



Dickinson

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: “Chillo è nu buono guaglione” di Pino Daniele: Verso un Sud intersezionale e queer

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 12 (2026)

Authors: Frances Clemente 

Publication date: 08/10/2026

Publication info: gender/sexuality/italy, “Continuing Discussions”

Permalink: <https://www.gendersexualityitaly.com/chillo-e-nu-buono-guaglione-di-pino-daniele-verso-un-sud-intersezionale-e-queer>

DOI: <https://doi.org/10.15781/934A-HP03>

Author Bio: Dr. Frances Clemente is Turpin Junior Research Fellow at Oriel College and Lecturer in Italian at St Hilda’s College at the University of Oxford. Her research on nineteenth- and twentieth-century Italian cultural and literary production focuses upon the notions of alterity and otherness, and how they relate to normative patterns of thinking and behaving. She has published articles in *Italian Studies*, *Quaderni d’italianistica*, *The Italianist* and other main journals in the field. Her first monograph, *Ecstasy in Post-Unification Italy (1861-1915)*, is about to be published for Oxford University Press. She is currently working on her second monographic project, entitled *The Woman Is a Beast: Animalising Female Characters from Post-Unification to Fascist Italy (1861-1943)*, as well as leading a Leverhulme/BA funded-project entitled “Mapping Italian Literary Cafés (1720-present).”

Abstract: In his eponymous second album, released in 1979, Neapolitan musician and singer-songwriter Pino Daniele brought the *femminiello* to the forefront of the modern music scene for the first time with the track “Chillo è nu buono guaglione.” Inspired by a real-life figure from Naples’ historic centre, the song recounts the daily life of a *femminiello*, an individual deeply rooted in the Neapolitan territory who is biologically male but exhibits behaviours traditionally associated with the female gender, conveying the social constraints weighing on him and his desire for liberation. The track is part of a broader attempt to give voice to a marginalized subaltern South, musically intersecting with the rhythms and musical traditions of the Mediterranean and the Global South. Alongside black people, workers, Neapolitan *guaglioni* and *scarrafoni*, *femminielli* animate Daniele’s anthropological repertoire, providing an alternative narrative to the hegemonic gender model and incorporating a distinct Southern counterculture. Daniele becomes the ultimate embodiment of “Neapolitan power,” asserting an intersectional otherness of race, class, and gender, the legacy of which would be taken up by dub culture from the 1990s onwards, ultimately evolving into an overt political statement. This article investigates the assertion of subaltern otherness expressed through Daniele’s music by focusing on “Chillo è nu buono guaglione,” considering the more problematic aspects of this assertion and ultimately positing a queer Southern intersectionality for which the singer-songwriter acts as a spokesperson.

Keywords: Pino Daniele; *femminielli*; queer; South; Naples

Copyright Information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

“Chillo è nu buono guaglione” di Pino Daniele: Verso un Sud internazionale queer

FRANCES CLEMENTE*

Negli anni Settanta in Italia, come scrive Beato, “la società ha cominciato a interrogarsi sulla condizione e sulla lotta di liberazione omosessuale.”¹ Sono gli anni del *FUORI!* (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano), la prima associazione del movimento di liberazione omosessuale italiano. Fondato a Torino da Angelo Pezzana, Mario Mieli, Mariasilvia Spolato e altri attivisti, il *FUORI!* nasce e si radica a Nord, in particolare nelle città di Milano, Padova, Torino, mentre a Sud, sebbene presente, si attesta “una minore vitalità movimentista.”² È però dal Sud, da Napoli nello specifico, che nel 1979 si alza una voce che, generandosi dal basso dei quartieri popolari della città e al di fuori di attivismi politici, canta la resistenza alla normatività di genere, denunciandone le storture. È la voce di un giovane cantautore e musicista di nome Pino Daniele che sceglie di raccontare la vita quotidiana di un femminiello in un brano intitolato “Chillo è nu buono guaglione.”³ Parte del secondo e omonimo album del cantautore napoletano uscito nel 1979, il brano risulta essere ispirato a un vero personaggio del centro storico napoletano. Nel trattare questo soggetto, primo sulla scena musicale moderna, Daniele sceglie “la soluzione nell’ironia,” ma anche nella risolta consapevolezza di una costrizione sociale gravante sul suo femminiello e nell’affermazione vitale della sua volontà di riscatto.⁴ Il brano rientra nel più vasto tentativo di dar voce a una marginalità meridionale subalterna, la voce di chi non ha voce, che a livello musicale incontra la “contaminazione con i ritmi e le culture musicali del Mediterraneo,” del “Global South, il Sud del mondo.”⁵ Femminielli, neri, operai, guaglioni e scarrafoli napoletani animano il repertorio antropologico danielano, contaminando, con la loro subalternità, la società e la cultura italiane. In questo riversarsi di alterità subalterne, Daniele non è solo; accanto e insieme a lui James Senese, i *Napoli centrale*, ovvero, il *Neapolitan power*, il cui “filo conduttore—scrive Orsino, rimandando a Festa—è l’alterità rivendicata (in tutti i sensi, intersezionale dunque, di razza, di classe e di genere...).”⁶ Introducendo la figura del femminiello e la sua presenza nella produzione artistica napoletana degli anni Settanta e Ottanta, e rintracciando il nucleo ispiratore della musica più sociale di Daniele, il presente articolo si propone di indagare la rivendicazione di quest’alterità concentrandosi sul brano del 1979, postulando un’intersezionalità meridionale queer di

*L’articolo proposto è una rivisitazione di un paper scritto nel 2023 in occasione della conferenza *New Queer South: Perspectives on Italian Society and Culture*, tenutasi all’Università di Oxford il 21–22 settembre 2023, organizzata da Alice Parrinello, che ringrazio per lo splendido lavoro svolto in quell’occasione. Ulteriori ringraziamenti sono dovuti a Federico Vacalebre per la preziosa intervista telefonica generosamente concessami mentre scrivevo questo contributo, ai peer reviewers per i loro fondamentali commenti e Nicoletta Marini-Maio per il suo cordialissimo sostegno in fase editoriale. Ringrazio infine mia sorella Elsie Clemente per aver sollecitato la mia attenzione su questo brano durante un assoluto tragitto tra Reggio Calabria e Taormina nella primavera del 2023.

¹ Beato, “Il terzo sesso a teatro,” 131.

² Pizzo, “Un’altra stagione,” 1.

³ Daniele, “Chillo è nu buono guaglione.” Sul vissuto personale, il percorso artistico e la produzione musicale di Daniele si veda Aymone, *Yes I know*; Bonagura, *Pino Daniele*; Causa e Nicolucci, “Quella musica siamo noi”; Cocoluto, *Pino Daniele. Una storia*; Daniele, *Pino Daniele*; Daniele, *Storie e poesie*; Di Girolamo, “Qui e altrove”; Macale, *Pino Daniele*; Perone, *Pino Daniele*; Poggi e Sanzone, *Pino Daniele: Terra Mia*; Ranaldi, *Pino Daniele. Cantore Mediterraneo*; Russano, *Nero a metà*. Per un recente contributo su “Chillo è nu buono guaglione” si veda Scala, “identità e alterità,” (pubblicato dopo la scrittura del presente contributo).

⁴ Le parole riportate sono di Federico Vacalebre, giornalista e critico musicale napoletano personalmente legato a Pino Daniele, e provengono da un’intervista telefonica da me condotta il 17 aprile 2023.

⁵ Patriarca, “Vorrei la pelle nera,” 95.

⁶ Orsino, “Neri a metà,” 2; Festa, “Pino Daniele.”

cui il cantautore si fa portavoce e interrogando, al contempo, le problematicità e ambiguità connesse a tale rivendicazione.

