

SIMONA FRASCA

«A Napoli tutti fanno i cantanti e i peggiori lo fanno per professione».

La pirateria musicale come sogno (e incubo dell'industria musicale)

Negli anni Ottanta del Novecento la diffusione delle musicassette trasforma radicalmente la produzione e il consumo della musica generando uno scenario assai variegato. La presenza di questo supporto sonoro mette in crisi l'azione delle multinazionali del disco, detentrici di un monopolio pressoché globale, e contemporaneamente in alcune aree geografiche garantisce la disseminazione di repertori e di pratiche musicali prima quasi sconosciute, tra queste il commercio illegale. Enrico, Peppe, Angelo e Claudio Frattasio sono stati tra i maggiori falsari di musicassette dell'area napoletana noti con il marchio di Mixed by Erry con sede a Forcella, un'area popolare e densamente abitata a ridosso della Stazione Centrale di Napoli. Per alcuni anni ho trascorso molte ore con loro e con chi ha vissuto direttamente quell'esperienza imprenditoriale, compresi i magistrati e i rappresentanti delle multinazionali coinvolte nelle loro operazioni di contraffazione.¹ Ascoltare i loro racconti mi ha permesso da una parte di restituire il linguaggio polisemico e vivo delle persone che ho via via incontrato, dall'altra di suscitare negli intervistati processi di costruzione di senso e dunque di produzione e ricomposizione delle loro storie in maniera ragionata e riflessiva.

La vicenda dei Frattasio è di grande potenza immaginifica tanto che la mia ricerca si è trasformata in un soggetto per un film diretto da Sydney Sibilia (produzione Groenlandia, Rai Cinema). Sebbene mi sia limitata ad ascoltare e a riferire nella forma più oggettiva possibile la vicenda dei fratelli Frattasio, l'impulso a restituire lo spirito di avventura che trasuda dalla loro esposizione dei fatti mi ha portato a utilizzare toni talvolta romanzeschi.

¹ Il resoconto di questa indagine è il tema della monografia *Mixed by Erry. La storia dei fratelli Frattasio*, Napoli, Ad Est dell'Equatore, 2023.

Nelle pagine che seguono recupero il ragionamento ampiamente storicizzato di popular music come *commodity* (merce) nell'ambito del dibattito più ampio sui mass media ponendo l'accento sulla questione dell'appropriazione dei mezzi di produzione come fattore di varietà, creatività e crescita dell'industria musicale secondo il principio marcusiano che la concentrazione della proprietà determina la standardizzazione e l'autocensura culturale.² Torna utile considerare come il consumo e la diffusione della musica a Napoli sia spesso l'espressione di un'industria culturale alternativa a quella consolidata e ufficiale motivata da una pronunciata esigenza sociale. In una città in cui il delitto e la cronaca efferata si emancipano continuamente attraverso il racconto collettivo, la trasfigurazione della realtà nei codici dell'arte e della creatività sembra assolvere a una funzione specifica e per questo motivo le manifestazioni espressive si rivelano un luogo privilegiato di indagine ancora più indispensabile. Quando Enrico Frattasio, la figura più rappresentativa dei quattro fratelli, mi ha confessato di essersi sentito un creativo negli anni in cui era operativo il marchio Mixed by Erry e non un criminale, stava ammettendo la sua esigenza di astrazione attraverso una rappresentazione di sé al di là della realtà contingente disordinata e desolante del suo quartiere. Questa considerazione mi consente di accostare l'esperienza della famiglia Frattasio al più ampio contesto di studi sulla pirateria moderna svolti nell'ambito di alcuni paesi extra-occidentali in via di sviluppo. In particolare trovo interessanti elementi di contatto relativamente al tema della coercizione con cui la grande industria discografica rappresentata dagli Stati Uniti in stretta collaborazione con le istituzioni governative, ha persuaso quei paesi al riconoscimento del diritto di proprietà intellettuale che spesso non ha equivalenti nella pratica culturale delle realtà locali prese in esame.³

Molti tra quelli chi oggi hanno tra i trenta e i sessanta anni e all'epoca dei fatti raccontati risiedevano nell'Italia centro-meridionale, hanno sentito parlare delle compilation marcate Mixed by Erry vendute sulle bancarelle a 5 mila lire. Quella sigla era così famosa che pochi si sono chiesti chi fosse realmente Erry, il miscelatore delle cassette pirata, come accade per tutti i prodotti di larga diffusione che, pur portando il nome proprio del produttore, ripetuti all'infinito perdono i connotati identitari originari e diven-

² Cfr. PETER MANUEL, *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993; BEN BAGDIKIAN, *The Media Monopoly*, Boston, Beacon, 1983; ROGER WALLIS-KRISTER MALM, *Big Sounds From Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, New York, Pendragon Press, 1984.

³ Mi riferisco qui nello specifico al volume *A Reader on International Media Piracy. Pirate Essays*, a cura di Tilman Baumgärtel, Amsterdam University Press, 2015, il cui punto di partenza è costituito dall'idea dell'esistenza di uno spirito democratico più o meno inconsapevole che sottende le azioni di pirateria musicale in una prospettiva di «globalizzazione dal basso» alla base delle produzioni illegali precedenti e successive all'arrivo delle tecnologie informatico-digitali.

tano un marchio impersonale come le automobili Ferrari. Erry era un'etichetta senza volto, uno pseudonimo collettivo creato da Enrico Frattasio, il «deejay di Forcella», e approvato dai suoi fratelli.

La storia dei Frattasio comincia alla fine degli anni Settanta a Napoli nella zona che va da Forcella alla Duchesca.⁴ Si tratta di un'ampia porzione della città che ingloba Piazza Mercato e Porta Nolana con il suo celebre mercato del pesce 'Ncopp' e Mmura (Soprammuro). Forcella è il simbolo della stravaganza di Napoli con i suoi palazzi e le stratificazioni storiche che premono quasi come a stritolare quella strada fino alla Stazione Centrale. L'origine del nome di Forcella deriverebbe dalla sua caratteristica forma a epsilon. La strada è al centro di un dedalo di strette viuzze e vicoli ed è rimasta celebre nella memoria di tutti come la sede del commercio illegale di ogni cosa, questo ancor prima che la vicenda dei Frattasio avesse luogo. Eppure, questa strada prima dell'arrivo delle truppe angloamericane nel 1943 non pare avesse dimostrato nel corso della storia una particolare propensione al crimine e al contrabbando. Furono gli Alleati ad alimentare i traffici illeciti attratti dalla facilità dei guadagni.⁵ Al loro arrivo la città era ridotta in condizioni di incredibile povertà. Il porto era un lugubre cimitero di navi, non c'erano alloggi e l'acqua, quando non mancava, proveniva dalle fontane pubbliche. La disintegrazione dell'apparato burocratico, la stasi del commercio legale, la distruzione di qualsiasi filiera produttiva, fabbrica o campo che fosse avevano gettato nell'indigenza decine di migliaia di famiglie. Corruzione e malavita erano la conseguenza inevitabile di tale sfacelo. Nelle esigenze della sopravvivenza la città si adattò a tutto: contrabbando, furto e prostituzione, settori che l'antica saggezza di popolo chiamava «la fabbrica dell'appetito».⁶

⁴ La Duchesca è un'ampia area adibita a mercato e ad altre attività commerciali a ridosso di Castel Capuano, uno dei più antichi castelli di Napoli e fino a qualche tempo fa sede della sezione civile del tribunale. La Duchesca prende il nome da una villa rinascimentale progettata nel 1488 per la duchessa Ippolita Maria Sforza, moglie del Duca di Calabria Alfonso II d'Aragona divenuto re di Napoli nel 1494 per un solo anno. Una dépendance lussuosa di Castel Capuano, ricordano le fonti storiche, contemporanea alla costruzione della più ampia villa di Poggioreale, celebre soprattutto per la bellezza dei suoi giardini e per il cortile teatro di lussuosi banchetti e giochi d'acqua, ma velocemente abbandonata al degrado tanto che nel Settecento scomparve completamente senza lasciare alcuna traccia se non il nome che oggi sopravvive a indicare una realtà socio-economica di tutt'altro profilo. Cfr. ANTONIO COLOMBO, *Il Palazzo e il Giardino della Duchesca*, «Napoli Nobilissima», I, 6 (1892), pp. 81-83; PAOLA MODESTI, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014.

