Il filo conduttore del *concept*, com'è noto, si sviluppa intorno all'elogio della solitudine: da questa prospettiva, Princesa è una sorta di picaro contemporaneo, che in corso d'opera ha appreso fino a che punto l'emarginazione possa essere «il prezzo che si paga per assomigliare al proprio desiderio»¹⁵.

Ora, se è vero che spesso all'origine di una canzone di Fabrizio De André è rintracciabile un fertile sostrato, o almeno uno spunto letterario¹⁶, l'ipotesi in questo caso è un romanzo (omonimo, a parte che solo nella canzone il nome presenta la

Publishing Ricordi S.r.l. / Nuvole Ed. Musicali S.a.s. / Impala Ed. Musicali S.r.l.).

¹³ Formula coniata da Jean Guichard nel saggio *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*, in *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, a cura di A. Cannas, A. Floris, S. Sanjust, Cagliari, Aipsa, 2007, pp. 19-29.

¹⁴ Mi convince meno la lettura secondo la quale le prime strofe sarebbero attraversate da personaggi femminili distinti (almeno due, la prostituta e la «bambina»).

¹⁵ Fabrizio De André citato in W. Pistarini, *Il libro del mondo*, op. cit., p. 280.

¹⁶ Il discorso vale sia per quanto concerne il complesso del canzoniere – il caso più macroscopico è rappresentato dal *concept* del 1971 *Non al denaro non all'amore né al cielo*, allestito a partire dalla riscrittura di nove poesie tratte dalla *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters – sia per quanto riguarda le singole canzoni di *Anime salve*: per esempio il libretto che accompagna il disco segnala il debito che *Smisurata preghiera* ha contratto nei confronti di Alvaro Mutis. Rimando, invece, al saggio che Alessia Farci ha dedicato alla relazione intersemiotica fra il romanzo di Enrico Costa *Il muto di Gallura* (1884) e le canzoni *Disamistade* e *Â cùmba*: A. Farci, *Sulle tracce della Cùmba di Fabrizio De André: l'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della disamistade*, in «Medea», VIII, 1, 2022, pp. 1-18 (DOI:10.13125/medea-5342).

cediglia) scritto a due mani da Fernanda Farias de Albuquerque, transgender brasiliana poi emigrata in Italia, e da Maurizio Jannelli, ex brigatista rosso, il quale conferisce una veste letteraria alle memorie profuse dall'altra. I due si erano conosciuti in carcere, dove Fernanda era stata reclusa per tentato omicidio. Confinata nell'ala maschile del penitenziario – nonostante, oltre che sentirsi donna, avesse un corpo quasi interamente rivisitato al femminile –, prima di concepire l'idea del romanzo Fernanda aveva innescato un fitto carteggio con un detenuto sardo, il pastore Giovanni Tamponi, il quale alimentò la scrittura della memoria nel momento stesso in cui spezzò il circolo vizioso del pregiudizio: poiché, come ebbero modo di raccontare i protagonisti, in carcere «chi offriva una parola ai “froci” veniva stigmatizzato violentemente dagli altri detenuti»¹⁷.

L'opera possiede un cospicuo valore documentario, poiché, nel descrivere la travagliata parabola di una transgender – dispiegandosi soprattutto nell'arco degli anni Ottanta –, dà conto delle miserie di uno specifico contesto relativo al mondo della prostituzione. La narrazione prende abbrivio, in prima persona¹⁸, dall'infanzia di Fernanda che nasce maschio ma fin da piccola ama indossare i vestitini da bambina delle sorelle più grandi. Fernandinho conferma la propria inclinazione al femminile anche nei giochi innocenti con gli amichetti, quando, nel mimare la vita degli animali, interpretano la monta («Sono la pecora sono la vacca / che agli animali si vuol giocare» è l'istantanea consegnata dall'incipit della canzone). Successivamente il romanzo descrive lo stato d'animo del ragazzino al momento dell'ingresso a scuola, dove persino il maestro lo mette alla berlina, voce che poi si rifrange nel pensiero della comunità («Non si può più tenere a scuola un bambino che si comporta come una femmina»)¹⁹.