Femminielli nella produzione artistica degli anni Settanta e Ottanta

Radicato nel contesto geografico, sociale, culturale napoletano, la sua presenza rendendo la storia partenopea LGBTQI+ una storia a sé stante e non totalmente inscrivibile in quella del resto del paese, il femminiello (o femmenella) incarna una soggettività irriducibile ad altre categorie di genere quali transgenderismo, cross-dressing, o terzo genere.⁷ Un uomo, dal punto di vista biologico, che vive come una donna e si sente tale, il femminiello, secondo la definizione che ne offre Vesce, è “in parte assimilabile a un omosessuale effeminato, velatamente o esplicitamente travestito” che “assume ... atteggiamenti, comportamenti e ruoli normalmente attribuiti al genere opposto.”⁸ L'unicità di questa soggettività risiede, tra le altre cose, nella sua appartenenza al tessuto urbano popolare della città, manifestata tramite una serie di fondamentali rituali sociali performati dai femminielli, tra cui lo *spusarizio*, il matrimonio tra un femminiello e un uomo, la *figliata*, che vede il femminiello performare l'atto del parto, la *tombola scostumata*, in cui i femminielli conducono il tradizionale gioco da tavolo napoletano, e la *juta dei femminielli*, ovvero il loro annuale pellegrinaggio al santuario di Montevergine per rendere omaggio alla Madonna di Montevergine durante la Candelora. Questi rituali sanciscono l'inclusione dei femminielli nell'ecosistema popolare napoletano, all'interno del quale, nelle parole di D'Agostino, la gente “riconosce e rispetta il loro sesso sociale,” considerandoli “nella cerchia familiare e nel contesto più ampio del vicolo, della strada, del quartiere.”⁹

Negli anni che ci interessano, a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta, la figura del femminiello pervade la produzione artistica napoletana.¹⁰ Nel 1975 viene pubblicato il romanzo di Giuseppe Patroni Griffi *Scende giù per Toledo*, con protagonista il femminiello Rosalinda Sprint.¹¹ Nel 1976 Roberto de Simone porta in scena *La gatta Cenerentola: Favola in musica in tre atti*, con le due scene fondamentali del rosario dei femminielli e del suicidio del femminiello.¹² Patroni Griffi e De Simone, sottolinea Mauriello, inaugurano una stagione artistica che vede la presenza dei femminielli prosperare a teatro.¹³ Segue la Nuova Drammaturgia Napoletana di Annibale Ruccello ed Enzo Moscato con, rispettivamente, *Le cinque rose di Jennifer* nel 1980 e *Scannasurice* nel 1982, pièces narranti la tragica storia

⁷ Per un'analisi approfondita del femminiello rimando a Ceccarelli, *Mamma Schiavona*; Clemente, “Performing Childbirth”; D'Agostino, “Prefazione”; D'Agostino, “I femminielli napoletani”; Lombardi Satriani, “I femminielli napoletani”; Mauriello, “La medicalizzazione dell'esperienza trans”; Mauriello, “What the Body Tells Us”; Mauriello, “Corpi dissonanti”; Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance*; Simonelli e Carrano, “Le mariage des femminielli à Naples”; Vesce, “Corpi che cambiano”; Vesce, *Altri transiti*; Zito e Valerio, *Corpi sull'uscio*; Zito e Valerio, *Genere: Femminielli*; Zito e Valerio, *Femminielli: Corpo, genere, cultura*; Zito, “Scene da un 'matrimonio.’” Sul differente uso dei termini femminiello/femmenella rimando a Mauriello, “Corpi dissonanti,” 10; Vesce, “Corpi che cambiano,” 70–78; Vesce, *Altri transiti*, 37–46.

⁸ Vesce, “Corpi che cambiano,” 67.

⁹ D'Agostino, “I femminielli napoletani,” 92.

¹⁰ Quello che segue non è un elenco esaustivo delle opere creative che in quegli anni includono la figura del femminiello, quanto una delineazione generica di un panorama artistico che permette di sottolineare l'importante presenza del femminiello nell'arte, soprattutto teatrale, napoletana del periodo che interessa. Per una ricognizione puntuale della presenza del femminiello nella drammaturgia napoletana rimando a Beato, “Il terzo sesso” e D'Amora “La figura del femminiello/travestito.”

¹¹ Si veda Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*.

¹² Si veda De Simone, *La gatta Cenerentola*.

¹³ Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance*, 59.

di due travestiti-femminielli che decidono di uccidersi.¹⁴ Troviamo infine le performances non professionistiche di Ciro Cascina, che “rielaborava la figura del femminiello napoletano” nel suo monologo *Madonna di Pompei*, esibendosi nel 1979 durante la prima marcia contro le violenze omofobe a Pisa e nel 1980 in occasione della giornata dell’orgoglio omosessuale a Bologna.¹⁵ Fondendo, come osserva Pizzo, “la prospettiva politica ... dei collettivi omosessuali del Nord Italia ... con la tradizione del femminiello meridionale,” e “coniuga[ndo] tradizione e liberazione,” Cascina appare, più ancora di Ruccello e Moscato, il maggiore esponente di quel filone Sud della stagione del teatro gay in Italia sviluppatasi principalmente nel Nord del paese.¹⁶

Partendo dalle strade per arrivare alle strade e non a un’audience strettamente borghese, in parte condividendo l’indirizzo politico di performers come Cascina che coniugano tradizione e liberazione, e ponendo l’accento sulla vitalità piuttosto che sull’emarginazione dei personaggi, Pino Daniele si aggiunge al novero degli artisti sopra menzionati con il suo “buono guaglione,” introducendo per primo sulla scena musicale moderna la figura del femminiello.¹⁷ L’ispirazione per il suo personaggio subalterno, come per molti altri che compaiono nelle sue canzoni, gli viene offerta dal cuore pulsante della sua città e dalla cultura musicale resistente e ribelle che la anima.

Pino Daniele tra Napoli e il Neapolitan Power

Pino Daniele nasce nel 1955 in vico Foglie a Santa Chiara per poi crescere con le zie a piazza Santa Maria La Nova, ovvero “nel cuore dell’antica Napoli,” immerso in “quel brulicare di umanità” che lui stesso definisce “l’economia del vicolo.”¹⁸ È questo il “paesaggio urbano” che segna la sua “personalità” e, dopo, la sua “ispirazione musicale.”¹⁹ “Da Napoli”—afferma Daniele—“vengono i succhi vitali della mia fantasia, quelle radiazioni che ho assorbito da ragazzo nato e vissuto tra Santa Chiara e Santa Maria La Nova. Emozioni, figure, persone, destini, sensazioni che confluiscono nell’ispirazione che mi dona una frase musicale, un accordo carico di profondità e di colori, un verso o un pensiero.”²⁰ Sempre Daniele dichiara:

Io scendo giù per strada e prendo quel dialetto napoletano che si parla tutt’oggi, quel dialetto caratteristico, ma non il vecchio dialetto, bensì il volgare che è espressione popolare. Perché questo? Perché il volgare è una forma di sfogo dei napoletani stessi, ma non di tutti i napoletani. Il ceto di cui parlo è quello dei napoletani che vivono nei bassi, che vivono nei ghetti e i ghetti sono dovunque nella città di Napoli, dal centro storico ai quartieri più ricchi.²¹

È a partire da quella Napoli antica, quell’economica del vicolo che, puntualizza Aymone, Daniele “crea musiche e racconti, ridisegnando e narrando nuove storie dei personaggi che osserva

¹⁴ Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*; Moscato, *Scannasurice*. Sulla contaminazione e confusione delle figure del femminiello e del travestito nelle due opere come riflesso di una sorta di dialogo tra tradizione e modernità si veda Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance*, 59–60.

¹⁵ Pizzo, “I luoghi del teatro LGBT,” 40.

¹⁶ Pizzo, “Un’altra stagione,” 2.

¹⁷ Si tenga presente che Daniele cresce e inizialmente lavora in spazi teatrali, entrando a far parte di diverse compagnie e gruppi teatrali, incluso il TIN (Teatro Instabile di Napoli) fondato da Michele Del Grosso in cui opera il laboratorio di Roberto De Simone con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, da cui Daniele ammetterà di essere stato fortemente influenzato (Aymone, *Yes I know*, 21; Daniele, *Storie e poesie*, 64–65).

¹⁸ Daniele, *Storie e poesie*, 11.

¹⁹ Daniele, *Storie e poesie*, 13.

²⁰ Daniele, *Storie e poesie*, 26.

²¹ Russano, *Nera a metà*, 172.

quotidianamente ... attimi del vissuto del popolo napoletano.”²² Il venditore ambulante, il tarallaro, l’operaio, lo scarrafone, il femminiello sono i personaggi del vicolo cui Daniele dà voce attraverso il dialetto. È la voce subalterna dei bassi e dei ghetti napoletani che Daniele fa ascoltare: la voce di chi non ha voce. L’indirizzo sociale che caratterizza fin da subito la produzione del cantautore, insieme alla tendenza musicale verso i suoni della musica della diaspora nera, è ciò che lo ha reso uno dei più riusciti rappresentanti del *Neapolitan Power*, il movimento musicale nato a Napoli tra la fine degli anni ’60 e gli anni ’70 che si fece portavoce di un rivoluzionario riscatto sociale tramite l’incontro della tradizione musicale napoletana con i suoni anglo-americani del soul, funk, jazz e rock.

