

FRANCESCO BRUSCO

PER UN'ANALISI DI RETE DELLA PRODUZIONE DISCOGRAFICA ITALIANA (1965-1999)

ABSTRACT

La produzione discografica italiana dal 1965 al 1999, periodo cruciale della registrazione in modalità analogica, è qui esaminata secondo un'ottica di rete fondata sulle metodologie della *social network analysis*. Un censimento dei dischi più venduti dell'epoca fornisce i dati relativi ai soggetti coinvolti nella produzione – studi di registrazione, case discografiche, performer, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici – successivamente elaborati attraverso *Gephi*, software per l'esplorazione e la visualizzazione dei *network data*. Attraverso vari livelli di analisi, si evincono le evoluzioni della rete in termini di dimensione e densità, i modelli delle sue connessioni, la centralità di determinati nodi e cluster, le disuguaglianze interne. Si evidenziano le spinte propulsive generate da relazioni di influenza, supporto, competizione e antagonismo. Soprattutto, emerge il valore del *musicking* come pratica sociale, presupposto per un modello sistemico e collettivo della creatività.

PAROLE CHIAVE Produzione discografica, *social network analysis*, mappatura, *musicking*, registrazione

SUMMARY

This study examines Italian recording production between 1965 and 1999 – the crucial era of analog recording – through the methodological lens of social network analysis. A comprehensive census of the period's best-selling records provides data on the key agents involved in production – including recording studios, record companies, performers, producers, arrangers, musicians, and engineers. These data are subsequently processed and visualized using *Gephi*, a software designed for the exploration and analysis of network data. The multilayered analysis traces the evolution of the network in terms of its size, density, and patterns of connectivity, identifying central nodes, clusters, and internal inequalities. It also highlights the dynamics of influence, support, competition, and antagonism that shaped the field. Ultimately, the study underscores the value of *musicking* as a social practice and as a foundation for a systemic and collective model of creativity.

KEYWORDS Recording production, social network analysis, mapping, *musicking*, recording



IL riconoscimento del concetto di *musicking*,¹ di pratica musicale interconnessa all'interno di una più ampia sfera di attività culturali e sociali, si lega nel dibattito musicologico contemporaneo alle riflessioni sui modelli di cooperazione tra gli agenti umani e sulla loro interazione con quelli tecnologici, condizione quest'ultima particolarmente centrale in ambito discografico. Ne consegue un atteggiamento sempre più aperto verso le metodologie della *social network analysis*, essenziali per sondare le convenzioni costitutive, la diffusione e la distribuzione delle risorse materiali e immateriali organiche alla pratica stessa.

Applicando gli strumenti della SNA alla produzione discografica italiana dal 1965 al 1999 il presente studio intende produrre una prima mappatura della rete che ne è alla base, da cui auspicabilmente muovere per successivi sviluppi. La *ratio* su cui si fonda la scelta dell'intervallo cronologico è ispirata a criteri tanto culturali quanto tecnologici. Il 1965 viene assunto come anno di partenza innanzitutto perché è il primo per il quale esistono classifiche sistematiche dei dischi a 33 giri, formato su cui si incentra il corpus della ricerca.² Ma esso segna una più generale svolta nella storia della popular music nazionale, in parallelo con il nuovo orientamento dei media nei confronti del pubblico giovanile: mentre si diffondono riviste come *Ciao amici* e *Big*, radio e televisione lanciano trasmissioni espressamente concepite per i giovani. Il mutamento di gusto e di mercato si rispecchia in nuove manifestazioni come il Festivalbar, mentre anche il paludato palco di Sanremo apre ai 'complessi'. La fortuna di questi ultimi è fortemente debitrice del successo dei Beatles, che proprio nel 1965 – per la prima e ultima volta – sono in tour in Italia. Parallelamente si segnalano i miglioramenti delle tecnologie di registrazione in studio e una crescente attenzione al *sound*. All'estremo opposto, il 1999 segna per la maggior parte degli studi di registrazione la fase centrale della transizione al sistema digitale,³ il quale si appresta a diventare standard dominante anche per la fruizione.