L'epiteto offensivo ricorrente è quello di *veado*, termine brasiliano che definisce il 'cervo' ma sottintende, nel gergo scurrile, il cosiddetto 'pederasta passivo'. Il destino

¹⁷ M. Jannelli, *Brevi note di contesto*, in F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994, p. 9. Da qui in avanti, tutte le citazioni del romanzo derivano dall'edizione citata.

¹⁸ Scelta di campo che condiziona anche la riscrittura in forma di canzone, sempre declinata in prima persona.

¹⁹ F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, ed. cit., p. 23.

di Fernandinho sembra già corrispondere a una situazione topica, nel canzoniere di De André: a titolo esemplificativo, cito un frammento da *La città vecchia* (1965), dove il cantautore denunciava la doppia morale borghese del «maestro» che di giorno chiama «con disprezzo pubblica moglie» quella che «di notte stabilisce il prezzo» alle sue voglie inconfessabili; allo stesso modo il ragazzino è concupito da inquietanti figure maschili nell'ombra e deriso alla luce del sole.

Segue, nel libro, il resoconto delle prime violenze sessuali che precedono, con l'adolescenza, l'esplosione della femminilità di Princesa: il relativo conflitto interiore è vissuto dentro un contesto che «non aveva la fantasia per inventarmi»²⁰. Di lì a poco, la protagonista matura l'esigenza di abbandonare l'«infanzia contadina» (così nel brano di De André) per tentare la «fortuna» nelle grandi città di Rio de Janeiro e San Paolo, dove Fernanda si prostituisce per garantirsi l'indipendenza economica e, dunque, l'opportunità di iniziare i costosi trattamenti ormonali. La terapia rappresenta un punto di non ritorno che dà l'abbrivio alla metamorfosi: più tardi, gli interventi chirurgici plasmano nel concreto l'immagine ideale che Fernanda cullava di sé stessa (le iniezioni di silicone nei fianchi e nei glutei vengono praticati da una trafficante, la «bombadeira», cui fa riferimento anche la canzone, che non ha alcun titolo medico per operare).

Nell'autobiografia romanzata, dunque, il contesto reale nutre costantemente il piano della finzione. Esibirsi sui marciapiedi delle grandi città brasiliane implica il rischio costante della morte, perché la prostituta – e soprattutto la prostituta transgender – è fatta costantemente oggetto non solo di discriminazioni, ma soprattutto di una violenza fitta di botte, stupri e omicidi: erano gli anni in cui operavano i famigerati “squadroni della morte” e non di rado erano gli stessi tutori dell'ordine a scaricare a bruciapelo il revolver sulle vittime inermi. All'epoca, entro l'eterogeneo mondo della mercificazione della carne, più di ogni altro era il trans a essere visto alla stregua di un untore, poiché si paventava potesse trasmettere il virus dell'HIV (l'inquietudine esondava sulle prime pagine nei giornali di tutto il mondo).

²⁰ Ivi, p. 38.

Attratta dalla prospettiva di una rendita più sicura, Princesa decise, allora, di migrare in Europa, prima in Spagna e poi in Italia, fra Milano e Roma. Tuttavia, anche nel vecchio continente le sue “colleghe” venivano sistematicamente falciate da una morte più silenziosa, nel lento stillicidio della droga e dell’AIDS. Il discorso relativo alla dipendenza dagli stupefacenti è sintomatico della condizione di servitù in cui agiscono Fernanda e le altre: assumono cocaina o eroina per trovare il coraggio di affrontare quasi interamente nude quell’infido «palcoscenico» (così De André) che è il marciapiede, ma soprattutto per sopportare le rigide temperature di una Milano invernale («l’ombra pallida di Milano addosso»)²¹. Ormai Fernanda si prostituisce per procacciarsi la dose che le renda tollerabile la propria quotidianità: il circolo vizioso fa di lei una tossicodipendente.