Verso la fine della seconda guerra mondiale e nell’immediato dopoguerra, con gli Alleati americani sbarcati a Napoli e sempre più integrati, nel bene e nel male, nell’ecosistema napoletano (si pensi al mercato nero, al contrabbando di sigarette, alla prostituzione), si inizia a sviluppare nel porto di Napoli, “una sinergia” che permette “la contaminazione tra musica partenopea e blues, jazz e rock di matrice statunitense”: il porto si riempie di localini in cui “soldati americani [soprattutto neri] fanno musica insieme ai napoletani,” condividendo la stessa “sofferenza ... ma anche una straordinaria voglia di vivere, di cambiare le cose, di farsi rispettare, di guadagnarsi una patente di dignità.”²³ Tra quei locali del porto suona James Senese. Figlio di una ragazza napoletana e di un soldato nero della Carolina del Nord, incarnazione e frutto di quell’incrocio tra napoletani e soldati americani, Senese riunisce attorno a sé una serie di musicisti partenopei, tra cui gli stessi con cui improvvisa jam sessions al porto, e dà vita nel 1974 al gruppo dei *Napoli Centrale*, nel tentativo e bisogno “di inventare una nuova musica che dic[a] i veri problemi del Sud, una musica di rivolta.”²⁴ Daniele si forma con il gruppo, suonando il basso, contribuendo a far nascere il *Neapolitan Power*, di cui i Napoli Centrale sono espressione e di cui lo stesso Daniele, negli anni successivi e per proprio conto, diverrà massima manifestazione. Nelle parole di Orsino, il *Neapolitan Power* è l’“affermazione di una diversità di linguaggi, di un’alterità di immaginari” che intende dare “nuovo significato alla propria identità e alle identità subalterne,” costruendo “un’identità ribelle ... un’utopia aperta ... non chiusa nei limiti geoculturali” e facendo “del melting pot urbano e suburbano il luogo di una resistenza creativa.”²⁵ Secondo Festa, il *Neapolitan Power*, “raccol[glie] la voce dei senza voce, in una sorta di ‘letteratura minore,’” e dinanzi “[a]l silenzio della ‘violenza epistemica’ ... rispo[n]d[e] alla celebre domanda di ... Spivak, ‘i subalterni possono parlare?’” costruendo “la propria identità in opposizione al *completamente Altro*: l’Altro che necessita di essere educato e civilizzato, e che di volta in volta viene battezzato come *disoccupato*, *operaio*, *guaglione d’o bar*, *femminiello*, ecc.”²⁶

Questa costruzione di un’identità altra, subalterna che si oppone all’identità egemonica informa tutta la produzione musicale di Daniele e si manifesta secondo molteplici direzioni: geografiche (Nord vs Sud), razziali (specialmente bianco vs nero), e di genere.

Il canto dei subalterni

La prima di queste direzioni nasce come tentativo di riscatto di un Sud Italia mortificato, negletto, stanco e che però, per usare una tipica espressione napoletana, “tira a campare.” Tra le canzoni di Daniele, incontriamo il venditore ambulante di “Saglie saglie,” che vive nel caldo dei vicoli della città,

²² Aymone, *Yes I know*, 35.

²³ Russano, *Nera a metà*, 174–175.

²⁴ Orsino, “Neri a metà,” 4.

²⁵ Orsino, “Neri a metà,” 3.

²⁶ Si veda Festa, “Pino Daniele.”

“figlio del sottoproletariato urbano, vessato dalla fatica e dal calore.”²⁷ Conosciamo Donna Cuncetta, la *vasciaiola* napoletana che abita nei bassi della città. Riscopriamo nella celebre “Je so’ pazzo” la figura di Masaniello, in cui si identifica lo stesso Daniele, rifacendosi a quel pescatore che nel Seicento aveva portato il popolo napoletano alla ribellione per ottenere più diritti e più libertà.²⁸ Troviamo “o scarrafone” nell’omonimo brano del 1991, forse il più esplicitamente politico di Daniele, in cui, a meno di due anni di distanza della fondazione della Lega Nord, Daniele attacca il partito di Bossi, cantando: “Questa lega è una vergogna | Noi crediamo alla cicogna | E corriamo da mamma.”²⁹ Nello stesso brano vediamo il riscatto dello scarrafone napoletano incontrare il riscatto dello scarrafone senegalese, e insieme a loro quello di tutti gli scarrafi del Sud del mondo: “E se hai la pelle nera | Amico guardati la schiena | Io son stato marocchino | Me l’han detto da bambino | Viva viva ‘o Senegal.”³⁰ Commentano il brano, Daniele afferma: “Il ‘diverso,’ per chi non ha molta ragione né sentimento, oggi sembra costituire un problema. Il razzismo sembra riemergere dal fondo di una notte senza stelle, fredda e paurosa. C’è ancora chi non accetta l’altro solo per il colore della pelle. Ma come si fa?”³¹

La seconda direzione in cui opera la rivendicazione di identità subalterne dell’opera danieliana vede l’opposizione Nord-Sud Italia allargarsi a opposizione Nord-Sud del Mondo, integrando, come dimostrano i versi appena riportati, una prospettiva razziale. Dal punto di vista musicale, Daniele fonde “le istanze del blues di matrice afroamericana ... con la parte più vera della tradizione partenopea,” più avanti negli anni cercherà “la contaminazione con i ritmi e le culture musicali del Mediterraneo e d[el] ... *Global South*.”³² Nelle parole di De Simone, “sovrapponendo al dialetto napoletano i moduli blues, [Daniele] lo assume come indice di un parallelismo tra cultura napoletana e afroamericana ... come espressione di una negritudine napoletana, contrassegnata da identico malessere sociale.”³³ Intervistato nel 1979 da Joe Marrazzo, che gli fa notare “[p]er te la musica è un po’ come il blues per i neri,” Daniele risponde:

Non è “un po’,” per me “è” così. ... Il blues è in fin dei conti la ribellione a questi continui soprusi da parte della gente che odia i neri e odia la gente di colore. E possiamo dire che c’è una relazione tra i neri e noi. ... L’analogia è questa: noi siamo come dei neri poiché c’è ancora purtroppo questa rivalità, questo razzismo nei confronti dei meridionali. C’è perché lo vivo, l’ho vissuto e sono convinto che c’è. Ed è proprio questo che bisogna abbattere, queste barriere verso i napoletani, verso i terroni.³⁴

Nella canzone “Ma che ho,” esprimendo il disagio di una subalternità legata alla propria condizione geografica e razziale e mettendo nuovamente sullo stesso piano il disagio di chi vive nel Sud Italia e quello di chi ha una faccia dal colore, dalle sembianze diverse da quelle della persona bianca occidentale, Daniele canta “Ma che ho, dimmi che ho? | una faccia da indiano e il passato un po’ più strano... Ma che ho, dimmi che ho? | Qualche estate un po’ più dura, qualche figlio e la paura | di chi non resiste

²⁷ Si veda Daniele, “Saglie saglie”; Russano, *Nera a metà*, 300.

²⁸ Si veda Daniele, “Je so’ pazzo.” Non è un caso che oggi il brano dia il nome al centro sociale nato nell’ex Opg napoletano di Materdei.

²⁹ Si veda Daniele, “O scarrafone.”

³⁰ Si veda Daniele, “O scarrafone.”

³¹ Daniele, *Storie e poesie*, 72. Sul ruolo che Daniele, insieme ad altri artisti napoletani della musica dub e reggae, hanno avuto nel portare sulla scena musicale italiana la musica della tradizione nera diasporica africana come strumento che “decentres the cultural hegemony of the global north and propose the city as a site of transnational liberation” si veda Dawes, *Race talk*, 131. Su Napoli come centro propulsore di una musica che si fa discorso politico e mobilita forme di protesta contro razzismo, xenofobia e discriminazioni di cui si fa portavoce l’estrema destra italiana, specificatamente salviniana, si rimanda a Mazzola, “Cultural, ethnic and political dimensions of Mediterraneanness.”