⁵ Una testimonianza tra le più note e abbaglianti è il resoconto dell'occupazione delle truppe anglo-americane scritto dall'ufficiale del British Army Norman Lewis (*Napoli '44*, Milano, Adelphi, 1993), mentre più recentemente ricordiamo il documentario di Mario Leombruno e Aldo Zappalà, prodotto dalla Rai, *Americans 1943-1945. Napoli a stelle e strisce*, 2020.

⁶ ANTONIO GHIRELLI, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1992, p. 521.

In questa miseria umana l'unico propellente era rappresentato dalla borsa nera. I napoletani erano letteralmente rapiti dallo shock merceologico innescato dagli americani. Gli Stati Uniti erano stati forgiati nella frenetica venerazione del mediocre sublime delle merci. A New York, città insieme simbolo e monumento dell'esaltazione urbanistica, si andava fieri degli imponenti grattacieli costruiti per lo shopping come il Woolworth Building ribattezzato la Cattedrale del Commercio. Se per l'americano il valore sociale risiedeva nella fantasmagorica disponibilità di oggetti e beni da acquistare, l'impatto con il drammatico grottesco di Napoli dovette provocare nel soldato delle forze alleate, cresciuto nel mito dell'opulenza a buon mercato, un senso di ripugnanza unito a un atteggiamento di autentica tracotanza. I militari americani giungevano a salvare i resti di ciò che nella loro patria era stato sublimato e reinventato con le pittoresche riproduzioni in miniatura del Vesuvio fumante, dei canali di Venezia o delle rovine romane.⁷

Nell'ottobre del 1943 a Forcella cominciò una febbrile trasformazione: «Qua si vende tutto quello che esiste!» era la frase ricorrente che rimbalzava di bocca in bocca; uomini, donne, bambini e anziani erano disposti a vendere l'impossibile, dalle sigarette ai liquori, dal cibo in scatola ai profilattici, i cosiddetti "paraschegge" (profilattici), bombe a mano, pistole, mitra e perfino carri armati e imbarcazioni americane. Forcella divenne la centrale del mercato nero. Una volta giunti a Napoli gli Alleati requisirono edifici pubblici, scuole e magazzini per potervi installare i loro uffici e tra questi capitò anche il fabbricato di via Sant'Agostino alla Zecca, a pochi passi da Forcella, dove i commercianti napoletani si recavano abitualmente prima della guerra per ricevere la bollatura sulle bilance da parte della Guardia di Finanza. L'edificio divenne deposito delle truppe alleate, lì arrivava una grande quantità di beni, soprattutto sigarette, chewing-gum e ancora profilattici. Talvolta i napoletani ricevevano in dono da qualche militare addetto allo scarico prodotti di vario tipo, prontamente messi in vendita sulle bancarelle collocate inizialmente lungo Vico Carbonari, strada natia di Nino Taranto a pochi metri dalla casa dei Frattasio e successivamente, dato il

⁷ La 'tecnologia del fantastico' che fu l'ispirazione alla base dell'edificazione di alcuni quartieri di New York, come Coney Island e Manhattan, nonostante la pesante battuta d'arresto rappresentata dalla crisi del 1929, aveva nutrito l'immaginario di molti giovani americani partiti per il fronte di guerra in Europa. Anni prima lo scrittore russo Maksim Gor'kij aveva messo a nudo la frenetica venerazione per l'utopia di cartone rappresentata dalla città americana quando con disgusto socialista descriveva le centinaia di migliaia di uomini e donne che si ammassavano lungo le strade come torme di mosche nere e i bambini che camminavano in silenzio, si guardavano intorno annoiati eppure soddisfatti nel groviglio dei movimenti della città e nel fulgore della sua abbacinante luce artificiale. Era la noia a riunirli a migliaia tutti uguali e mesti in mucchi casuali attratti dall'illusione sciatta di una città che vendeva solo cattivo gusto. Cfr. REM KOOLHAAS, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, Mondadori Electa, 2001, p. 62 (ed. orig. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, London, Thames and Hudson, 1978).

numero di merci, sull'intera estensione di Forcella. Le bancarelle contribuirono a creare una delle immagini più emblematiche di una città povera ma ingegnosa grazie anche alle trasposizioni cinematografiche.

Quando il mercato nero di Forcella era ormai ben impiantato e le autorità americane decisero di trasferire il deposito per cercare di interrompere quelle attività, i soldati americani si dissero favorevoli a continuare tale commercio in cambio di liquore (Strega, soprattutto) che i napoletani di Forcella prontamente cominciarono a barattare.⁸ In seguito, come scrive Ermanno Rea, nell'area compresa tra Forcella e la Stazione Centrale non c'era notte senza che accadesse qualcosa che confermasse l'anomalia di Napoli.⁹ Qui oggi come allora si mescola la storia, il vecchio con il nuovo, la tecnologia con l'arretratezza nel grande impasto del lavoro precario e illecito e nella molteplicità di individui di nazionalità diverse.

Il modo con cui si conduce un'impresa totalmente illegale, inizialmente spontaneo ed estemporaneo e poi via via sempre più organizzato, le relazioni di colleganza tra coloro che materialmente svolgono le mansioni con incerta competenza ma con enorme voglia di portare a compimento il piano della giornata, i continui scontri tra gruppi rivali, la dinamica di guardia contro ladri sono aspetti che arricchiscono le considerazioni sulla storia del lavoro in Italia sullo scorcio del secolo scorso. La vicenda dei fratelli Frattasio mi ha indotto a ripercorrere le tracce della loro famiglia composta da ragazzi poco istruiti, squattrinati e pronti al richiamo della piccola delinquenza. Nella mia ricostruzione ho seguito i Frattasio nella fatica quotidiana di racimolare i soldi per tirare a campare con un orizzonte ampio appena l'arco di una giornata o al massimo di una settimana.

Inseguire Peppe, Enrico, Angelo e Claudio attraverso la loro esistenza spericolata persuade a trascendere le logiche del pensiero convenzionale su ciò che è bene e giusto e il giudizio morale finisce per diventare un elastico che si allunga e si accorcia a seconda delle circostanze. La pirateria è la metafora più calzante per definire tutti quelli che, come i Frattasio, cominciano la loro avventura giovanissimi, prima dei vent'anni come nella migliore tradizione marinairesca. Risulta facile così l'accostamento che spiega l'apparizione della figura del pirata come di un marinaio pentito che decide di abbandonare un lavoro onesto ma mal pagato per l'abbondanza offerta dalle ruberie. Nella pirateria classica erano impiegati uomini provenienti dalla cattura di navi mercantili che si offrivano volontari. Come diceva il poeta e saggista Samuel Johnson in una delle sue memorie raccolte alla fine

⁸ Vittorio Paliotti riferisce la maggior parte di queste informazioni in *Forcella, la casbah di Napoli*, Napoli, Tullio Pironti, 2005.