La scelta di riferirsi al periodo caratterizzato dalla modalità di registrazione su nastro magnetico multitraccia è dettata soprattutto dalle conseguenze di questa specifica prassi sul suo *social network* di riferimento: consentendo per la prima volta la sovraincisione di eventi sonori da singoli esecutori in fasi successive, essa risulta saliente per un rinnovamento degli spazi – a partire dalle dimensioni delle sale d'incisione – e dei tempi di lavoro, delle pratiche e delle figure coinvolte nella produzione discografica.⁴ Come scrive Théberge, «technical mastery of musical time becomes inextricably linked with the technical mastery of labour relations»;⁵ non è certo determinismo,

1. SMALL, *Musicking*.

2. Cfr. KEALY, *From Craft to Art*; ZAK, *The Poetics of Rock*; TOYNBEE, *Making Popular Music*; HORNING SCHMIDT, *Chasing Sound*; ZAGORSKI THOMAS, *The Musicology of Record Production*.

3. THÉBERGE, *The 'Sound' of Music*, p. 106.

4. Cfr. MORENO, *Who Shall Survive?*; KÖNIG, *Theorie*; MORENO-JENNINGS, *Statistics of Social Configurations*.

5. WARNER-LUNT, *The Social Life of a Modern Community*, p. 32. In questo filone sono

riconoscere che le relazioni alla base della rete in esame assumono la loro forma specifica anche per l'influenza di elementi tecnologici, economici e strutturali, la cui interazione con gli agenti umani si concretizza in maniera ben distinta tanto dalla precedente modalità di registrazione elettrica quanto dal successivo sistema digitale.

La *social network analysis* e le sue applicazioni in ambito musicologico.

Possiamo immaginare la SNA contemporanea come lo sviluppo di una trama in cui si intrecciano tre linee principali: l'analisi sociometrica, influenzata dalla Gestalt e responsabile di cruciali progressi tecnici conseguenti all'adozione della teoria dei grafi;⁶ le ricerche condotte a partire dagli anni Trenta sui modelli di relazioni interpersonali e sul concetto di *clique*, «an informal association of people among whom there is a degree of group feeling and intimacy and in which certain group norms of behaviour have been established»;⁷ l'antropologia sociale, innestatasi sui primi due filoni per indagare la struttura delle relazioni nelle società tribali e nelle piccole comunità. Emerso compiutamente tra gli anni Sessanta e Settanta, questo articolato approccio all'analisi sociologica si doterà di una metodologia maturata a sua volta all'interno di una rete i cui nodi principali⁸ veicoleranno da una sponda all'altra dell'Atlantico le tendenze e le convenzioni che ancora oggi plasmano l'ossatura teorica della *social network analysis*.⁹

Connessioni e interazioni umane sono parte essenziale di quella pratica sociale che chiamiamo musica. Anche soltanto concentrandosi sull'oggetto della presente ricerca, sono numerosissimi e variegati i legami alla base della produzione discografica in studio di registrazione. Attraverso le connessioni stabilite nel corso del tempo, gli attori della rete si fanno portatori di saperi, prassi, linguaggi, tendenze estetiche, tecniche e commerciali; un'eredità che non può esimersi dal confluire nei solchi del disco. Nonostante l'apparente ovvietà di queste considerazioni, non è stato affatto scontato il loro riconoscimento all'interno del dibattito musicologico: soltanto a partire dall'inizio del secolo in corso si è potuta registrare una sistematica influenza della sociologia relazionale, grazie soprattutto ai modelli di Bourdieu e Born, ai

collocabili diverse ricerche di studiosi tedeschi influenzati dalla Gestalt e fuggiti dalla Germania nazista, le teorie sviluppate all'Università di Harvard a partire dal lavoro di Alfred Reginald Radcliffe-Brown e la linea di ricerca parallela dell'Università di Manchester, emanata dall'opera dello stesso antropologo britannico (Cfr. SCOTT, *Social Network Analysis*, p. 12).