³² Russano, *Nera a metà*, 174–175; Patriarca, “Vorrei la pelle nera,” 95.

³³ De Simone, *Disordinata storia*, 83 in Russano, *Nera a metà*, 175.

³⁴ Si veda Daniele, “Grandangolo—Nero Napoletano.”

più | da Orte in giù.”³⁵ Percependosi come un “nero a metà,” nome di un suo album del 1980, il cantautore arriverà ad affermare: “In America ci sono i negri, in Italia ci sono i napoletani.”³⁶ A tale proposito, Patriarca sottolinea come “l’appropriazione dell’idea positiva di ‘negritudine’” da parte di Daniele sia avvenuta “con una buona dose di stereotipi che oggi non avremmo difficoltà a riconoscere come razziali” e come “questa facile equivalenza” sia problematica “perché se da un lato essa può costituire una base per empatia e solidarietà, dall’altro elide e nasconde la condizione di relativo privilegio dei bianchi.”³⁷ Sottoscrivendo pienamente le parole di Patriarca, è necessario considerare che le affermazioni di Daniele risalgano ad anni in cui non si aveva il beneficio degli strumenti riflessivi e teorici che abbiamo a disposizione oggi e che, come Patriarca stessa sostiene, “nelle parole di Daniele non c’era evidentemente alcuna intenzione offensiva.”³⁸ Si ritiene che il tentativo sociale dell’artista sia teso alla costruzione sincera di un’asse di solidarietà tra subalternità meridionali.

Giungiamo così all’ultima direzione di quella rivendicazione di subalternità meridionali che anima i versi di Daniele. Insieme ai venditori ambulanti dei Quartieri Spagnoli, agli operai oppressi del Sud Italia, agli scarrafoli napoletani e senegalesi, Daniele aggiunge un ulteriore tassello al suo repertorio di subalterni del Sud, aprendosi alla prospettiva di genere, dando spazio e voce al femminiello napoletano.³⁹

Il “buono guaglione” danielano tra costrizione sociale, volontà di riscatto, e rischi di normatività

Nel 1979, in anni a cui risale, secondo Vacca, la “original countercultural strength” del cantautore, Daniele pubblica il suo secondo album, intitolato *Pino Daniele*.⁴⁰ È l’album di “Je so pazzo,” di “Donna Cuncetta,” ed è l’album di “Chillo è nu buono guaglione,” una “storia vera, e sambata, di un femminiello.”⁴¹ Abbiamo detto che la principale fonte d’ispirazione per Daniele è il Sud. In questi primi album il Sud coincide con Napoli, nello specifico la Napoli dei quartieri popolari dove il cantautore è cresciuto. L’attore e drammaturgo Peppe Lanzetta, amico e compagno di banchi di Daniele, racconta che da ragazzino Daniele imitava le varie figure che animavano il mondo popolare che lo circondava: una certa “Donna Chicchina, signora popolana,” una “ragazza della fabbrica ... sottopagata dal padrone,” e pure i femminielli.⁴² In particolare, Lanzetta rivela come il giovane Daniele lo condusse “alla scoperta giocosa di quell’espressività omosessuale con voce marcatamente femminile ... tipica della tradizione partenopea.”⁴³ Commentando questa scoperta, rivolgendosi in prima persona al cantautore in un libretto a lui dedicato, Lanzetta scrive: “Del resto tu appartenevi al corpo di Napoli, alle mura antiche dei Decumani e ti portavi dentro secoli di storia ... E siccome capisti che la mia natura era quella d’assorbire tutto ciò che di fluido si muoveva intorno a me, ti lanciasti nell’insegnamento.”⁴⁴ La fluidità che circondava Daniele, fluidità radicata nel cuore di Napoli antica, è tale che Daniele arriva a immaginare “un’ipotetica famiglia napoletana, dove tutti erano

³⁵ Si veda Daniele, “Ma che ho.”

³⁶ Daniele in *Oggi. Settimanale di politica*, 91.

³⁷ Patriarca, “Vorrei la pelle nera,” 98.

³⁸ Patriarca, “Vorrei la pelle nera,” 96.

³⁹ Per un recente contributo sul riscatto meridionale “dei margini” da una prospettiva decoloniale e di genere si veda Amenta e Fautzia, *Femminismo terrone*.

⁴⁰ Vacca, “Music and Countercultures in Italy,” 12.

⁴¹ Si veda Vacalebre, “Pino Daniele.”

⁴² Lanzetta, *Pinotto. Pino Daniele*, 31.

⁴³ Lanzetta, *Pinotto. Pino Daniele*, 30.

⁴⁴ Lanzetta, *Pinotto. Pino Daniele*, 30.

femminielli: il nonno, la nonna, la madre, il padre, i figli.”⁴⁵ Di quest’aneddoto raccontato da Lanzetta è importante sottolineare come, fin da piccolo, Daniele non faccia alcuna distinzione, e discriminazione, tra i vari abitanti del vicolo, tra la signora affacciata al balcone, la ragazza operaia e il femminiello. Ad evitare discriminazioni di genere, c’è la sensibilità personale di Pino Daniele e c’è Napoli, dove “dalla notte dei tempi—scrive Russano—[il femminiello] partecipa attivamente alla vita del vicolo e alla sua economia, aiuta ed è aiutato e rispettato dagli altri” perché “le regole a cui risponde l’umanità che vive nei quartieri più poveri di Napoli è diversa,” quell’umanità presenta “logiche a sé stanti.”⁴⁶

Quelle immagini fanciullesche, queste logiche a sé stanti si sedimentano in Daniele che, non più ragazzino, le recupera associandovi una coscienza sociale. I femminielli smettono di essere solo figure affascinanti della cultura popolare napoletana, dalla voce peculiare, che attrae la fantasia e la curiosità del cantautore, ed emergono ai suoi occhi quale realtà sociale oppressa, dalla cui parte Daniele sceglie di stare, dando loro voce.

L’ispirazione diretta per il femminiello protagonista di “Chillo è nu buono guaglione,” Daniele la ritrova in un vero personaggio del centro storico napoletano di nome Giannina (o Valeria): una vera icona e simbolo del centro di Napoli, dove contrabbandava sigarette, scomparsa nel 2022.⁴⁷ Musicalmente, “Chillo è nu buono guaglione” ha un ritmo “concitato” che si appoggia su “un riff di basso e sull’intreccio di congas e percussioni.”⁴⁸ Festa individua nel brano il ritmo *Tarumbò*, ovvero quel “mix di tarantella e di musiche della diaspora nera, il blues e il jazz ... che si affranca della fissità e della stanzialità dell’identità” per spiazzare “in un perenne *divenire altro*,” ritmo che, sostiene Festa, “agisce—non subisce!—il dispositivo del sé e i processi attivati dall’identità (razza, genere e classe), opponendo resistenza alle rappresentazioni e alle configurazioni fisse di tempo, spazio e appartenenza.”⁴⁹ La resistenza musicale all’identità fissa, la fluidità ritmica meridionale e, più marcatamente, napoletana incontrano in “Chillo è nu buono guaglione” la resistenza e la fluidità incarnate dal protagonista del brano, il “buono guaglione” che è appunto un femminiello.

Il testo del brano, scritto principalmente in dialetto napoletano con alcuni versi in italiano standard, inizia con la seguente strofa:⁵⁰

Chillo è nu buono guaglione
fà ‘vita ‘e notte sott’a nu lampione
e quando arriva mezzanotte
scende e
va a fatica
Chillo è nu buono guaglione
ma che peccato ca è nu poco ricchione
ha cominciato col vestito della sorella pe pazzià.

La voce narrante, Daniele, presenta dall’esterno, quasi stesse riportando le voci degli altri abitanti del quartiere, la figura di un ragazzo che si prostituisce di notte. È un bravo ragazzo anche se è “un poco

⁴⁵ Lanzetta, *Pinotto. Pino Daniele*, 30.

⁴⁶ Russano, *Nero a metà*, 312.

⁴⁷ Secondo Vacalebre, Giannina “potrebbe essere presente anche in un’altra canzone” di Daniele che è “Quanno Chiove,” i cui versi iniziali (“E te sento quanno scinne ‘e scale | ‘E corza senza guarda’ | E te veco tutt’e juorne | Ca ridenno vaje a fatica”), sarebbero allora a lei dedicati (intervista telefonica a Federico Vacalebre; Daniele, “Quanno chiove”). Sulla figura di Giannina si veda Esposito, “addio alla trans «Giannina».”