⁹ ERMANNO REA, *Napoli Ferrovia*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 20.

del Settecento da James Boswell, nessuno che avesse l'intelligenza sufficiente per farsi sbattere in galera diverrà mai un marinaio, perché stare su una nave è come stare in galera con meno spazio, cibo peggiore e in più la possibilità di finire annegato.

Nel mondo dei pirati andare per mare era riservato agli uomini poveri di età compresa tra i venti e i quarant'anni, così come duplicare e contrabbandare cassette è stata una storia tutta maschile, innescata dalla necessità di sopravvivere e alimentata con i raggiri e le astuzie quotidiane. Daniel Defoe, il padre di Robinson Crusoe e autore di tante storie marinare e piratesche, mette in bocca al filibustiere Bartholomew Roberts le migliori parole che possano riassumere il concetto: «Il lavoro di marinaio offre razioni scarse, paga bassa, fatica dura, invece quello di pirata la ricchezza e la sazietà, gli agi e i piaceri, la libertà e il potere; e chi non la riterrebbe la partita vincente, quando tutto il rischio che si corre è, nel peggiore dei casi, di morire strangolati con qualche smorfia in viso? Vita corta e allegra sarà il mio motto».¹⁰

I pirati antichi e moderni si formano tra l'assillo delle necessità economiche e la scarsa capacità di saper fare qualcosa perché, come si diceva un tempo tra i marinai, «il mare va bene solo per chi non è in grado di guadagnarsi il pane sulla terra».¹¹ Come dal linguaggio dei marinai anche da quello proprio dei pirati della musica stilla lo spirito cameratesco infarcito di termini gergali e una sintassi condita di espressioni vive. La Napoli protagonista delle vicende dei Frattasio richiama alla memoria la Londra del Settecento, capitale dei mercati nazionali e internazionali, crocevia tra il commercio interno e quello estero, il grande deposito import/export ma anche il pullulante labirinto clandestino cui appartenevano i contrabbandieri, i bucanieri e gli scaltri uomini di mare della più grande comunità commerciale del mondo moderno. Nelle città di mare si organizzano le industrie, i mestieri, il commercio, la contabilità e tutto ciò che ne deriva anche in termini di attività illecite.¹² A Napoli come a Londra alla base del processo lavorativo vi è la confezione e il movimento di merci. È nelle città che si rafforza il conflitto sociale e quelle di mare appaiono come uno straordinario vivaio di internazionalismo, siano esse del Settecento o del Novecento. Ricostruendo la storia dei Frattasio viene in mente una rocambolesca zuffa tra guardie e ladri più che una lotta tesa alla riduzione delle disuguaglianze secondo il modello del socialismo moderno. Il pirata musicale napoletano è una sorta di aspirante proletario

¹⁰ DANIEL DEFOE, *Storie di pirati*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 222.

¹¹ *Ibidem*.

¹² FERNAND BRAUDEL, *Capitalismo e civiltà materiale (secoli XV-XVII)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 405.

che non crede nell'opportunità di scegliere tra un lavoro onesto e sottopagato e uno disonesto e remunerativo. La professione, la chiamo così, non portò a maturazione una maggiore coscienza collettiva come invece avvenne tra i marinai e i pirati che nel Settecento cominciarono a sviluppare modelli di associazione, empatia e identificazione più ampi. Se non ci fu un impulso consapevole verso una qualche forma di cambiamento permase però il conflitto che alimentò nel tempo una subcultura fatta di atteggiamenti, valori e pratiche in alternativa allo status vigente. Essa costituì il retroterra di quella pirateria cui i Frattasio appartengono.

Con i soldi copiosi del contrabbando di sigarette e di altre merci che giravano semi-clandestinamente molte famiglie napoletane si erano arricchite nel corso degli anni Ottanta. Grazie a quel denaro c'era chi aveva comprato due o tre taxi, chi aveva aperto attività al dettaglio, chi acquistato appartamenti, chi infine aveva intrapreso il florido commercio della droga. I fratelli Frattasio avevano scelto la musica. Non furono i primi né gli unici a copiare e commerciare illegalmente la musica registrata. Si tratta infatti di una modalità economico-culturale che presenta caratteristiche comparabili al sud dell'Asia come all'Africa subsahariana e al Sud America.¹³

La strada di Forcella divenne il cuore del contrabbando; alla fine del secondo conflitto mondiale il feudo di Gennaro Merolla, capostipite della famiglia che gestiva il quartiere, era passato a Pio Vittorio Giuliano, primo esponente della famiglia che avrebbe dominato per molti anni a venire l'area. Il contrabbando garantì alle famiglie camorristiche guadagni e contatti internazionali senza precedenti e spianò la strada ai futuri traffici di droga e merci contraffatte.

Tra il 1956 e il 1957 fu attiva in questa zona una popolazione di almeno 20.000 individui dediti al malaffare soltanto apparentemente di tipo spontaneo e individuale. Una struttura di questo tipo prevede non solo che ci siano dei singoli ai vertici di gestione degli affari ma che vi sia anche una consolidata manovalanza che conosce, approva ed esegue secondo regole condivise. Qualche anno prima, nel 1953 il mito del contrabbando era al suo apice e avevano cominciato a fare il loro ingresso sulla scena i grossisti di Tangeri e Casablanca con le loro navi di grosso tonnellaggio con le quali si spingevano nelle acque territoriali italiane recuperando l'antico rapporto che lega Napoli alle coste del Nord Africa. Il commercio nel Mediterraneo era un fenomeno consistente così come intensi erano i rapporti sia regolari che illegali fra le due sponde. Questo stato dei fatti aveva prodotto nei decenni una costella-

¹³ P. MANUEL, *Cassette Culture*, cit., p. 30.

zione di attività illecite nella quale trovava spazio il commercio della musica considerata come un mero oggetto capace di generare profitto.

I fratelli Frattasio attraverso il marchio di Mixed by Erry confezionavano e distribuivano musica di vario genere nazionale e internazionale conducendo la loro attività attraverso un modello imprenditoriale totalmente illegale. Enrico era ambizioso e aveva una grande passione per la musica e le feste. La sigla emerge negli anni della disco music e soprattutto della Italo Disco che annovera nomi di grande richiamo commerciale quali Gary Low, Gazebo, Mike Francis, i fratelli Righeira. Nel decennio precedente compositori come Giorgio Moroder e Claudio Simonetti avevano messo a punto nuovi suoni sintetici e futuristici, e il duo composto dai fratelli La Bionda aveva completato quell'operazione di rinnovamento musicale. In questa maniera il modello italiano della cultura del nightclubbing aveva fatto il suo ingresso sul mercato occidentale animando la rivoluzione apolitica e gioiosa degli anni Ottanta.