La parabola di Princesa non è a lieto fine: la protagonista del romanzo si rende responsabile di un grave atto di violenza e per lei si aprono le porte della galera, dove si renderà conto di aver contratto il virus dell’HIV. La finzione finisce per collimare perfettamente con la cronaca biografica di Fernanda. Fino a quel punto, la tessitura del libro della memoria corrispondeva pur sempre a una pianificazione testuale dai rilevanti riflessi narratologici. L’autobiografia di Fernanda, che già aveva qualcosa a che spartire con le vertiginose avventure della picaresca, è almeno in parte riconducibile all’orizzonte letterario di due sottogeneri, ovvero il romanzo di formazione e quello di metamorfosi.

Princesa e la questione della metamorfosi: un illustre precedente letterario

L’indagine sulla portata degli schemi narrativi, muovendo dalle forme letterarie che li hanno innescati, potrebbe avvalersi di un confronto (vedremo fino a che punto paradossale) con ben altra opera letteraria: un testo oggettivamente distante dal nostro, in quanto acclamato esponente della dimensione del fantastico. *Le avventure di*

²¹ Ivi, p. 93.

Pinocchio di Carlo Collodi è un libro che appartiene evidentemente ad altro contesto e, tuttavia, ha reso disponibile una teoria di dispositivi narrativi, tradizionalmente collaudati²², che hanno conseguito un successo tale da imporli all'immaginario collettivo. Se già Italo Cavino aveva inquadrato il capolavoro nell'ambito della letteratura picaresca, la vicenda del burattino è per noi esemplare rispetto alla modalità per cui la "formazione" del protagonista deve necessariamente transitare per la sua metamorfosi²³ – in un allestimento che peraltro, secondo il giudizio di Alberto Asor Rosa²⁴, rappresentava una «struttura di compromesso» poiché intersecava le coordinate della fiaba con la cruda rappresentazione del mondo contadino, descritto negli aspetti più brutali com'è nello statuto del racconto realistico di tradizione toscana. Si tratta, ribadisco, di due prodotti letterari eterogenei e non comparabili i quali, tuttavia, traggono alimento da strategie testuali simili – a partire dall'evidenza per cui sia Fernanda sia Pinocchio appartengono a quella vasta categoria di personaggi (eroi o antieroi) i quali muovono i primi passi da una casella prossima alla miseria e nel corso della loro traiettoria di vita, reiterando gli stessi errori, finiscono per "cadere": l'aggravarsi della loro condizione, rispetto a una situazione che già li vedeva in bilico, comporta un rischio tangibile per la loro stessa incolumità (lo spauracchio dello «spedale» di collodiana memoria). Entrambi i protagonisti, difatti, attraversano concretamente (con significativi riflessi simbolici) i territori della morte²⁵.

²² Collaudati per il fatto stesso che Collodi ha riattualizzato e reso memorabili, in virtù della ribalta conquistata dal suo *Pinocchio*, alcuni congegni narrativi che appartengono alla tradizione classica – sullo specifico delle relazioni intertestuali con le fonti greche e latine (dal mito di Narciso alle *Metamorfosi* di Apuleio) cfr. le *Note ai testi* (e specificamente la nota 171) di D. Marcheschi in C. Collodi *Opere*, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995.

²³ Ritaglio una bibliografia essenziale dal vasto ambito degli studi dedicati a *Pinocchio* come romanzo di formazione e metamorfosi: G. Cerina, *Pinocchio e il pescecane*, in *Naufragi*, a cura di L. Sannia Nowé, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 419-55; G. De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, Torino, Aragno, 2009; P. Dorflès, *Le palline di zucchero della fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Milano, Garzanti, 2018; M. Gagliano, *Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino al replicante*, in *Le avventure di Pinocchio*, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 95-112; E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975; M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; D. Marcheschi, *Introduzione*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Milano, Mondadori, 1995; V. Spinazzola, *Pinocchio & c.*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

²⁴ Cfr. A. Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio*, in *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 879-950.