⁴⁸ Russano, *Nero a metà*, 308.

⁴⁹ Si veda Festa, “Pino Daniele.”

⁵⁰ Sull’uso del dialetto nella produzione musicale di Daniele si veda Avolio, “Per un’analisi linguistica.”

ricchione.”⁵¹ Per gioco ha iniziato a indossare i vestiti della sorella, ma come la strofa successiva, che poi è il ritornello della canzone, mostra, non si tratta più di un gioco, ma di una risoluta volontà:

Chillo è nu buono guaglione
e vo' essere na signora
chillo è nu buono guaglione
crede ancora all'ammore.

Il buono guaglione vuole essere (*volere* è il verbo utilizzato) una signora ma non per questo ha smesso di credere all'amore: ovvero vuole vivere un'identità di genere diversa e, allo stesso tempo, avere la possibilità, come tutte le altre persone, di innamorarsi e vivere una storia d'amore. La strofa successiva presenta quello che è l'ostacolo al desiderio di libertà espressiva e sentimentale del femminiello, e cioè lo sguardo degli altri che si girano a guardare, percepandone l'alterità e la diversità, e quindi discriminandolo:

Chillo è nu buono guaglione
sogna la vita coniugale
ma per strada poi sta male
perché si girano a guardare.

La consapevolezza dello sguardo altrui non è però un fatto di per sé paralizzante, anzi. Di fronte all'ottusa e chiusa normatività che quello sguardo nasconde, il buono guaglione capisce che bisogna resistere e farlo con decisione:

Chillo è nu buono guaglione
S'astipa 'e sorde pe ll'operazione
e non ha alternativa
solo azione decisiva.

Risolto nella sua decisione di sottoporsi all'operazione, cioè all'intervento chirurgico per il cambio di sesso, sa che l'unica alternativa possibile è agire, cioè continuare a vivere, inseguendo la propria identità e, quindi, libertà. Dall'ironia si passa alla risoluzione e Daniele mostra di essere profondamente consapevole delle costrizioni sociali gravanti sul suo femminiello e da questa consapevolezza fa originare una resistenza attiva. La strofa è seguita dal ritornello che si ripete anche in fin di canzone, ma non prima che si assista a un cambio improvviso nella voce narrante nella penultima strofa. Non è più il cantautore, nella terza persona, a raccontare la vita del buono guaglione, ma è lo stesso guaglione che prende parola in prima persona facendo significativamente scattare il cambio di genere al femminile:

E mi chiamerò Teresa
scenderò a far la spesa
me facce crescere 'e capille
e me metto 'e tacchi a spillo
inviterò gli amici a casa
a passare una giornata
senza avere la paura
che ci sia una chiamata

⁵¹ In questa espressione, come sottolinea Vacalebre nella mia intervista telefonica, “c’è la soluzione nell’ironia.”

e uscire poi per strada
e gridare: “So’ normale!”
e nisciuno me dice niente
e nemmeno la stradale.

In questa strofa Daniele non riferisce più “i commenti degli abitanti del quartiere” ma in modo diretto “si appropria del personaggio e rivendica i suoi sogni cantandoli con la sua voce.”⁵² Il buono guaglione si farà chiamare Teresa e compirà una serie di azioni routinarie, realizzando la sua aspirazione maggiore: vivere una vita considerata normale. E infatti questo è il desiderio del buono guaglione-Teresa: uscire per strada, vivere la vita come fanno le altre persone, gridando di essere normale senza la paura che altri o la polizia stradale abbiano qualcosa da ridire a riguardo. Come scrive Festa, qui Daniele, dando voce a uno dei “tanti volti della subalternità ... ridonan[d]o il senso di questa ‘storia minore’ ... restituisce la rabbia e i silenzi dell’identità di genere.”⁵³ Non è un caso che proprio i versi della canzone che racchiudono la protesta sociale e politica del buono guaglione-Teresa siano in italiano standard e non in dialetto. Dietro questi versi c’è la volontà di Daniele di far arrivare il messaggio di libertà e resistenza del buono guaglione-Teresa quanto più lontano possibile, oltre il pubblico napoletano e il Sud, arrivando al paese nella sua interezza.

La volontà di Daniele di restituire alla luce il buono guaglione-Teresa e diffondere il suo messaggio di protesta oltre i confini dei vicoli napoletani non cancella le problematichità connesse alla rivendicazione di tale soggetto da parte di un maschio cis eterosessuale come era Daniele. Ci si deve chiedere fino a che punto il cantautore napoletano possa ritenersi portavoce del messaggio del buono guaglione stante la sua non appartenenza, per l’appunto, alla categoria umana dei femminielli. Similmente a quanto sottolinea Patriarca rispetto alla sopra menzionata problematica “appropriazione dell’idea positiva di ‘negritudine’” da parte di Daniele con l’equivalenza tra neri del sud Italia e neri del sud del mondo, problematica perché rimuove il riconoscimento della condizione privilegiata dei napoletani e di Daniele come soggetti bianchi, nel caso di “Chillo è nu buono guaglione,” nella cui ultima strofa cantata in prima persona si assiste all’appropriazione diretta da parte di Daniele della voce del personaggio, vanno interrogate la validità, legittimità e funzionalità dell’operazione di protesta del cantautore, che mette tra parentesi il privilegio derivatogli dalla sua condizione di cis-eterosessualità e le problematichità connesse a tali operazione e condizione. Da un lato la visibilità data da Daniele al suo buono guaglione permette a un soggetto come il femminiello di ottenere un momento di riconoscimento nazionale fondamentale in un contesto invisibilizzante come era quello dell’Italia degli anni ’70. Dall’altro lato, tale riconoscimento comporta una serie di rischi connessi al fatto che la narrazione prodotta sia controllata da un membro al di fuori del gruppo umano rappresentato e che anzi coincide col gruppo tradizionalmente dominante, rischiando di non riflettere autenticamente la condizione di marginalità di quel gruppo, di esporre tale gruppo a processi più o meno consapevoli di normativizzazione e di trasformare un momento di riconoscimento in un processo di commodificazione.⁵⁴

I rischi legati alla creazione di un discorso omonormativo sembrano particolarmente rilevanti nel caso del buono guaglione danielano.⁵⁵ La canzone di Daniele sembrerebbe essere infatti attraversata da spinta normativizzante riflessa nel desiderio, inequivocabilmente espresso, del buono guaglione di essere considerato normale. Emerge dalla canzone una certa sofferenza del femminiello rispetto alla sua alterità e la sua volontà di sentirsi normale e comunicare a tutti tale normalità (“uscire

⁵² Si veda Camboni, “All’incanto dei desideri.”

⁵³ Si veda Festa, “Pino Daniele.”

⁵⁴ Per un recente contributo sulle “trappole” della politica della visibilità si veda Burton, Gossett and Stanley, *Trap Door*.

⁵⁵ Sul concetto di omonormatività rimando a Duggan, *The Twilight of Equality?* Per un’analisi critica del regime di visibilità omonormativo dei soggetti queer, in particolare, nel mondo televisivo si veda Ferrante, *Pelle queer maschere straight*.

poi per strada | e gridare: ‘So’ normale!’”), una normalità che poi corrisponderebbe alla realizzazione di una vita coniugale (“sogna la vita coniugale”) con possibilità di svolgere lavoro domestico (“scenderò a far la spesa”). La tensione verso la normalità insita nella canzone emerge anche dall’equivalenza desunta, ed espressa tramite la voce delle persone del vicolo, che essere un buono guaglione significhi e coincida con “crede[re] ancora all’amore,” producendo un discorso decisamente omonormativo rispetto al tema dell’amore romantico, modello egemone prodotto dal patriarcato che incoraggia la conformità sociale e limita la diversità delle prospettive relazionali.⁵⁶ Il problema rispetto all’autenticità della rappresentazione del buono guaglione si riscontra infine nel riferimento a una supposta e desiderata operazione di cambio di sesso da parte del femminiello. Qui Daniele dimostra di confondere soggetti trans e femminielli, i quali storicamente non si sottopongono all’intervento chirurgico, decidendo di rimanere biologicamente uomini. Tale confusione provoca una narrazione non precisa dell’identità dei femminielli rispetto alla quale il cantautore napoletano si espone nuovamente a una visione omonormativa o transnormativa.⁵⁷