6. In particolare il gruppo di ricerca inizialmente riunito ad Harvard sotto la guida di Harrison White.
7. SCOTT, *Social Network Analysis*, p. 12.
8. Ci si riferisce principalmente ai lavori di Savage, Bennett, Prior e Rimmer.
9. HEBDIGE, *Subculture*; CLARKE et al., *Subcultures, Cultures and Class*.

quali si ispira in varia misura la letteratura socio-musicologica dei primi due decenni del XXI secolo.¹⁰

Per quanto riguarda l'ambito della popular music, i primi tentativi di approccio sociologico si erano orientati al concetto di *subculture* introdotto in seno alla scuola di Chicago e successivamente popolarizzato dagli esponenti del Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies.¹¹ un'idea di sottocultura che, caratteristica di una precisa classe sociale ed estremamente focalizzata sul ruolo della ricezione, tende ad astrarre quest'ultima dalla sfera della produzione. In risposta a questo modello, tre concetti sono emersi a partire dalla fine degli anni Ottanta: *scene*, *field* e *music world*.¹² Pur riconoscendo le diverse similitudini tra essi, in questa sede si opterà per l'ultimo termine: mondi musicali come forme di azione collettiva, frutto delle interazioni tra attori sociali con interessi sovrapponibili. Mondi che possono essere locali, translocali o virtuali, durevoli o transienti, istituzionali o informali, i cui confini sono tendenzialmente tracciati su basi geografiche e stilistiche che, tuttavia, non mancano a loro volta di sovrapporsi.

Crossley, in particolare, parte da una «critique of those approaches to sociology which either reduce society to an aggregate of individuals or reify and hypostatise it as an individual in its own right with goals and the means to achieve them».¹³ Nella sua visione alternativa, i mattoni della società sono: «(1) social interaction; (2) the more enduring social relations which form within interaction and subsequently shape it; and (3) networks of interaction and relations, which both shape and are shaped by them».¹⁴ Tale modello tripartito vale per ogni tipo di interazione sociale, indipendentemente dalla scala locale, nazionale o globale sulla quale insiste. I nodi della rete e la loro *agency* sono rilevanti a livello individuale ma soprattutto collettivo, essendo essi stessi frutto dell'interazione sociale: da questa *network structure* derivano opportunità, vincoli e soprattutto convenzioni. Lo studioso britannico sottolinea, infine, come la società sia strutturata anche dalla distribuzione delle risorse – non sempre equilibrata – e quanto l'interazione musicale sia multivalente: «Musical interactions are also often economic interactions, political interactions, bonding rituals etc. In addition, participants in musical interaction are multiply embedded».¹⁵ Nel fare musica, insomma, non si può smettere di fare anche qualcosa di diverso, così come nell'essere musicista, fonico, produttore, non si può fare a meno di essere tanto altro; di conseguenza, le interazioni musicali sono sempre interconnesse alle complesse dinamiche di una più ampia rete sociale.

10. Per il concetto di *scene* si rimanda a STRAW, *System of Articulation*; SHANK, *Dissonant Identities*; BENNETT-PETERSON, *Music Scenes*. Per *field*, cfr. BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*; SAVAGE, *The Musical Field*. Infine, il concetto di *music world* trova espressione nei vari lavori di MARTIN e CROSSLEY citati in bibliografia, oltre che in FINNEGAN, *The Hidden Musicians*; LOPES, *The Rise of a Jazz Art World*.

11. CROSSLEY, *Connecting Sounds*, p. 2.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, pp. 4-5.

14. Cfr. GIBSON, *Recording Studio*; FARÍAS-WILKIE, *Studio Studies*.

15. Cfr. MORETTI, *Distant Reading*.

Nell'economia del presente studio, il concetto di *music world* ha il vantaggio di legarsi saldamente a quello di *social network*, applicandosi entrambi a relazioni che possono essere tanto di cooperazione quanto di antagonismo (consentendo che da entrambe le direzioni possano scaturire effetti di segno positivo o negativo) e considerando, diversamente dall'idea di 'comunità', anche le interazioni con agenti non umani, quali gli spazi fisici e le tecnologie, fondamentali all'interno della rete qui trattata. Applicare queste prospettive al caso in esame ci aiuta a leggere l'industria discografica italiana come una *structure-in-process* in perenne evoluzione. Anche all'interno dello studio di registrazione, tradizionalmente percepito – o piuttosto immaginato – come uno spazio chiuso,¹⁶ si formano continuamente nuove relazioni, mentre quelle preesistenti talvolta si modificano e si cementano, talaltra si incrinano e si spezzano. Le metodologie della SNA ci consentono di far parlare i dati, incrociandoli e interpretandoli, per avere una visione generale impossibile da ottenere dall'unico punto d'osservazione della lettura ravvicinata.¹⁷ Non è che il primo passo, non certo sufficiente ma sicuramente necessario.