²⁵ Se abbiamo già accennato ad alcune delle esiziali peripezie vissute da Fernanda, non sarà necessario

Inoltre, se Pinocchio deve liberarsi del suo corpo di legno per diventare un bambino in carne e ossa, anche Fernanda deve affrancarsi dall'ingombro di un corpo maschile, per fiorire nella sua più intima essenza. Nel frattempo, i due apprendono quanto sia complicato affermarsi in una società che guarda con sospetto alla loro diversità, e conseguentemente tendono a violare ripetutamente i codici che normano il quieto vivere, diventando eroi (o antieroi) dell'evasione e della rotta, perennemente in fuga dalla fame e dalla paura, cioè appunto dal rischio della morte. Il loro movimento controcorrente è stigmatizzato dal comune "buon senso", che paventa per loro l'incubo dello «spedale», cui si accennava, e della «prigione», che corrisponde di nuovo alla minaccia della morte fisica oppure di quella sociale, di cui il carcere è l'emblema: la galera è un'esperienza condivisa, e poco importa se a Pinocchio tocca da innocente, nella città distopica di Acchiappacitrulli.

Il discorso si complica inevitabilmente²⁶ in un rapporto di speculare contrapposizione: il romanzo di *Princesa* corrisponde a una formazione fallita, giacché la protagonista reitera i propri errori fino all'epilogo o, per meglio dire, continua a non voler sottomettere la propria diversità ai principi di norma che governano i gruppi sociali entro i quali "opera". Anche la vicenda di Pinocchio s'avvita sullo stesso meccanismo ripetitivo²⁷ senza che il burattino sia capace di rinnegare una sostanziale riottosità nei confronti del sistema. Eppure, a un certo punto²⁸ la storia deve finire, e la vicenda di Pinocchio è in conclusione ricondotta dall'autore entro i binari della fiaba²⁹: la soluzione implica che Pinocchio scelga di conformarsi ai valori della società borghese³⁰. La svolta è premiata dalla Fata turchina che conferisce al protagonista un

richiamare alla mente tutti gli episodi in cui Pinocchio deve fronteggiare la morte: basti evocare il finale originario del capitolo XV, che avrebbe dovuto esaurire la teoria di avventure con l'impiccagione del burattino.

²⁶ Anche perché, lo si è detto, il romanzo *Princesa* non alligna su una diretta derivazione intertestuale dal *Pinocchio* di Collodi – seppure l'impianto narrativo segua (o ribalti più o meno consapevolmente) strategie, schemi narrativi e anche un certo immaginario consolidati (almeno in parte) proprio dal successo delle *Avventure* del burattino.

²⁷ Il processo è così scandito: tentazione / caduta / pentimento / intervento salvifico di un "aiutante" / promessa di non trasgredire più.

²⁸ Il quale corrisponde al ritrovamento di Geppetto e all'inversione del rapporto padre/figlio.

²⁹ La soluzione finale, con la somma di premi che esaurisce il capitolo XXXVI, conduce il lettore al di fuori della linea tracciata dal racconto realistico toscano, cui faceva riferimento Asor Rosa.

³⁰ «È stata tua la colpa e allora adesso che vuoi / volevi diventare come uno di noi» cantava Edoardo Bennato

corpo nuovo di zecca. Nel processo di metamorfosi, però, qualcosa va storto (al punto da mettere in discussione il lieto fine): mentre il bambino fa sfoggio di sé, il burattino di legno giace, cadavere inerte, in un angolo dell'ultima scena.

La traiettoria di vita di Fernanda prevede, invece, che la metamorfosi abbia successo, poiché è dato almeno un istante in cui, contemplando allo specchio (come fa il Pinocchio in carne e ossa³¹) la nuova immagine di sé, Princesa si sente in pace con chi la giudica, e quindi con sé stessa: «Mi sentivo bene davanti a Dio e davanti agli uomini. Nella testa e nello specchio: Fernanda e transessuale [...] Fui letteralmente trascinata in un mondo altro: quello delle donne»³².