Fermo restando le problematicità e i rischi di omonormatività associati alla narrazione di Daniele, occorre fare una serie di considerazioni fondamentali al fine di contestualizzare tali rischi. La prima considerazione è relativa al momento storico e culturale e il luogo geografico in cui la canzone emerge, ovvero l’Italia degli anni ’70, un contesto caratterizzato da un clima di fortissimo stigma sociale verso soggetti LGBTQI+ rispetto a cui la diffusione a livello mainstream di una canzone su un femminiello napoletano, sia pur caratterizzata da aspetti più o meno normativi, ha il beneficio di rendere visibili a livello nazionale i femminielli, facendoli uscire dal contesto specifico dei bassi napoletani. Un’altra considerazione meritevole di essere problematizzata riguarda la confusione di Daniele tra soggetti trans e femminielli. Essa riflette una realtà già attuale nel 1979 per cui da decenni ormai, con l’inarrestabile processo di globalizzazione e omologazione culturale e la diffusione di procedure chirurgiche di riassegnazione del sesso per persone transgender, si è assistito a una progressiva scomparsa dei femminielli tradizionalmente intesi. A tale proposito Scala sottolinea che “il ‘buono guaglione’ di Pino Daniele non è il femminiello del vicolo napoletano, proprio perché il vicolo napoletano dell’immaginario folcloristico non esiste più: la trasformazione è già iniziata.”⁵⁸ Come puntualizzano Vesce e Mauriello, la prima facendo riferimento alla “retorica dell’estinzione” del femminiello, la questione è complessa in virtù della stessa definizione, assolutamente non univoca, che viene data al termine e che, come osserva Mauriello, in più contesti finisce per inglobare altri tipi di soggettività considerate “gender variant” in un’accezione più generale.⁵⁹ Infine, un’ultima considerazione va fatta in merito agli aspetti normativi che emergono dalla canzone, i quali, in realtà, riflettono parte delle aspirazioni e modalità di vita degli stessi femminielli. Il mondo dei femminielli è, o è stato, a volte esso stesso attraversato da forte un desiderio di normalità. La performance di genere messa in atto dai femminielli, specificatamente nella riproduzione di rituali sociali come il matrimonio e il parto, al contempo sovverte il genere, perché lo performa, ma può in un certo senso essenzializzarlo e normativizzarlo proprio nell’insistenza su e aspirazione a modelli normativi sociali.⁶⁰ Dunque la tensione verso la normalità che emerge dalla canzone può essere da un lato interpretata come il prodotto di uno sguardo normativo di una persona cis eterosessuale come Daniele su una

⁵⁶ Sulla critica dell’amore romantico si vedano, in particolare, Warner, *The Trouble with Normal*; Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*; Berlant, *Cruel Optimism*; Halberstam, *The Queer Art of Failure*.

⁵⁷ Sul concetto di transnormatività come ideologia che conforma le persone trans entro specifici modelli di legittimazione sociale si veda Johnson, “Transnormativity: A New Concept.”

⁵⁸ Scala, “identità e alterità.”

⁵⁹ Vesce, *Altri transiti*, 87; Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance*, 67–68.

⁶⁰ Sui femminielli come soggetti che performano il genere e al contempo rischiano di normativizzarlo, in particolare relativamente alla *figliata* e alla maternità, rimando a Clemente, “Performing Childbirth.”

soggettività quale quella dei femminielli, dall'altro come riflesso veritiero di una condizione già autenticamente radicata nell'esistenza dei femminielli.

In definitiva, similmente a quanto indicato rispetto all'equivalenza tra neri napoletani e neri africani, gli effetti e le intenzioni di Daniele sembrano rivolti verso un sincero tentativo di apertura sociale verso e rivendicazione di soggettività subalterne come i femminielli che, nel contesto temporale e storico a lui relativo, lo rendono un alleato importante e genuinamente teso, per tornare al nostro discorso comprensivo, alla costruzione di un'intersezionalità meridionale queer. Un tratto significativo di tale costruzione può cogliersi nella volontà di rappresentare il femminiello secondo una prospettiva energica e vitale.

Una resistenza eroica e vitale

Pino Daniele canta, per primo sulla scena musicale moderna, la figura del femminiello napoletano, riappropriandosi della tradizione partenopea e portandola nel mondo moderno, facendola divenire figura di resistenza e opposizione attiva. Per comprendere a pieno la portata e la tipologia dell'operazione compiuta da Pino Daniele con il brano del 1979, giova tornare da dove eravamo partiti, a quella produzione teatrale coeva all'uscita di “Chillo è nu buono guaglione,” e, in particolare, comparare il buono guaglione danielano ai femminielli del teatro di Ruccello e Moscato di *Le cinque rose di Jennifer* e *Scannasurice*, opere diverse per il modo di trattare il soggetto, per il punto di vista e la prospettiva assunti e per il target dell'audience. Partendo dagli ultimi due punti, Vacalebre osserva che “quelli di Moscato o di Ruccello sono dei riferimenti colti che quindi rimangono per gli happy few ... per il ceto medio riflessivo, per chi frequenta i teatri.”⁶¹ Il racconto di Daniele, invece, è un racconto che parte dal basso dei bassi napoletani, dal popolo e per il popolo. Ma il principale scarto tra il brano di Daniele e le opere teatrali di Ruccello e Moscato sta nel destino che i tre artisti napoletani scelgono per i loro femminielli. Sia nel caso de *Le cinque rose di Jennifer* che *Scannasurice*, come indica D'Amora, “viene offerta l'immagine di una città-cultura buia, suicida,” in cui ai protagonisti femminielli non resta che l'isolamento, la solitudine, l'emarginazione, e un'oscurità che li inghiotte sempre più fino ad ucciderli, facendoli suicidare.⁶² “Ogni forma di ribellione,” scrive D'Amora, “risulta vana, è possibile solo un'implosione violenta.”⁶³ Nel caso di *Scannasurice*, Moscato non conferisce nemmeno un nome al femminiello, presentandolo come se fosse quasi una figura mitologica, ferma nella notte dei tempi, notte metaforica e notte reale, senza possibilità di riscatto. A questa notte senza riscatto cui vengono condannati i femminielli di Ruccello e Moscato, risponde la vitalità luminosa del buono guaglione danielano. Il femminiello di Daniele un nome lo ha, Teresa, e desidera urlarlo in mezzo alla strada, non nel chiuso delle sue stanze, e farlo di giorno, non di notte. Rigettando le tenebre dell'emarginazione, della subalternità, il buono guaglione di Daniele afferma, invece, la salda e coraggiosa volontà di liberarsi da quell'ombra che grava su Jennifer e sul femminiello di Moscato, quest'ultimo “confinato nel suo plumbeo monolocale-seminterrato nei Quartieri Spagnoli.”⁶⁴ Nelle note di Daniele il femminiello non è più figura mitologica, ma reale, che si immerge in una realtà quotidiana in cui ambisce inserirsi secondo i suoi desideri e diritti. Un po' come nel caso del femminiello che sarebbe stato portato in scena da Fortunato Calvino, esponente della nuova drammaturgia napoletana contemporanea, nella pièce del 2011 *Vico Sirene*, il buono guaglione danielano è animato da sentimenti di coraggio e affermazione energica e determinata della propria

⁶¹ Intervista telefonica a Federico Vacalebre.

⁶² D'Amora, “La figura del femminiello/travestito,” 9.

⁶³ D'Amora, “La figura del femminiello/travestito,” 11.