La rete sociale della discografia italiana: visualizzazione dei dati e analisi *whole-network*

Le informazioni sul *network* alla base della produzione discografica italiana sono ricavate dai dischi stessi, partendo da un corpus composto dai 700

16. Il primo criterio di selezione ha riguardato il formato del disco, la cui tradizionale articolazione in 33, 45 e 78 giri (tralasciando gli 'ibridi' EP e QDisc) si presta a tre diverse idee di progetto fonografico. È parsa una scelta naturale indirizzarsi al supporto a 33 1/3 RPM da 12 pollici, il *long playing* in microsolco, cui ci si riferirà prevalentemente con il termine 'album', unità di misura ideale per l'omogeneità dimensionale dei testi. Precisando ulteriormente, con la locuzione 'album in studio' si intende un progetto discografico organico e coerente, realizzato attraverso le tradizionali fasi di pre-produzione, produzione, post-produzione e mastering, da un team di lavoro espressamente allestito per il progetto. A titolo d'esempio, quindi, sono da escludere gli album dal vivo o le antologie, benché spesso presentino brani inediti assieme al materiale già pubblicato in precedenza. Ciò che più conta è il fatto che, rispetto agli altri formati, l'album è espressione di un'esigenza artistica di ampio respiro e cristallizzazione di una storia produttiva unitaria, da cui conseguono opzioni ben precise in merito agli spazi in cui il disco viene registrato, alle tecnologie utilizzate, ai saperi e alle responsabilità del produttore e dell'arrangiatore, al reclutamento dei musicisti e del personale tecnico (cfr. OSBORNE, *Vinyl*, pp. 87-115).
17. Le classifiche redatte dal sito sono compilate confrontando i dati di quelle periodicamente pubblicate in Italia (oltre a *Musica e Dischi*, tra le più popolari ricordiamo *TV Sorrisi & Canzoni*, *Rai-Radiocorriere*, *Big-Ciao 2001*, *Sogno*, *Bolero Film* e, a partire dal 1995, le stesse classifiche FIMI-Nielsen). Per approfondire l'approccio metodologico del sito <https://hitparadeitalia.it/classifiche/metodol.htm> (ultimo accesso 31 gennaio 2024).

album¹⁸ più venduti del periodo secondo le classifiche della FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana), della rivista *Musica e dischi* e del sito *hitparadeitalia.it*.¹⁹ In tal senso, gli stessi dischi assumono funzione di fonte, paratesti da cui ricavare i dati necessari all'analisi: dalle note di copertina, sempre più dettagliate nel corso degli anni – prima che la smaterializzazione del supporto ne decreti il declino – è possibile risalire agli spazi fisici in cui avviene la produzione e alle professionalità coinvolte: studi di registrazione, etichette discografiche, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici. Tali informazioni sono state recuperate consultando i siti *Discogs* e *Discografia Italiana della Canzone Italiana*,²⁰ il primo, in particolare, propone un censimento dinamico delle varie edizioni di ciascun album, consentendo quindi di risalire anche ai *credits* assenti nelle prime tirature in vinile ma reintegrati nelle ristampe in CD (o viceversa).

I dati così ottenuti sono stati elaborati in forma di grafi con l'ausilio di *Gephi*, software per l'analisi e la visualizzazione delle reti sociali. Attraverso i vari gradi della SNA (*whole-network*, *sub-network*, *ego-net*) è possibile evidenziare le dinamiche sincroniche e diacroniche che riflettono la complessità delle relazioni sociali, la centralità di determinati nodi e la loro mobilità nello spazio e nel tempo; non soltanto in riferimento ai soggetti individuali (interpreti, musicisti, produttori, arrangiatori, tecnici) ma anche a quelli collettivi (gruppi musicali, orchestre, cori) e istituzionali (le case discografiche), nonché agli stessi album – in quanto progetti catalizzatori di relazioni tra i suddetti partecipanti – e agli spazi fisici degli studi di registrazione, ognuno dei quali agisce a sua volta come un focus, «a social, psychological, legal, or physical entity around which joint activities are organized»,²¹ un aggregatore di interazioni tra agenti umani e materiali legati da interessi, idee, convenzioni e gusti simili.