Il telefono era l'unico mezzo a disposizione di Enrico per mantenere i rapporti professionali. I numerosi amici che lavoravano fuori Italia come magliari lo aggiornavano e lo approvvigionavano con le ultime uscite discografiche. Con la testa rivolta alle suggestioni musicali provenienti dai grandi centri urbani europei e americani Enrico fu introdotto nel mondo della disco music. Gli capitò una compilation della serie Studio 54, dal nome della famosa discoteca di New York, la raccolta era missata da Foxy John, un celebre deejay di quegli anni. Il suo slogan era Mixed by Foxy John, Enrico sostituì il nome di Foxy John con il suo, così nacque Mixed by Erry, miscelato da Erry. L'azienda illegale fondata da Enrico e diretta da Peppe, il maggiore dei fratelli che all'epoca non aveva ancora diciotto anni, tenne a battesimo un modello di diffusione musicale che contribuì a incoraggiare e indirizzare il gusto e i consumi musicali di generazioni di ascoltatori in tutto il sud e centro Italia e nelle comunità degli italiani all'estero. Di tutto questo nessuno e meno che mai la famiglia Frattasio aveva consapevolezza né tanto meno la loro attività fu frutto di un progetto preesistente. Furono il caso, il destino, una buona dose di incoscienza e di entusiasmo giovanili, uniti ad uno spiccato interesse per la musica a portare i fratelli nel mondo del vinile e dei nastri, al di sotto del quale fluttuavano miliardi di lire, auto di lusso, casinò, conflitti di quartiere, immigrati e commerci con la Cina.

Durante gli anni Settanta e Ottanta le famiglie che vivevano grazie alle musicassette false a Napoli erano centinaia. Ascoltare la musica su nastro anziché su disco in vinile era preferibile perché il supporto era più economico, di facile utilizzo e manutenzione, questo

ne garantì il successo ovunque nel mondo. Nel 1979 la Sony lanciò sul mercato il Walkman, il lettore portatile per audiocassetta. Enrico Frattasio si avvicinò con un approccio ancora amatoriale all'attività di deejay e di autore di compilation domestiche utilizzando inizialmente i nastri Stereo 8.¹⁴ Duplicava ogni tipo di musica in circolazione seguendo perlopiù le indicazioni del cliente e in questa maniera cominciò a farsi conoscere nel mercato della musica contraffatta.

Parallelamente correva l'esistenza della musicassetta, strumento versatile, popolare, che univa alcune caratteristiche degli altri supporti. Un dispositivo che in qualche modo presentava perfino un profilo politico giacché permetteva di aggirare il sistema delle multinazionali del disco attraverso la pratica della duplicazione casalinga.

Se l'lp e in seguito il cd consegnano al mercato un'opera chiusa della quale l'ascoltatore fa un'esperienza esclusivamente passiva, la musicassetta permette di intervenire nell'opera stessa. In una cassetta si interrompe l'unicità delle tracce, si inseriscono parti o interi brani di altra provenienza, si confezionano antologie. Si trasforma così l'originale in un esperimento parodistico anticipando alcune peculiarità dell'era della dematerializzazione digitale attuale in cui l'alterazione dell'opera originale è un'esperienza quotidiana su qualsiasi piattaforma e con qualsiasi obiettivo, dal discorso di un politico alla canzone di successo.

In realtà, le innovazioni tecnologiche che si sono basate sull'utilizzo di un supporto materiale hanno sempre più sottomesso l'ascoltatore, al contrario di quello che propagandavano, spingendolo ad aumentare la spesa e vincolandolo sempre più all'industria senza

¹⁴ Negli anni Sessanta erano stati in voga i registratori a bobine, i mitici magnetofoni Gelo (noti anche con il diminutivo di Gelosino), che servivano a registrare parole e musica, ingombranti ma dalle ottime prestazioni. I costi di quel genere di dispositivo erano elevati ma non proibitivi se consideriamo la possibilità degli acquisti a rate introdotti in Italia proprio in quegli anni. Il Gelosino, nei tre modelli G 257, G 259 e G 268 pensati dall'azienda italoamericana proprio per una diffusione domestica, costava 29.500 lire, ovvero un terzo di uno stipendio mensile per la qualifica esecutiva alta, che si aggirava intorno alle 95.000 lire, e la metà della retribuzione per la qualifica esecutiva più bassa, che era di circa 60.000 lire. In seguito si rivelò necessario mettere a punto un supporto maneggevole, economico e di qualità ugualmente affidabile. Nacque così, ad opera dell'americano Bill Lear, lo Stereo 8, uno standard di registrazione audio su nastro magnetico di alte prestazioni, poco voluminoso e da utilizzare per ogni occasione fuori casa, in spiaggia, in auto e alle feste. Il nome identifica anche il formato delle cassette, poiché lo Stereo 8 fu utilizzato a partire dagli anni Sessanta inizialmente solo dall'industria discografica per la commercializzazione di musica, successivamente fu immesso sul mercato al dettaglio e oltre ai lettori furono disponibili anche i registratori. La particolarità del nastro Stereo 8 era la bobina unica alta 1/4 di pollice (6,3 mm), con la possibilità di essere riprodotto a ciclo continuo. Diversamente da quanto avvenne negli Stati Uniti, in Europa lo Stereo 8 subì fin dall'inizio la forte concorrenza della musicassetta, più piccola e maneggevole, in commercio già dal 1963. Lo Stereo 8 cominciò a perdere velocemente mercato verso la metà degli anni Settanta con l'avvento dell'audiocassetta (*Bollettino Tecnico Gelo*, 74, primavera 1979; 81, estate 1961). Ringrazio Massimiliano Lopez dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi per avermi fornito le informazioni e le fonti citate.

che egli ne avesse consapevolezza. Questo accade perché oggi ascoltare musica è qualcosa di più di un'attività effimera. Si tratta piuttosto di un insieme complesso di operazioni che precedono e seguono il momento specifico dell'ascolto. Esso chiama in causa oggetti, conoscenze, una ritualità di gesti, parole e relazioni sociali che costituiscono una sfera fondamentale per l'articolazione dell'identità, della storia e della cultura dei gruppi sociali e diventa terreno per la partecipazione civica e politica.¹⁵ Come sottolinea ancora Peter Manuel la popular music è inseparabile dalla nozione di identità sociale e deriva il suo appeal dal modo in cui incarna ideologie codificate e pervasive anche se in una dinamica di negoziazione e riarticolazione dialettica dei binomi tradizionale/moderno, città/periferia, locale/globale.¹⁶

A Napoli la diffusione delle cassette cambia il consumo musicale come altrove nel mondo. In India, ad esempio, alla metà degli anni Ottanta si stimò che il mercato della musica su nastro fosse cresciuto in maniera esponenziale in pochi anni, dagli 1,2 milioni di dollari del 1980 ai 12 milioni di dollari del 1986. Nel paese asiatico si trattava di una vera e propria appropriazione di un modello culturale dominante in termini di ibridazione e indigenizzazione degli elementi costitutivi del pop rock di matrice occidentale angloamericana.¹⁷ La nascita stessa dell'industria cinematografica di Bollywood ha ampiamente confermato questo schema. Le cassette coprivano il 95% del mercato discografico totale lasciando un ininfluente 5% agli appassionati audiofili, alle stazioni radiofoniche e alla pirateria che, come a Napoli, preferiva comprare i dischi regolarmente introdotti sul mercato e lavorare sui master originali in vinile. Si calcola che nel 1985 il 90% del mercato riguardasse le sole cassette illegali.¹⁸ Nascondere o segnalare erroneamente aspetti della propria attività da parte dell'industria discografica erano caratteristiche diffuse un po' ovunque negli anni Ottanta. Per esempio un'azienda che importava una grande quantità di nastri magnetici

¹⁵ Paolo Magaudo (*Oggetti da ascoltare. Hifi, iPod e consumo delle tecnologie musicali*, Bologna, il Mulino, 2012) parla di consumo della musica e precisa che "consumare" nelle sue più ampie accezioni è un'attività cruciale della vita quotidiana, e già alla fine dell'Ottocento rappresentava, almeno nei grandi centri urbani, un rilevante aspetto di identificazione e differenziazione sociale (p. 19).