⁶⁴ D'Amora, “La figura del femminiello/travestito,” 9.

identità.⁶⁵ Senza cancellare le evidenti differenze inerenti alla prospettiva esistenziale narrante e alla narrazione stessa che incorrono tra due artisti come Daniele e Ciro Cascina, tanto il punto di vista popolare, dal basso, quanto il tentativo di protesta energica e vitale racchiuso nel suo femminiello, sebbene Daniele non sia mai stato apertamente un attivista per i diritti LGBTQI+, lo avvicinano molto di più al modello artistico di Cascina. Come Cascina, Daniele recupera la tradizione del femminiello, “per coniugare tradizione e liberazione”; come in Cascina, “l’accento non è su emarginazione e degrado, bensì su ricchezza culturale, vitalità, solidarietà”; come Cascina, anche Daniele spinge a “prendere in considerazione la presenza del travestito in termini di ribellione, antagonismo, liberazione, eliminando l’aura patetica del tragico destino del ‘femminiello,’ e mettendo in primo piano una disposizione eroica.”⁶⁶

La musica di Pino Daniele come inno alla libertà e alla resistenza

Con il suo buono guaglione, Pino Daniele si fa espressione di una narrazione alternativa al modello egemonico di genere, di una controcultura specificatamente mediterranea, napoletana, del Sud, la cui eredità verrà recepita dalla cultura dub dagli anni ’90 fino ad oggi: si pensi agli Almamegretta, ai 99 Posse, tutti figli, anzi nipoti, come afferma il leader dei 99 posse, di zio Pino e del suo messaggio di resistenza e libertà.⁶⁷ Ancora oggi le sue parole, la sua musica si fanno inno alla libertà e alla resistenza. Per il primo Pride a Napoli nel 1996 fu scelto come slogan proprio il verso della più celebre canzone di Daniele: “Napule è mille culure.” È la Napoli di Pino: “città mille colori, quindi una città arcobaleno,” per “tutte le battaglie,” incluse quelle LGBTQI+, “Napoli città aperta.”⁶⁸ A più di 25 anni da quel primo Pride, la città è ritornata alle parole del suo cantautore preferito in occasione del pride del 2023, il primo con Giorgia Meloni presidente del consiglio, scegliendo come slogan di opposizione alle politiche di discriminazione del nuovo governo il verso di un’altra canzone di Daniele, cantando, domandando, esigendo: “Vogliamo tutta n’ata storia.”⁶⁹ Che ci sia una radicata affinità tra la comunità LGBTQI+ e la musica di Daniele, che vede la prima riappropriarsi della seconda per lanciare i suoi messaggi di protesta e resistenza, lo indica pure il fatto che quando il regista Andrea Adriatico ha dovuto scegliere il nome del suo film biopic incentrato sulla storia di Mario Mieli, tra i padri fondatori del sopra menzionato *FUORI!*, l’ha trovato nel verso di una canzone di Daniele del 1980 che afferma: “Voglio di più di questi anni amari.”⁷⁰

Dalle canzoni e dalla lunga carriera di Pino Daniele emerge, nelle parole di Russano, “[l]a sua energia, la sua forza, la sua voglia di scoprire, mescolare, intrecciare, contaminare, e soprattutto scardinare, rivoluzionare, ‘arrevotare.”⁷¹ Daniele scardina, rivoluziona, “arrevota” con la musica, facendosi il cantore di una marginalità meridionale subalterna. Femminielli, neri, operai, guaglioni e scarrafondi del Sud, di tutti i Sud del mondo, animano il suo repertorio antropologico e musicale,

⁶⁵ Su Fortunato Calvino si veda Beato, “Il terzo sesso a teatro,” 24.

⁶⁶ Pizzo, “Un’altra stagione,” 2, 5.

⁶⁷ Cavallo e Chambers individuano una sorta di filo rosso che lega l’esperienza del *Blues* di Pino Daniele, James Senese e i Napoli Centrale a quella della cultura club e dub che si sviluppa nella città a partire dagli anni Ottanta e coincidente con una “‘Neapolitan-centric’ counter-narrative” per cui “the historical and cultural interruption proposed by what official culture has chosen to refuse, to expel and negate—the urban underclass, the ‘illegal’ migrant, youth revolt, gendered and racialised discrimination—acquires critical force” (Cavallo e Chambers, “Neapolitan nights,” 14, 6). Sull’influenza della musica di Daniele sulla generazione di artisti napoletani che lo hanno seguito (inclusi gli Almamegretta e i 99 Posse) si veda anche Scala, “*Terra Mia*.”

⁶⁸ Intervista telefonica a Vacalebre.

⁶⁹ Pollice, “Napoli Pride, no a Meloni.”

⁷⁰ Daniele, “Voglio di più”; Adriatico, *Anni Amari*.

⁷¹ Russano, *Nero a metà*, 10.

pervadendo e contaminando la società e la cultura italiana con la loro subalternità. In questo riversarsi di soggettività subalterne c'è la rivendicazione intersezionale di un'alterità meridionale che urla il proprio nome, resiste e a chi cerca di opprimerla dice no. Per citare un'altra canzone di Daniele: “con la musica, musica posso dirti anche no.”⁷²

Opere citate

- Adriatico, Andrea. *Anni Amari*. RAI Cinema, 2019.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Amenta, Valentina e Claudia Fauzia. *Femminismo terrone: Verso un'alleanza dei margini*. Edizioni Tlon, 2024.
- Annibale Ruccello. *Le cinque rose di Jennifer*. In *Teatro*. Ubulibri, 2005.
- Avolio, Francesco. “O dialètt' r'o bblùs. Per un'analisi linguistica delle canzoni di Pino Daniele.” *In Verbis, Lingue Letterature Culture* 2 (2015): 51–70. <https://doi.org/10.7368/82295>.
- Aymone, Carmine. *Yes I know... Pino Daniele. Tra pazzia e blues: Storia di un Masaniello neapolitano*. Hoepli, 2020.
- Beato, Massimo Roberto. “Il terzo sesso a teatro. Il femminiello napoletano e l'estetica del camouflage.” *Mimesis Journal* 10, no. 2 (2021): 131–147. <https://doi.org/10.4000/mimesis.2339>.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.
- Bonagura, Stefano. *Pino Daniele*. Lato Side, 1982.
- Burton, Johanna, Reina Gossett, and Eric A. Stanley, eds. *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. MIT Press, 2017.
- Camboni, Carlo. “All'incanto dei desideri. Breve e non esaustivo viaggio nell'universo della canzone omosessuale italiana.” *Rivista Amedit-Amici del Mediterraneo, trimestrale di Letteratura, Storia, Arte, Scienza, Cinema, Musica, Costume e Società*, 18 giugno 2015. <https://amedit.me/2015/06/18/allincanto-dei-desideri-breve-e-non-esaustivo-viaggio-nelluniverso-della-canzone-omosessuale-italiana/>.
- Causa, Stefano e Roberto Nicolucci. “Quella musica siamo noi. Scenari per Pino Daniele (1955–2015).” *Annali-Università degli studi Suor Orsola Benincasa* (2023): 73–90.
- Cavallo, Vincenzo e Iain Chambers. “Neapolitan Nights: From Vesuvian Blues to Planetary Vibes.” *Zenodo*, 15 marzo 2018. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1135236>.
- Ceccarelli, Monica. *Mamma Schiavona: La madonna di Montevergine e la Candelora. Religiosità e devozione popolare di persone omosessuali e transessuali*. Gramma Edizioni, 2010.
- Clemente, Frances. “Performing Childbirth: The figliata of the femminielli.” *Whatever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies* 3 (2020): 305–322. <https://doi.org/10.13131/2611-657x.whatever.v3i1.62>.
- Coccoluto, Salvatore. *Pino Daniele: Una storia di blues, libertà e sentimento*. Imprimatur, 2015.
- D'Agostino, Gabriella. “I femminielli napoletani: alcune osservazioni antropologiche.” In *Genere: Femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, a cura di Eugenio Zito e Paolo Valerio. Libreria Dante e Descartes, 2013.
- D'Agostino, Gabriella. Prefazione a *Corpi sull'uscio, identità possibili: Il fenomeno dei femminielli a Napoli* di Eugenio Zito e Paolo Valerio. Filema, 2010.
- D'Amora, Mariano. “La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano.” *Cahiers d'études italiennes* 16 (2013): 201–212. <https://doi.org/10.4000/cei.1198>.
- Daniele, Alessandro. *Pino Daniele: “Tutto quello che mi ha dato emozione viene alla luce.”* Rai libri, 2022.

⁷² Daniele, “Musica musica.”