All'interno di questa struttura la posizione dei nodi è determinata dalle modalità ricorrenti delle loro connessioni, mentre la prossimità tra di essi è misurata dalla lunghezza del percorso che li collega. Ogni singolo nodo è inserito nella matrice di partenza in base ai ruoli rivestiti nel processo produttivo, i quali sono spesso e volentieri molteplici. Tali funzioni appartengono al campo degli *attribute data*,²² proprietà, qualità o caratteristiche dei nodi; ripartendo i nodi per ruoli, otteniamo un primo dato statistico sull'incidenza di ogni categoria all'interno del *network* (Tavola 1).

18. FELD, *The Focused Organisation of Social Ties*, p. 1016.

19. SCOTT, *Social Network Analysis*, p. 4.

20. CHERVEN, *Network Graph Analysis*, p. 19.

21. Cfr. MCPHERSON *et al.*, *Birds of Feather*.

22. CROSSLEY, *Networks of Sound, Style and Subversion*, p. 195.

Tavola 1. *Suddivisione dei nodi per ruolo e incidenza percentuale sul totale della rete**

RUOLO	NODI	PERCENTUALE
album	700	20,18%
mixer	414	11,95%
cori	265	7,65%
chitarre	264	7,62%
tastiere	261	7,54%
produttore	217	6,27%
studio	210	6,06%
batteria-percussioni	203	5,86%
performer	201	5,80%
arrangiatore	183	5,28%
basso-contrabbasso	164	4,74%
fiati	143	4,22%
etichetta	93	2,69%
archi	87	2,48%
mastering	57	1,65%

*Per esigenza di sintesi, ogni termine racchiude un insieme di funzioni e strumenti di natura eterogenea: sotto la voce *mixer* troviamo gli ingegneri del suono, ma anche quelli specializzati nell'editing; *cori* accorpa cantanti che incidono tracce vocali aggiuntive rispetto a quelle dell'interprete principale; la categoria *chitarre* include anche strumenti a corda meno comuni quali mandolini, bouzouki, sitar, il più delle volte suonati proprio dai chitarristi, mentre sotto l'etichetta *tastiere* coabitano soggetti anche estremamente diversi come i pianisti di impostazione classica e i programmatori dei moderni sintetizzatori; laddove utilizzato in chiave ritmica, il contrabbasso è incluso nella stessa categoria del *basso*, mentre il suo impiego in orchestra lo posizionerà sotto la voce *archi*, assieme ai quali sono state catalogate anche le arpe; non sempre agevole, infine, discernere tra *produttore* e *arrangiatore*, due ruoli che dagli anni Ottanta in poi saranno spesso assorbiti da un'unica figura.

Al di là del prevedibile primato degli album, ognuno dei quali è un nodo individuale e allo stesso tempo fonte di connessioni tra gli altri nodi, saltano subito all'occhio alcune peculiarità statistiche. Pur avendo dovuto attendere a lungo per un riconoscimento in copertina, i tecnici del suono risultano di gran lunga la categoria più presente nel *music world* discografico nazionale, con una percentuale praticamente doppia rispetto a quelle degli studi di registrazione e dei produttori; curiosamente agli antipodi l'altra classe di tecnici, i *cutting engineer* addetti alla realizzazione del master (dato solo in parte riconducibile all'ancor più protratta assenza dalle note di copertina). Il 2,69% relativo alle case discografiche (93 in tutto dal 1965 al 1999) è un indice palese della natura oligopolistica dell'industria discografica italiana, che in questo replica in maniera piuttosto pedissequa il trend internazionale; la successiva analisi diacronica delinea ancor più chiaramente la tendenza alla fusione

da parte delle *major* sin dal principio degli anni Ottanta. Per quanto riguarda i musicisti, non stupirà constatare un così folto dispiegamento di chitarre e tastiere; molto meno prevedibile il fatto che i coristi si attestino su percentuali praticamente identiche, emergendo addirittura come prima categoria tra i cosiddetti turnisti. Discorso a parte per i performer, gli artisti-interpreti attorno ai quali ruota gran parte della strategia comunicativa e commerciale del mercato fonografico: anche la loro, in buona sostanza, è una classe oligarchica i cui nomi principali non sorprenderanno il lettore.