¹⁶ PETER MANUEL, *Cassette Culture*, cit., pp. 6-10.

¹⁷ ROY SHUKER, *Popular Music Culture. The Key Concepts*, London, Routledge, 2022, p. 32. Il concetto di appropriazione si riferisce non solo allo sfruttamento dei modelli musicali dei gruppi marginali da parte dei gruppi dominanti ma anche al processo inverso ovvero alla lotta simbolica attraverso la quale gruppi sociali più fragili o privi di tutele riformulano gli stili musicali dominanti come mezzo per rinegoziare la loro condizione sociale. In questo caso ritengo utile chiamare in causa l'esempio della musica neomelodica nelle sue forme espressive attraverso l'indagine compiuta da JASON PINE, *Napoli sotto traccia. Musica neomelodica e marginalità sociale*, Roma, Donzelli, 2015 (ed. orig. *The Art of Making Do in Naples*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012), a tutt'oggi tra le più interessanti pubblicate sul tema.

¹⁸ PETER MANUEL, *The Cassette Industry and Popular Music in India*, «Popular Music», X, 2 (1991), pp. 189-204: 191.

bianchi aveva tutto l'interesse a procurarsi cassette di contrabbando per poter evadere le tasse, in India o in Brasile come a Napoli. In tutto il mondo la musicassetta stava definitivamente decretando la fine del monopolio incontrastato delle corporazioni del disco e contemporaneamente portava la musica in migliaia di case che prima di allora erano rimaste silenziose.

La piaga della pirateria afflisse l'industria delle musicassette sin dall'inizio. Le leggi esistenti sulla tutela del diritto d'autore erano inesistenti o inefficaci a contrastare i falsari e i governi locali mostravano scarso interesse nel perseguire i trasgressori. Dal canto loro l'incapacità delle multinazionali del disco di stare dietro alle ristampe dei successi provenienti dai vari settori della musica nonché i prezzi molto più alti imposti sulle copertine fornirono ai produttori pirati l'opportunità di ampliare il loro mercato ma contemporaneamente anche di impedire lo sviluppo di un'industria musicale locale regolare. Mentre le multinazionali non riuscivano ad ottenere un valido appoggio da parte dei governi nel contrastare la pirateria, i falsari si moltiplicavano realizzando prodotti su misura per l'acquirente ad un costo irrisorio con le loro imitazioni sulle bancarelle e in negozi improvvisati. L'arrivo del nuovo supporto digitale, il compact disc, fu salutato con grande sollievo dalle compagnie discografiche che in questo modo sperarono di aver definitivamente sconfitto il mercato della pirateria. A questo punto anche l'intervento di leggi specifiche divenne un appoggio fondamentale perché fu proprio il cd a decretare la fine di imprese illegali come quella di Mixed by Erry. In realtà fu un sollievo di breve durata perché le nuove tecnologie che informatizzavano e comprimevano il suono nei formati digitali come l'mp3 erano minacciose all'orizzonte e pronte ad essere utilizzate da una schiera di individui sensibili al crimine tanto che già nel 2000 il potere economico generato dalla musica riprodotta era tutto nelle mani dei pirati.¹⁹

Tutti ricordiamo l'abitudine a registrare brani dalla radio e ancora di più, figlia di questa, la consuetudine praticata soprattutto negli anni Novanta di affittare cd originali per poi copiarli sui nastri. Questa pirateria domestica basata sullo scambio e sul consumo collettivo di musica costituisce l'archetipo delle pratiche musicali digitali basate sul file sharing e sul downloading solo che in quegli anni erano abitudini che non suonavano così cariche di significato e soprattutto non rivelavano la rete di strette connessioni con aspetti economici, sociali e relazionali come oggi. In quest'ottica la pirateria di quartiere praticata dai Frattasio

¹⁹ STEPHEN WITT, *Free*, Torino, Einaudi, 2016, Kinlde edition, ed. orig. *How Music Got Free. The Inventor, the Music Man, and the Thief*, New York, Vintage, 2015.

appare come l'evoluzione su scala media della pirateria domestica e questa rappresenta una delle ragioni per cui restò a lungo radicato nelle coscienze dell'ascoltatore il fatto che duplicare dall'originale non fosse tutto sommato un fatto tanto grave, perseguibile legalmente. A sua volta il file sharing è l'evoluzione su una scala ancora più ampia di quell'abitudine.²⁰

Nel variegato contesto di fabbricatori, distributori e consumatori di cassette false degli anni Ottanta la cifra innovativa dei fratelli Frattasio risiedeva nel fatto che essi non si limitavano a doppiare ciò che l'industria discografica regolare immetteva sul mercato ma creavano un nuovo prodotto, la compilation non autorizzata. Una cassetta Mixed by Erry era solitamente la copia di un disco originale ma più spesso accadeva che accanto alla riproduzione del disco illustrato in copertina venissero inseriti in coda brani di cantanti meno noti che Erry sceglieva lasciandosi guidare dal gradimento generale e dall'estro del momento. I Nirvana (*Nevermind*, 1991) furono immessi sul mercato illegale grazie a *Nord sud ovest est* (1993) degli 883 o i Pearl Jam (*Ten*, 1991) attraverso le cassette di Sting (*The Soul Cages*, 1991 e *Ten Summoner's Tales*, 1993). In questo modo i Frattasio diffondevano anche la musica dei cantanti napoletani e contribuivano alla disseminazione di interpreti noti solo localmente che altrimenti avrebbero faticato a trovare un altro canale pubblicitario, per giunta gratuito.

Tra le innovazioni introdotte da Erry vi era il mash up, una tecnica con la quale si uniscono sezioni di due o più brani preesistenti in una sorta di collage sonoro, questa divenne una pratica di manipolazione del suono altamente gradita agli acquirenti dei nastri dei Frattasio. *Ancora*, il brano di Eduardo De Crescenzo lanciato dal Festival di Sanremo nel 1981, fu oggetto di uno di questi esperimenti, Enrico missò l'originale con le versioni di Mireille Mathieu e di Mina, mettendo in commercio un prodotto non autorizzato come i dischi bootleg.

²⁰ Magaudda suddivide gli ascoltatori dell'era digitale in tre tipologie a seconda del diverso grado di percezione del carattere illecito del downloading motivato facendo appello ad una combinazione confusa di ideologie libertarie e sinistrorse e di convenienze individuali. Il *free rider* giustifica la sua attitudine piratesca sostenendo che altri ascoltatori meglio in arnese di lui provvederanno a comprare musica legalmente e a sostenere il mercato. Il critico consapevole aggiunge a questo gli attributi di una sorta di militanza politica, egli sa che il suo comportamento danneggia solo le multinazionali del disco perché gli artisti e i piccoli produttori si procurano da vivere con i concerti dal vivo. Infine il rivoluzionario radicale porta ad un livello ulteriore la consapevolezza del pirata digitale perché viola il diritto d'autore non solo scaricando ma anche diffondendo illegalmente e motivando questa pratica di pseudo attivismo politico con l'utilizzo di espressioni di grande forza evocativa come quella di "esproprio proletario". P. MAGAUDDA, *Oggetti da ascoltare*, cit., pp. 157-162.