Princesa³³ di Fabrizio De André: una riscrittura all'insegna del "levare"

La rivisitazione dell'opera letteraria in forma di canzone è un'operazione particolarmente insidiosa, poiché si tratta di costringere un intero romanzo – una vita intera – a stare dentro una forma breve per statuto: una manciata di versi che durano all'ascolto un tempo oggettivamente limitato. Si tratta, inoltre, di una riscrittura intersemiotica, che prevede il passaggio da un codice espressivo esclusivamente letterario a un altro che comunica mediante la simbiosi di più linguaggi: quelli che vengono messi in gioco dalla voce, dalla musica e dal testo.

Tuttavia, calandosi nei meandri del libro, De André ha colto sia i movimenti fondamentali sia le ripercussioni narratologiche cui ho fatto riferimento. Nella canzone

nella traccia d'apertura dell'album *Burattino senza fili* (1977), riscrittura in chiave allegorica e sequel del capolavoro di Collodi: nel contesto delineato dal *concept*, Pinocchio s'è oramai consegnato alla prigione del conformismo borghese, come mostra proletticamente la stessa copertina dell'album.

³¹ Il processo di metamorfosi (vera o presunta) implica, tanto per Pinocchio quanto per Princesa (anche la Princesa di De André, lo vedremo), il topos della verifica/contemplazione della propria immagine allo specchio. Nel caso specifico di Pinocchio, peraltro, non accade solo nell'ultima memorabile scena del romanzo («Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro»), ma ben prima, nel Paese dei Balocchi, quando il protagonista si specchia nell'acqua di un lavamano per avere conferma delle proprie orecchie asinine. Ringrazio Alessia Farci per il prezioso spunto.

³² F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, ed. cit., pp. 59-60.

³³ Com'è noto, si tratta della traccia d'apertura dell'ultimo *concept* album di Fabrizio De André – *Anime salve*, 1996, etichetta BMG Ricordi (*Princesa*, F. De André, I. Fossati, M. Jannelli © 1996 Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. / Nuvole Ed. Musicali S.a.s. / Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

è valorizzato precisamente quanto serve sapere di Prinçesa: la strategia autoriale, che opera per sottrazione di materiali alla «ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»³⁴, prevede che interi paragrafi vengano riassorbiti in fulminee sequenze narrative – come moduli icasticamente disposti in progressione –, le quali corrispondono ai nodi cruciali per i quali transitava la vicenda romanzesca. Col vantaggio di risolvere un limite del romanzo, che consisteva, a mio giudizio, in quella monotonia che discende da una certa ossessiva ripetitività.

Sempre prospettati da una narrazione in prima persona, nella canzone ritroviamo i giochi d'infanzia di Fernanda, già eroticamente connotati («sono la femmina camicia aperta / piccole tette da succhiare»). L'ampio spettro di sensazioni suscitate dalla figura materna viene distillato in uno «sguardo» che dispiega l'unico «orizzonte» di riferimento («l'orizzonte prima del cielo / era lo sguardo di mia madre»). Sorprendiamo l'adolescente mentre s'immagina altro da sé («E io davanti allo specchio grande / mi paro gli occhi con le dita / a immaginarmi fra le gambe / una minuscola fica»³⁵), e lo seguiamo nell'inevitabile fuga dall'«infanzia contadina» – cui viene giustapposta, in funzione antonimica, la scoperta della città: lo spazio in cui, entro un tempo sospeso («ad albeggiare sarà magia»), potrà avere inizio la sua metamorfosi («E allora il bisturi per seni e fianchi / una vertigine di anestesia»). E proprio quando lo sguardo potrebbe dilatarsi alla scoperta di una dimensione inedita, focalizzandosi sul «lungomare di Bahia», l'esistenza di Fernanda viene circoscritta al marciapiede, il «palcoscenico» sul quale è obbligata a mettersi in mostra. Qui, senza alcuna discrezione, le macchine che «puntano i fari» sulla vita di Prinçesa prefigurano tanto l'irrompere dei desideri incontrollabili quanto la brutale aggressività dei clienti:

Dove tra ingorghi di desideri
alle mie natiche un maschio s'appende
nella mia carne tra le mie labbra

³⁴ Sul «magistero» calviniano cfr. le note 5 e 6.