Gli archi (*edges*) fanno invece riferimento ai *relational data* e rappresentano i rapporti di collaborazione istituiti tra i nodi nel corso del tempo, esplicitati secondo lo schema sorgente-destinazione (*source-target*): nei grafi relativi alla rete discografica nazionale la sorgente è costituita dai singoli album, momento in cui tali rapporti trovano realizzazione e punti di partenza degli archi diretti verso gli agenti coinvolti nella loro produzione. Elaborando in *Gephi* le matrici di dati ricavate dal corpus discografico – un *dataset* composto da un totale di 3410 nodi e 7926 *edges* – si ottiene il grafo in Figura 1, primo sguardo d'insieme dell'intera rete.

Dall'immagine è possibile trarre impressioni intuitive riguardo alcune proprietà grezze del *network* quali la densità, i *cluster*, la connessione dei nodi o viceversa il loro isolamento. Molte altre, tuttavia, non possono essere lette a colpo d'occhio: un indispensabile supporto matematico è offerto dagli algoritmi statistici di *Gephi*, attraverso i quali è possibile implementare l'analisi *whole-network*, primo livello di indagine che tiene conto dei dati dell'intera rete, le cui proprietà sono sintetizzate nella Tavola 2.

Tavola 2. *Statistiche whole-network da Gephi*

PROPRIETÀ	VALORI
ordine (nodi)	3410
edges	7926
densità	0,001
diametro	12
avg. path length	5,294
grado medio	4,649
componenti	8
modularità	0,671

I primi due valori attengono rispettivamente all'ordine – ossia al numero di nodi all'interno della rete, 3410 – e agli *edges*, 7926. Non bisogna dimenticare che si tratta pur sempre di un'operazione di campionamento, che non può dar conto del numero totale degli agenti effettivamente coinvolti nella produzione discografica del periodo; si presuppone tuttavia, anche in base alle cifre fornite dalla Tavola 1, che vi rientrino agevolmente i più influenti.

Ancor più significativo è il dato sulla densità, il numero effettivo di collegamenti in proporzione al totale di connessioni possibili, rivelatore del

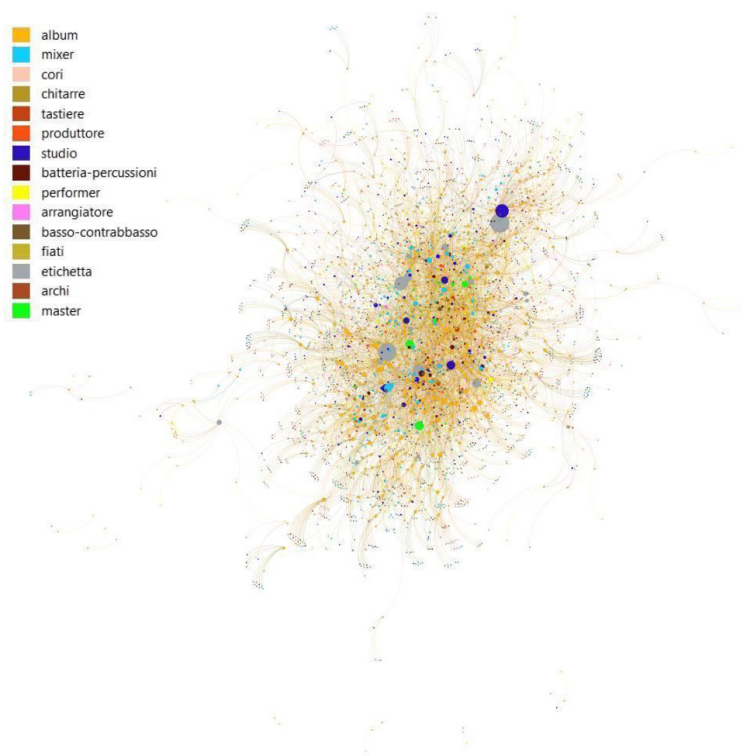


Figura 1. *Social network* della discografia italiana dal 1965 al 1999

tipo di dinamiche alla base delle relazioni tra i nodi: «A network with a high degree of homophily will tend to have a low density (due to the lack of connections beyond the local clusters), while networks that show a high degree of interaction across the network will have higher density levels».²³ A dispetto dell'apparenza, il grafo di Figura 1 mostra una densità decisamente esigua, pari allo 0,001%, indice di un alto grado di omofilia: vale a dire che i nodi tendono a condensarsi per similitudine – geografica, stilistica, professionale, o fondata su altre caratteristiche salienti – in modo da formare cluster relativamente stretti a livello locale.²⁴