Il catalogo Mixed by Erry spaziava dal pop rock internazionale alla canzone italiana, dalla musica popolare a quella sinfonica e operistica, dai 78 giri di interpreti storici della canzone napoletana fino alle cassette cosiddette tecniche come quelle contenenti i canti e i richiami degli uccelli commissionate dalle varie associazioni di cacciatori della Campania e della Basilicata. I dischi realizzati sui nastri pirata provenivano dalle classifiche ufficiali ma anche dalle numerose manifestazioni popolari del Sud Italia come la grande festa dei Gigli di Nola.

Gli acquirenti al dettaglio appartenevano alle fasce meno abbienti ma anche alla borghesia cittadina, adolescenti, musicisti di professione e amatoriali, appassionati di lirica e sacerdoti, mentre coloro che acquistavano all'ingrosso erano precari campani o nordafricani spesso intermediari per conto di altri. Questi acquistavano a Napoli e vendevano nel Centro Italia, Lazio, Abruzzo, riviera romagnola, con punte al Sud nell'area cilentana, Puglia, Calabria e Sicilia. In questa maniera i Frattasio hanno svolto un ruolo non secondario nel promuovere l'ascolto musicale, sebbene illegale, in luoghi esclusi dalla distribuzione ufficiale e regolare ricevendo in cambio attestazioni di stima, supporto e affetto. Quando Enrico era in una delle cittadine delle aree italiane più periferiche venivano organizzate vere e proprie feste pubbliche e tutta la comunità accorreva ad ascoltare le compilation commentate dal vivo dal dj napoletano Erry aumentando in maniera esponenziale il fatturato del marchio. I Frattasio hanno giocato un ruolo di penetrazione musicale decisivo per l'attività dal vivo di molti cantanti.

Questo aspetto generalista e onnicomprensivo che mette insieme dati culturali e geografici è tra gli elementi più significativi di questo fenomeno perché aiuta a comprendere il gusto e le tendenze musicali di quegli anni. Con Mixed by Erry ci troviamo di fronte ad un modello estremamente dinamico di realizzazione del prodotto discografico, non è l'industria che dall'alto impone un cantante o un genere ma è nella reciprocità tra l'ascoltatore e il produttore illegale che si realizza l'oggetto musicale riproponendo il modello di ascolto e consumo musicale delle radio libere che imperavano nei decenni durante i quali il marchio fu operativo.

Un ulteriore elemento innovativo dell'attività dei Frattasio fu di carattere tecnico. Il supporto adoperato per le cassette Mixed by Erry era di qualità superiore rispetto a quello della concorrenza, per lo più si trattava di nastri di marca Sony e TDK. «Diffidate dalle imitazioni» era lo slogan inventato da fratelli per sottolineare la distanza che separava il loro prodotto da quello più scadente degli altri falsari. Marco Messina, uno dei componenti dei

99 Posse, noto non a caso con lo pseudonimo di Kaya Pezz8, ovvero oggetto falsificato, mi ha raccontato che accanto al loro studio in Via Toledo c'era una bancarella che vendeva cassette pirata e il venditore gli chiedeva insistentemente quando sarebbe uscito il disco successivo al loro epocale *Curre curre guagliò* (1993) perché a loro quell'album aveva fatto vendere circa 150.000 copie. Marco mi ha confessato di non aver mai nutrito particolare risentimento nei confronti dei Frattasio perché sostiene che era meglio vederli pirati che spacciatori.²¹

La storia del Frattasio si inserisce in una cornice più ampia che vede in relazione l'innovazione tecnologica e i significati dell'esperienza musicale. La diffusione di nuovi strumenti come internet ha indagato retrospettivamente le conseguenze della pirateria reale, basata sull'oggetto. Se nell'epoca antecedente a internet l'artista era messo in crisi da un prodotto che lo colpiva solo sul piano economico senza intaccare la dimensione creativa del suo impegno, con l'era della cultura digitale l'adattamento è stato molto più radicale perché l'informatizzazione ha trasformato il rapporto profondo tra l'artista e la sua musica con l'emersione di nuovi confini tra la sfera della creatività artistica e quella delle competenze propriamente tecniche che questa dimensione ha comportato, per esempio, la riorganizzazione dello spazio durata di un contenitore virtuale che può contenere un numero illimitato di minuti di musica e la disintegrazione del pubblico tradizionalmente inteso, fatto di identità certe e riconoscibili.

Lo slogan «Diffidate dalle imitazioni» metteva in scena un'ironia comune nell'ambito del mercato contraffatto napoletano e caricava il prodotto di una ulteriore quota di valore economico. Mixed by Erry insieme alla cassetta falsa veicolava un linguaggio e una strategia di marketing, il falso originale, così come succedeva con le felpe di Napolimania, una nota azienda locale di abbigliamento, con su scritto Verace invece di Versace o i francobolli falsi dei Falsari Riuniti.²²

²¹ Intervista dell'autrice, luglio 2018.

²² Si tratta di un noto scandalo che fece montare su tutte le furie l'allora ministro delle Poste e Telecomunicazioni Carlo Vizzini. Negli anni Novanta l'esperimento dei Falsari Riuniti unì alla pratica della contraffazione quella dello sberleffo. Tre giovani napoletani per farsi beffe dell'istituzione riuscirono a falsificare i francobolli postali senza che nessun postino o impiegato se ne rendesse conto per molto tempo. I tre confezionavano i loro prodotti accompagnandoli con pungenti motti di spirito del tipo: «Abile investigatore offresi caso Ustica» oppure «Toste italiane» con la riproduzione di un ritratto di Moana Pozzi, ancora «La vita non bruciatela con la droga: andate a fare le rapine». I Falsari Riuniti arrivarono a dichiarare esplicitamente sugli stessi timbri la natura farlocca dei loro quadratini da corrispondenza scrivendo: «Controllate meglio i francobolli: il falso potrebbe essere questo!!!», MARINA CAVALIERI, *Gran beffa alle poste a suon di francobolli*, «La Repubblica» (ed. Napoli), 5 ottobre 1991.

Attivi fino al 1997 i fratelli Frattasio hanno venduto in media 40.000 cassette musicali al giorno, hanno dato lavoro a più di cento persone senza alcuna garanzia contrattuale, non hanno mai pagato tasse e in compenso hanno accumulato enormi ricchezze con un'attività che si diffuse in Europa orientale e in Cina soprattutto in seguito al cambio del supporto con il passaggio dalla musicassetta al cd. Nel fascicolo delle misure cautelari che decretò la fine del marchio si legge che in soli otto mesi, tra il 1996 e il 1997, i Frattasio avevano acquistato più di 500.000 custodie per cd. Ogni cd era finito sul mercato al prezzo di 12.000 lire e considerando i costi di produzione di circa 3.000 lire al pezzo, il marchio aveva realizzato con i soli cd un fatturato mensile di 750 milioni di lire e un guadagno netto di 400 milioni con un rischio pari allo zero.