³⁵ L'ultima tappa della metamorfosi è anche quella che, nel romanzo, resterà incompiuta. Sulla questione della metamorfosi agognata davanti allo specchio cfr. la nota 31.

un uomo scivola l'altro s'arrende.

Com'è nel suo stile, De André leviga immagini immersive che inducono all'immedesimazione, ed eventualmente alla "compassione"³⁶, proprio perché non sono eticamente connotate: e tuttavia esse pretendono, in virtù della loro evidenza, che sia l'ascoltatore (o il lettore) a effettuare una precisa scelta di campo, una volta che siano state attentamente ponderate.

L'aspetto per il quale la canzone diverge in maniera radicale dal romanzo concerne quel confine sempre strategicamente orientato che è il finale, dove la dimensione cui ha dato adito l'invenzione narrativa deve fronteggiare il rumore di fondo prodotto dal mondo reale. All'epilogo, una stagione meno tormentata pare accogliere la transgender, innamorata com'è d'un «avvocato di Milano» cui può permettersi di «regala[re] il cuore»: una proposta che diverge significativamente dalla chiusa del romanzo, quando per la prostituta si aprivano le porte del carcere e iniziava il calvario della malattia.

Secondo alcuni interpreti³⁷, l'autore propenderebbe per una soluzione simile a quella adottata nella *Canzone di Marinella*, cui si è fatto cenno, nel senso che anche a Fernanda verrebbe offerta in explicit una seconda *chance*, un'opportunità di riscatto, mentre viene inquadrata entro un'oasi-ipotesi di felicità. Tuttavia, proprio negli ultimi versi, un segnale quasi impercettibile a un ascolto frettoloso spinge il lettore a varcare la soglia fatidica che riconduce inesorabilmente alla realtà. Se in *Marinella* l'indizio era contenuto nella parola-chiave «fiume» – quello nel quale morì la prostituta in carne e ossa, e quello dove annega la protagonista della canzone –, in *Princesa* l'autore si limita a un'allusione:

³⁶ Da intendersi in senso etimologico: come scrive lo stesso De André nelle carte private, «la mia piccola arte, nella maggioranza dei casi, suggerisce di più la contemplazione statica (nel caso specifico l'ascolto) che non il dinamismo della ribellione. Il mio errore politico, se così vogliamo chiamarlo, sta forse nell'uso eccessivo di quell'impulso primario che chiamiamo compassione» (F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit., p. 208).

³⁷ Cfr. W. Pistarini, *Il libro del mondo. Fabrizio de André, le storie dietro le canzoni*, Firenze, Giunti, 2010, p. 280.

A un avvocato di Milano
ora Prinçesa regala il cuore
e un passeggiare recidivo
nella penombra di un balcone.

Il senso che l'ascoltatore (o il lettore) può attribuire all'epilogo è subordinato alla prospettiva che decide di adottare – la stessa scena, osservata con un criterio “anamorfico”, muterebbe di segno e significato. L'equilibrio faticosamente conquistato da Fernanda (un affetto stabile?) e, dunque, il presunto lieto fine verrebbero minacciati, qualora vi scorgessimo una “macchia” d'inquietudine. Nell'ultima paginetta del libro di Collodi, a inficiare il buon esito della metamorfosi era la sagoma di legno abbandonata inerte su una seggiola: il raggiante bambino con le tasche gonfie di zecchini d'oro, perfettamente integrato entro un organismo sociale disciplinato, osserva il cadavere del burattino, il vero protagonista del romanzo. La morte aleggia anche sull'epilogo della vicenda di Prinçesa («Fernandino mi è morto in grembo»), se non fosse che il passato e il presente di Fernanda si confondono nelle «braci di un'unica stella / che squilla di luce e di nome Prinçesa», segno di una metamorfosi fisica che, a differenza del libro di Collodi, s'è finalmente adempiuta. L'allusione insufflata dal «passeggiare recidivo» di Prinçesa – «nella penombra di un balcone» collocabile in un quartiere della ricca borghesia di Milano – riconsegna, invece, la protagonista all'ingombrante memoria della frequentatrice di marciapiedi, così come all'originaria libertà di non conformarsi al quieto vivere sociale. In definitiva, Prinçesa sembra comportarsi come un Pinocchio³⁸ recalcitrante: è perfettamente consapevole che, prima o poi, la comunità cui (non) appartiene le rinfaccerà quell'evoluzione che possiamo intendere, in senso lato, come una sorta di metamorfosi sociale.