Un quarto parametro fondamentale è il diametro, l'ampiezza della rete in base alla distanza più lunga tra due nodi. Da questo punto di vista il music world della discografia italiana, con il suo diametro 12, sembrerebbe contraddire la ben nota teoria dei sei gradi di separazione che, difficilmente dimostrabile su un periodo così lungo, trova tuttavia riscontro nella distanza media tra coppie di nodi. Tale misurazione parte dal concetto di *path*,

23. CHERVEN, *Network Graph Analysis*, p. 189.

24. Si tenga in considerazione che il grafo relativo al quinquennio 1965-1969 è influenzato dalla relativa carenza di dati desumibili dalle note di copertina dei prodotti fonografici.

una serie di connessioni che collega due punti della rete e la cui lunghezza è data dal numero di gradi coinvolti. Reti sociali particolarmente estese sono spesso caratterizzate da valori piuttosto contenuti, solitamente legati a un alto grado di coordinazione e diffusione: così è nel caso in esame, la cui lunghezza media (*average path length*) è di 5,294. A questa si lega la distanza geodetica, ovvero il *path* più corto tra due nodi della rete; sommando i dati relativi a ogni possibile coppia di nodi e dividendo per il numero effettivo di coppie si ottiene la distanza geodetica media, che sostanzialmente ci indica quanto debbano circolare le informazioni all'interno di un *network* prima che tutti i partecipanti vi abbiano accesso. Il grado medio del grafo – il numero medio di connessioni per ogni nodo della rete – è 4,649 (4,652 il dato ponderato): considerando l'ampiezza dell'arco cronologico preso in esame, esso riflette il modo in cui «each participant builds up a considerable history of musical cooperation, over time, and the network of cooperation becomes increasingly 'joined up'». ²⁵

Infine, gli ultimi due parametri rivelatori, modularità e componenti. La prima indica i singoli raggruppamenti presenti all'interno di una rete, in base alla forza delle loro relazioni interne, presupponendo che i nodi maggiormente connessi tendano a condensarsi in un cluster comune. ²⁶ Le componenti sono invece sottoinsiemi di nodi ognuno dei quali almeno indirettamente connesso a ciascuno degli altri: il che conduce alla conclusione che i principali nodi di una rete sociale debbano essere compresi in un'unica componente. Il music world della nostra discografia nazionale presenta, per i trentacinque anni analizzati, otto componenti interne: la più grande comprende al suo interno 3385 nodi (99,2% del totale) e 7908 *edges* (99,7%), lasciando uno spazio decisamente trascurabile alle altre sette.

Se questa prima ricognizione si rivela già gravida di informazioni, un quadro ancor più eloquente si ottiene analizzando lo sviluppo diacronico della rete, sintetizzato dalla Tavola 3 e dai grafi in Figura 2. L'arco cronologico della ricerca è qui suddiviso in intervalli di cinque anni, comparabili tra di loro e con il dato totale dell'intero periodo. Osservare la successione dei grafi può già darci contezza dell'espansione generale della rete a partire dagli anni Settanta ²⁷ e di una contrapposta tendenza alla condensazione nel decennio successivo, andamento particolarmente evidente per il pe-

25. Cfr. CHRISTIANEN, *Cycles in Symbol Production*; LA ROCHELLE, *Il disco e le multinazionali*; CERCHIARI, *Il disco*.

26. A metà anni Ottanta esistono dodici case discografiche principali: BMG, Columbia-CBS Records, Decca, EMI, Gramophone-Philips (GPG), Music Corporation of America (MCA), Music Publishers Holding Group (MPHC), Philips Phonographic Industries (PPI), Polygram, Sony, Universal Music Group (UMG), Warner Music Group (WMG). Nel 1999, anno che chiude il periodo preso in esame, le major si sono già dimezzate: restano WMG, EMI, Sony, BMG, UMG e Polygram. Dal 2000 in poi la vera e propria crisi del mercato discografico imprimerà un'accelerazione al già avviato processo di ristrutturazione dell'industria. Oggi abbiamo soltanto tre major, Sony Music, Warner e Universal, controllate da altrettante multinazionali (rispettivamente Sony Corporation, Vivendi e Access Industries).