In un contesto sociale in cui la disoccupazione e il crimine, l'incertezza e la costante negoziazione tra gli individui sono un aspetto importante della vita quotidiana, attraverso la vicenda di Mixed by Erry ho ripercorso la carriera di un gruppo di produttori e creatori di musicassette che identificava la sua accettazione sociale in alternativa all'economia tradizionale e che veniva riconosciuto come benefattore perché fornisce lavoro, buon trattamento economico, assistenza legale e sanitaria agli individui che collaboravano all'impresa e alle loro famiglie. La vicenda di Mixed by Erry rientra nel modello di autovalorizzazione di un sistema culturale ed economico alternativo a quello dominante in cui l'accessibilità del cantante, così come di colui che rende possibile l'ascesa del performer stesso, si rivela attraverso l'indole dell'individuo dotato di buon cuore che conosce le difficoltà, se ne fa carico come un padre, un amico, una persona affidabile, sempre. I prodotti culturali alternativi alla musica diffusa attraverso i canali ufficiali, come il caso della canzone neomelodica alla quale Mixed by Erry dette un robusto impulso, sorgono per un pubblico anch'esso alternativo che spesso non è soddisfatto dall'industria culturale dominante. Si tratta di fette sociali marginalizzate per questioni economiche, geopolitiche e culturali. L'industria culturale alternativa cresce grazie alla celebrità raggiunta dall'artista che ne fa parte e non grazie al prodotto culturale in sé. Questo dipende dal rapporto intimo e stretto che l'artista alternativo mantiene con il suo pubblico. A questo proposito riporto una dichiarazione assai efficace di Genny, giovane cantante neomelodico: «Per quale ragione una disoccupata napoletana dovrebbe sprecare il proprio tempo fantasticando appresso a qualche fredda e distante pop-star internazionale, quando può regolarmente parlare dei suoi problemi

personali con un VIP della porta accanto che è egualmente affascinante ed enormemente simile a lei?».²³

Il valore artistico appare così stabilito dalla qualità dell'artista più che del prodotto, qualità che riguarda la reputazione, le relazioni sociali, la perspicacia imprenditoriale e soprattutto il canale affettivo che si stabilisce con gli ascoltatori. Inoltre, gli artisti alternativi si sottraggono al sistema di sorveglianza e controllo della cultura dominante e per questo ingaggiano una feroce competizione per stabilire la supremazia individuale. In assenza di risorse costoro possono vantare una sovranità personale esibendosi come esponenti di successo, in questa maniera si può interpretare l'adozione di uno stile sovrabbondante ed enfatico. Contrariamente a quanto accade nella cultura dominante che è impersonale e razionale qui il tema principale è l'accessibilità della persona celebre al suo pubblico che in questo modo dimostra di avere un buon cuore. Emergono così termini quali familismo, clientelismo, attaccamento irrazionale che furono argomenti adoperati nella retorica della questione meridionale già alla fine dell'Ottocento.

Talvolta può accadere che le canzoni neomelodiche passino il confine dell'industria informale della sottocultura popolare trasmigrando nella cultura dominante. In questo caso esse pongono un nuovo modello estetico con il quale la cultura dominante entra in mediazione, come è il caso di *Gomorra*, il film e la serie tv. A questo punto entra in gioco il cinema che si appropria con lo sguardo di una storia modulata sull'ascolto. Sydney Sibilia ha diretto il film tratto dalla mia ricostruzione biografica dei Frattasio restando affascinato come me dai contorni della loro vicenda riconducibile ad una vera e propria epica urbana.

Il film sembra dunque lambire i territori del più antico filone del cinema napoletano ispirato alla canzone di malavita. Fu Ferdinando Russo, giornalista e poeta, tra le principali figure della cultura napoletana nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, a dare una forma moderna al repertorio della canzone di malavita. La sua immersione nella vita di vicolo alla ricerca di aspetti autentici gli permise di entrare in relazione con gli strati più poveri della città cogliendo gli stimoli per una vera trasfigurazione artistica. Da lì si assiste allo sviluppo delle forme del dramma popolare urbano in cui la musica entra prepotentemente nella trama del film come nel caso della sceneggiata, il genere ampiamente riconosciuto come paradigmatico del melodramma napoletano.²⁴ La tendenza a raccontare il

²³ SALVATORE GIUSTO - CARLO RUSSO, *Note neomelodiche. Estetica sociale, economia politica e reti di scambio asimmetrico nello spazio periferico napoletano*, «Antropologia», IV, 1 (aprile 2017), p. 13.

²⁴ Sull'argomento rimando al mio contributo *Un secolo di multimedialità. Sulla canzone napoletana e il cinema tra vecchie tecnologie e nuove pratiche*, in *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica*, atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021, a cura di Marco Bizzarini, «Chiavi musicali», 1, 2021, pp. 93-111.

crimine, anzi a romanticizzarlo nel tentativo di leggere uno spirito disordinatamente rivoluzionario e dissacrante, celebra l'idea già ottocentesca della libertà assoluta, sciolta dalle costrizioni sociali e contemporaneamente dimentica del portato etico di tale idealizzazione. Il rapporto intimo, passionale, sincero del deejay e pirata musicale Enrico Frattasio e dei suoi fratelli attiva una dinamica peculiare del contesto popolare napoletano tra spettatori e performer fra i quali si stabiliscono delle zone di contatto affettive. Basti qui citare l'esempio del cantante Mario Merola che ogni sera dal palco rinnovava una promessa mai delusa con il pubblico. Ancora una volta la qualità artistica non è stabilita dagli attributi intrinseci della musica ma dal talento di chi la agisce in termini di reputazione, relazioni sociali e perspicacia emotivo-imprenditoriale.

Per quello che riguarda lo specifico della storia che ho esposto, il racconto biografico di Mixed by Erry contribuisce alla conoscenza dei processi che hanno portato alla trasformazione della musica in merce e alla connessione con i mass media. Ma c'è qualche elemento che non si esaurisce in questa dinamica. La valutazione di una merce è legata non solo alla qualità materiale, ma anche alla creazione di valore culturale e simbolico che ricolloca l'oggetto nella sua sfera originaria dell'immateriale, estranea al mercato. Se, alla fine, tutto si trova sul mercato non tutto è del mercato. Le figure storiche, culturali, etniche, sessuate, religiose, inscritte nei suoni che arrivano dalla periferia di Londra o dai quartieri di Napoli, viaggiano nello spazio offerto dal suono senza lasciarsi ridurre all'istanza dello scambio economico. Qualcosa resta e resiste senza farsi assorbire completamente dai circuiti autoreferenziali del commercio.²⁵

Ciò che riguarda la vicenda dei Frattasio non è legato alla musica come esperienza naturale di ascolto ma in quanto oggetto polisemico, capace di connettere attività corporee, mentali, stati emotivi, idee, sogni come in un campo di risonanze simpatetiche. Attorno alla musica così intesa si aggregano vari elementi che mettono in atto un circolo di prassi che la rendono elemento sociale e simbolico a disposizione di quegli ascoltatori che sanno cogliere e reinterpretarne il valore. La musica si carica di significati culturali che all'atto di nascita della riproduzione fonodiscografica non si era in grado di prevedere.²⁶ In questo modo i supporti musicali innescano una successione di pratiche, non ultime quella della pirateria. In altre parole, in assenza di alcuni dispositivi come la musicassetta non sarebbe esistito il

²⁵ IAIN CHAMBERS, *Ritmi urbani, pop music e cultura di massa*, Milano, Meltemi, 2018².

²⁶ Questa interpretazione chiama in causa quella che Alan Merriam definiva la cultura materiale della musica, ovvero la musica indagata all'interno della cultura attraverso gli strumenti musicali e tutti gli altri mezzi di produzione e diffusione della musica. ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 2000 (ed. orig. *The Anthropology of Music*, Evanstone, Northwestern University Press, 1964).

fenomeno stesso della pirateria, almeno non nelle dimensioni e nella complessità che ho provato a descrivere.