³⁸ Non di rado dalla memoria letteraria di De André è scaturito il burattino collodiano: si vedano in particolare il «mio Pinocchio fragile» del *Bombarolo* (*Storia di un impiegato*, 1973), simbolo di un anelito rivoluzionario dagli esiti fallimentari; e i versi della *Domenica delle salme* che fanno riferimento ai cantautori/intellettuali che si sono piegati alla logica del sistema: «Voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio / coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio».

Princesa e la logica combinatoria dei tarocchi

Un secondo finale, svincolato dallo sviluppo narrativo, viene plasmato da un coro di voci³⁹ che, negli ultimi istanti del brano musicale, sciorina in lingua brasiliana una sequela di trentadue elementi⁴⁰ concernenti le eterogenee esperienze di Fernanda: sono i passaggi cruciali della parabola di Princesa, oppure gli oggetti che operano come correlativi oggettivi anche nella loro apparente futilità; sono gli stati d'animo che scandiscono le alterne vicende ma anche gli attanti e le relative funzioni che avrebbero dovuto circoscrivere i confini della sua esistenza, tutti disposti lungo uno stesso orizzonte degli eventi.

Ciascuna istantanea è il discrimine d'un'esistenza filtrata nel setaccio della memoria, ma l'insieme costituisce una seconda modalità di sintesi dell'intero racconto autobiografico di Fernanda. Alla stregua delle carte dei tarocchi⁴¹ la loro disposizione dà conto del destino di Princesa: il futuro della protagonista resta incerto, così com'è aperto il finale della storia, poiché dipende dalla logica combinatoria e dalla mano che governa il gioco delle figure.

Andrea Cannas

Parole-chiave: Fabrizio De André, Fernanda Farias de Albuquerque, *Metamorfosi*, *Pinocchio*, *Princesa*

³⁹ La veste sonora dell'appendice, dopo una prima parte ritmicamente assimilabile al tango, vira in direzione della bossa nova, con contaminazioni tipiche della samba, proprio a rimarcare «l'ultima *metamorfosi*; la musica, grazie anche e soprattutto a Ivano Fossati, accompagna questa evoluzione passando da tonalità maggiori a minori e sottolineando in quel martellare di cembali il miraggio della felicità, fino a ritornare all'infanzia brasiliana» (Fabrizio De André intervistato da A. Gennari, *Le mie note a margine*, in «Panorama» 19/09/1996: il corsivo è mio).

⁴⁰ «O matu/ o céu/ a senda/ a escola/ a igreja/ a desonra/ a saia/ o esmalte/ o espelho/ o baton/ o medo/ a rua/ a bombadeira/ a vertigem/ o encanto/ a magia/ os carros/ a policia/ a canseira/ o brio/ o noivo/ o capanga/ o fidalgo/ o porcalhao/ o azar/ a bebedeira/ as pancadas/ os carinhos/ a falta/ o nojo/ a formusura/ viver».

⁴¹ I tarocchi, che già avevano ispirato la canzone *Volta la carta* (Rimini, 1978), costituivano una delle passioni del cantautore, come peraltro illustra splendidamente la scenografia adottata per la sua ultima tournée; cfr. le immagini del famoso spettacolo del 1998 al Teatro Brancaccio: https://www.youtube.com/watch?v=78YNQ7zzxvQ&list=PLiZ2vBc63lfn_RnIy_IDj0Rt7qe_bcYVz (ultima consultazione: 29/10/2024).