- Daniele, Pino. "Grandangolo—Nero Napoletano." Intervista di Joe Marrazzo. TG2, RAI, 24 luglio 1979.
- Daniele, Pino. "Intervista a Pino Daniele." *40° Parallelo*. Radio Eurosound, 2 novembre 1976.
- Daniele, Pino. *Storie e poesie di un mascazone latino*. Pironti, 1994.
- Dawes, Antonia Lucia. *Race Talk: Languages of Racism and Resistance in Neapolitan Street Markets*. Manchester University Press, 2020.
- De Simone, Roberto. *Disordinata storia della canzone napoletana*. Valentino, 1994.
- De Simone, Roberto. *La gatta Cenerentola. Favola in musica in tre atti*. Einaudi, 1977.
- Di Girolamo, Lucia. "Qui e altrove: Pino Daniele tra i media e le identità." In *Il paese dei cantautori*, a cura di Massimo Locatelli ed Elena Mosconi. Mimesis, 2024.
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon, 2003.
- Esposito, Vincenzo. "Napoli, addio alla trans «Giannina»: ispirò una canzone di Pino Daniele." *Corriere del Mezzogiorno*, 3 giugno 2022.
https://napoli.corriere.it/notizie/cronaca/22_giugno_03/napoli-addio-trans-giannina-ispino-canzone-pino-daniele-4cbf1dd4-e371-11ec-a6fe-74d7bb0f40d4.shtml.
- Ferrante, Antonia Anna. *Pelle queer maschere straight: Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*. Mimesis, 2019.
- Festa, Francesco. "Pino Daniele e Neapolitan power: la potenza plebea della musica." *Euronomade*, 29 gennaio 2015. <http://www.ruronomade.info/?p=4085>.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.
- Johnson, Austin H. "Transnormativity: A New Concept and Its Validation through Documentary Film About Transgender Men." *Sociological Inquiry* 20, no. 10 (2016): 1–27.
<https://doi.org/10.1111/soin.12127>.
- Lanzetta, Peppe. *Pinotto: Pino Daniele*. Colonnese, 2019.
- Lombardi Satriani, Luigi Maria. "I femminielli napoletani tra realtà storica, immaginario e memoria." In *Genere: Femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, a cura di Eugenio Zito e Paolo Valerio. Libreria Dante e Descartes, 2013.
- Macale, Maurizio. *Pino Daniele: Un uomo in blues: Da Napule è a Medina*. Bastogi, 2001.
- Mauriello, Marzia. "Corpi dissonanti: Note su gender variance e sessualità. Il caso dei femminielli napoletani." *AMM-Archivio Antropologico Italiano* 21, no. 20.2 (2018): 1–21.
<https://doi.org/10.4000/aam.706>.
- Mauriello, Marzia. "La medicalizzazione dell'esperienza trans nel percorso per la 'riassegnazione chirurgica del sesso': Una ricerca etnografica nella città di Napoli." *AM-Rivista della Società italiana di antropologia medica* 15, no. 35–36 (2013): 279–308.
- Mauriello, Marzia. "What the Body Tells Us: Transgender Strategies, Beauty and Self-Consciousness. Ethnographic Research in Naples, Southern Italy." In *Talking Bodies: Interdisciplinary Perspectives on Embodiment, Gender and Identity*, edited by Emma L. Rees. Palgrave Macmillan, 2017.
- Mauriello, Marzia. *An Anthropology of Gender Variance and Trans Experience in Naples: Beauty in Transit*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Mazzola, Alessandro. "Cultural, Political dimensions of Mediterraneanness in Neapolitan Contemporary Music: From a Discursive Transformation in Sounds and Lyrics to Mobilization Against Salvini's Lega." *Ethnic and Racial Studies* 42, no. 6 (2019): 937–956.
<https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1562195>.
- Moscato, Enzo. "Scannasurice." In *Orfani Veleni*. Ubulibri, 2007.
- Oggi. *Settimanale di politica, attualità e cultura*, 35 (1979): 91.

- Orsino, Margherita. “Neri a metà. Napoli Centrale...oltre Napoli.” *Archiv für Textmusikforschung* 4, no. 2 (2019): 1–14. https://doi.org/10.15203/ATeM_2019_2.08.
- Patriarca, Silvana. “‘Vorrei la pelle nera’: cultura giovanile e sensibilità antirazziste nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta.” *Italia Contemporanea* 297 (2021): 80–99. <https://doi.org/10.3280/IC2021-297-S1OA-004>.
- Patroni Griffi, Giuseppe. *Scende giù per Toledo*. Garzanti, 1975.
- Perone, Pietro. *Pino Daniele: Napoli e l’anima della musica, dal mascalzone latino a GioGiò*. Edizioni San Paolo, 2024.
- Pizzo, Antonio. “Un’altra stagione del teatro gay a Napoli.” *Sinestesieonline/Rifrazioni* 28, no. 2 (2020): 1–10. <http://dx.doi.org/10.14273/unisa-2980>.
- Pizzo, Antonio. “I luoghi del teatro LGBT nell’Italia del Novecento.” *Acting Archives Review: Rivista di studi sull’attore e la recitazione* 13, no. 25 (2023): 15–47.
- Poggi, Claudio e Sanzone, Daniele. *Pino Daniele: Terra Mia*. Minimum Fax, 2017.
- Pollice, Adriana. “Napoli Pride, no a Meloni: ‘Vogliamo tutta n’ata storia.’” *il manifesto*, 2 luglio 2023. <https://ilmanifesto.it/napoli-pride-no-a-meloni-vogliamo-tutta-nata-storia>.
- Ranaldi, Marco. *Pino Daniele: Cantore Mediterraneo*. Frilli, 2014.
- Russano, Marcella. *Nero a metà: Pino Daniele, storia di una straordinaria rivoluzione blues*. BUR, 2015. Kindle.
- Scala, Giuliano. “Terra mia, il punto di non ritorno della canzone napoletana.” Special issue, *Archiv für Textmusikforschung* 4, no. 2 (2019): 1–16. https://doi.org/10.15203/ATeM_2019_2.09.
- Scala, Giuliano. “‘Chillo è nu buono guaglione’: identità e alterità nei femminielli napoletani.” *Diacritica* 52, no. 2 (3 giugno 2024): 85–95.
- Simonelli, Pino e Giorgio Carrano. “Le mariage des femminielli à Naples.” *Masques: Revue des Homosexualités* 18 (1983): 105–106.
- Vacalebri, Federico. “Pino Daniele. Venti canzoni da antologia.” *Il Mattino*, 5 gennaio 2016. https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/pino_daniele_venti_canzoni_da_antologia_di_federico_vacalebri-1463151.html.
- Vacca, Giovanni. “Music and Countercultures in Italy: The Neapolitan Scene.” *Volume!* 9, no. 1 (2012): 67–83. <https://doi.org/10.4000/volume.3513>.
- Vesce, Maria Carolina. “Corpi che cambiano. Una ricerca etnografica sulle femminelle napoletane.” In *Per-formare corpi: Esperienze e rappresentazioni*, a cura di Simonetta Grilli. UNICOPLI, 2013.
- Vesce, Maria Carolina. *Altri transiti: Corpi, pratiche, rappresentazioni di femminielli e transessuali*. Mimesis, 2017.
- Warner, Michael. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. The Free Press, 1999.
- Zito, Eugenio e Paolo Valerio, a cura di. *Corpi sull’uscio, identità possibili: Il fenomeno dei femminielli a Napoli*. Filema, 2010.
- Zito, Eugenio e Paolo Valerio, a cura di. *Femminielli: Corpo, genere, cultura*. Libreria Dante e Descartes, 2019.
- Zito, Eugenio e Paolo Valerio, a cura di. *Genere: Femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*. Libreria Dante e Descartes, 2013.
- Zito, Eugenio. “Scene da un ‘matrimonio’: Performance, genere e identità a Napoli.” *EtnoAntropologia* 5, no. 2 (2018): 417–462. <https://doi.org/10.1473/ea.v5i2.261>.

Discografia

- Daniele, Pino. “Saglie saglie.” Traccia 6 su *Terra mia*. Emi, 1977.
- Daniele, Pino. “Chillo è nu buono guaglione.” Traccia 6 su *Pino Daniele*. Emi, 1979.

- Daniele, Pino. "Je so' pazzo." Traccia 4 su *Pino Daniele*. EMI, 1979.
- Daniele, Pino. "Musica musica." Traccia 2 su *Nero a metà*. EMI, 1980.
- Daniele, Pino. "Quanno chiove." Traccia 3 su *Nero a metà*. EMI, 1980.
- Daniele, Pino. "Voglio di più." Traccia 5 su *Nero a metà*. EMI, 1980.
- Daniele, Pino. "Ma che ho." Traccia 8 su *Vai 'mo*. EMI, 1981.
- Daniele, Pino. "O scarrafone." Traccia 1 su *Un uomo in blues*. CGD, 1991.