La molteplice e stratificata dinamica relazionale tra gli oggetti e le persone ha reso la musica un linguaggio di riferimento dell'area geografica che ho preso in esame. Negli anni Ottanta essa diventa uno strumento duttile e di efficace comunicazione inter-sociale. Si rivela insieme causa ed effetto di fenomeni che si sono sviluppati in una maniera peculiare perché qui erano dati quei presupposti e non altri. Luciano Russo, clarinettista e direttore di banda, afferma girando a proprio beneficio gli attributi più pittoreschi del meridionale che la musica costituisce una possibilità di lavoro onesto e di riscatto per il napoletano. «Napoli pullula di illegalità, droga, camorra e l'unico appiglio che hai è di cercare di fare qualcosa e la musica è l'unico mestiere che puoi imparare, oltre questo che puoi fare? O fai il camorrista o fai l'artista».²⁷ Questa dichiarazione mette in risonanza una frase che Peppe Frattasio mi ha ripetuto spesso e che trovo appropriata: «A Napoli tutti fanno i cantanti e i peggiori lo fanno per professione». Come a dire: se la musica è l'unica opportunità di sopravvivenza tutti la praticano ma, a ben vedere, prima che essere un'opportunità economica essa costituisce una consuetudine culturale, cosicché l'una scaturisce dall'altra. L'osservazione di Peppe appare uguale e contraria rispetto a quanto scrive Leydi, cioè che nei contesti popolari i cantanti più dotati e appassionati emergono sugli altri e ricevono un riconoscimento dalla comunità, ma non sono gli unici, sono soltanto i migliori. La distanza, non solo cronologica, che separa le due considerazioni, la prima impressionistica, la seconda analitica, l'una ribaltante l'altra, indica ancora una volta che qualcosa si sia interrotto nel passaggio dai contesti tradizionali popolari a quelli metropolitani e che questa rottura abbia determinato la perdita delle pratiche di apprendimento o che, quanto meno, quelle che sopravvivono non siano più depositarie di una qualità estetica oggettiva e riconoscibile.²⁸

Attraverso la lunga frequentazione con i Frattasio sono entrata in quella zona grigia che si manifesta quando, una volta superato il confine delle proprie rispettive specificità culturali e sociali, diventa difficile stabilire chi è il buono e chi il cattivo. La dimensione etica di ciascun attore del contesto osservato, me compresa, slitta continuamente di significato e oscilla tra processi comunicativi di tipo monodirezionale e bidirezionale (simili a quelli che Philip Tagg identifica con i termini di *munication* e *communication*).²⁹ Inoltre, nel

²⁷ ENRICO CARIA, *Vedi Napoli e poi muori*, Meta Research – Nina Film, distr. Istituto Luce, 2006.

²⁸ ROBERTO LEYDI, *L'altra musica*, Lucca, Lim, 2008, p. 112.

²⁹ PHILIP TAGG, *Popular music. Da Kojak al Rave*, Bologna, CLUEB, 1994 (ed. orig. *Kojak. 50 Seconds of Television Music*, Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen, 1979).

caso specifico considerato l'esistenza del reato, della conseguente azione giuridica e giudiziaria protratta nel tempo e riverberata sui mezzi di stampa ha reso più complesso il processo del riconoscersi reciprocamente e in maniera autentica mettendo in scena un ulteriore e non secondario elemento di negoziazione. La coscienza critica, la sospensione del giudizio e in generale i criteri di flessibilità ai quali ci richiama Malinowski sono state risposte strategiche manifestate in tutta la loro coerenza sin da subito e favorite dalla prossimità e dalla condivisione di alcuni elementi fortemente identitari quali il linguaggio del corpo (modello democinesico, avrebbe detto Diego Carpitella) e la lingua/dialetto. Il timore dell'intervistatore giustificato dalle reticenze dell'intervistato si attua anche all'interno della propria cultura nel tentativo di identificarsi con l'altro fino al punto di perdere i propri parametri interpretativi.³⁰

La considerazione che i fratelli Frattasio hanno della loro storia professionale, per così dire, e giudiziaria è lucida e coerente. Il racconto di Peppe, Angelo, Claudio ed Enrico combacia perfettamente con l'idea diffusa all'interno della comunità di persone che hanno lavorato con loro e che gli sono ancora affettivamente legati, di essere eroi benefattori di una città smarrita. L'eroe è un uomo senza mezzi, si costruisce e si conquista tutto da sé e fa fortuna non solo per sé ma per la sua famiglia e per tutti coloro che gli stanno intorno, è un benefattore e diventa per questo un modello.³¹ Proprio come accade nei romanzi di Emilio Salgari, dove il Corsaro Nero protegge e interviene a salvaguardia del nome e della memoria dei suoi fratelli filibustieri come lui il Corsaro Rosso e il Corsaro Verde. Ma è solo e svincolato da logiche corporative, è destinato per questo a concludere la sua parabola in maniera drammatica. Questa descrizione si adatta alla storia dei fratelli Frattasio che in questo racconto si presentano e agiscono come eroi in negativo.

Nella mia personale visione la storia di *Mixed by Erry* costituisce un esempio di scrittura di vita, una sorta di modello metanarrativo, che cattura i rapporti tra l'individuo e la comunità sociale, tra il pubblico locale e quello più ampio di una nazione, tra il palcosce-

³⁰ BRONISLAW MALINOWSKI, *Giornale di un antropologo*, Roma, Armando Editore, 2016 (ed. orig. *A Diary in the Strict Sense of the Term*, New York, Harcourt, Brace & World, 1967).

³¹ A proposito di famiglia recupero qui il celebre e contestato concetto di familismo amorale coniato da Edward Banfield negli anni Cinquanta quale immagine caratteristica della famiglia dell'Italia meridionale negli istanti che precedettero il boom economico del nostro paese. La categoria del familismo amorale variamente confutata in Italia è stata una di quelle che più hanno contribuito a formare l'immagine e finanche lo stereotipo della famiglia meridionale e del suo ruolo nei rapporti sociali. Valga su tutte nel decalogo approntato da Banfield la regola che sentenza che in una società di familisti amorali si agisce in violazione della legge ogni qual volta non vi sia ragione di temere una punizione. Da qui è facile far derivare l'inclinazione all'imbroglio del meridionale. EDWARD C. BANFIELD, *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 108 (ed. orig. *The Moral Basis of a Backward Society*, New York, Free Press, 1958).

nico e l'intimità del singolo ascoltatore.³² È qui che risiede il valore dell'esperienza di Mixed by Erry e di una consuetudine che da spontanea diventa illegale e che alla fine trascolora nei fluidi contorni di una qualunque vicenda del mondo globalizzato in cui una cosa assomiglia all'altra e per paradosso la diversità assume valore nell'omologazione.³³ La musica smarrisce il contesto colmo di significati della storia locale e assume connotati più mutevoli e duttili offerti dallo spazio che trascende i confini geografici convenzionali verso un'identificazione transnazionale delle sue manifestazioni.

³² In questo senso ho trovato illuminanti i ragionamenti di Eckehard Pistrick a proposito del cantante folk Golik Jaupi e della musica costruttrice di immaginari sociali tra suono, spazio ed emotività nel caso dell'Albania post socialista esposti in *Performing Nostalgia. Migration Culture and Creativity in South Albania*, London, Routledge, 2015.

³³ Nel mondo dei consumi la dialettica globale vs locale è ben esplicitata nell'industria dell'abbigliamento. L'omogeneità e la diversità appaiono come due sintomi di quella che Veit Erlmann definisce sindrome di Benetton, ovvero più la gente acquista gli stessi abiti in tutto il mondo più la pubblicità ne esalta la differenza. JOCELYNE GUILBAUT, *Globalizzazione e localismo*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, V: *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 138-156: 138.