27. LA ROCHELLE, *Il disco e le multinazionali*, p. 822.

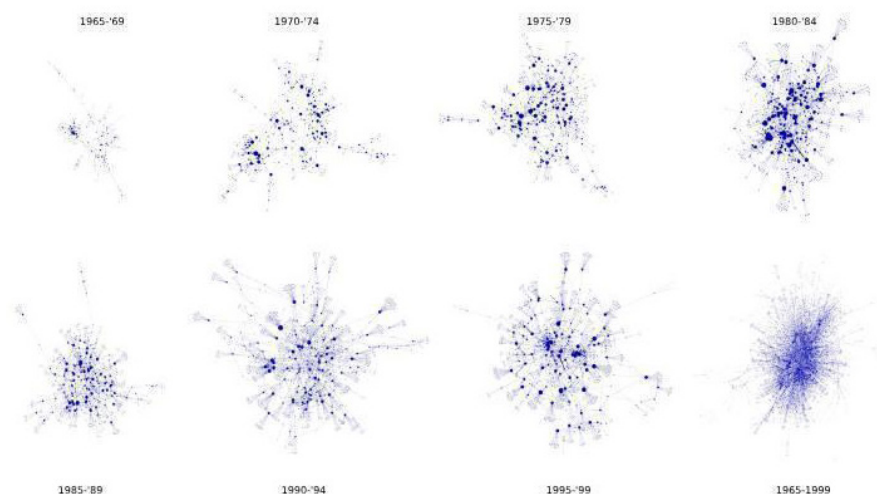


Figura 2. Sviluppo diacronico della rete espresso in forma di grafi

Tavola 3. *Statistiche whole-network per intervalli di cinque anni*

	1965-69	1970-74	1975-79	1980-84	1985-89	1990-94	1995-99	1965-99
ordine (nodi)	316	426	551	659	688	1094	1083	3410
edges	436	657	907	1262	1166	1789	1709	7926
densità	0,009	0,007	0,006	0,006	0,005	0,003	0,003	0,001
diametro	18	14	11	8	12	10	10	12
avg. path length	6,691	5,991	5,448	4,767	5,142	5,178	5,103	5,294
grado medio	2,759	3,085	3,292	3,83	3,39	3,271	3,156	4,649
componenti	7	8	5	3	3	1	3	8
modularità	0,786	0,791	0,735	0,652	0,729	0,741	0,752	0,671

riodo 1980-1984. L'impressione è suffragata dai dati in tabella, che per quel quinquennio registrano i valori massimi relativi al grado medio (3,83) e, di converso, quelli minimi per diametro (8), modularità (0,652) e *average path length* (4,767). La loro lettura congiunta segnala in maniera incontrovertibile che è proprio nel corso di quei cinque anni che si raggiunge il momento di massima cooperazione all'interno del *network*, quello in cui ogni nodo è mediamente legato ad altri 3,83 e si trova a distanza minima (8 gradi) da quello che gli è più lontano.

Da queste tendenze si riesce già a intravedere una certa coerenza con la coeva congiuntura economica e finanche geopolitica. Sono gli anni in cui l'industria discografica mondiale è chiamata a reagire ai drammatici

effetti delle crisi energetiche (1973 e 1979) e della svalutazione del dollaro:²⁸ come già accaduto tra gli anni Venti e Trenta all'indomani del crollo di Wall Street, il riflesso condizionato è quello di una concentrazione strutturale fatta di fusioni e conglomerazioni, dalle quali le major del disco escono trasformate, numericamente ridotte e progressivamente integrate con i comparti audiovisivi e cinematografici, sempre più rilevanti sul mercato dell'intrattenimento.²⁹ Contestualmente, l'avvento del compact disc e la conseguente riconversione digitale del catalogo porta al «primo grande movimento contemporaneo di riedizione degli archivi e [al]la costruzione sistematica della memoria sonora»,³⁰ a scapito però delle nuove produzioni.³¹

Altrettanto stimolante soffermarsi sui dati relativi al decennio conclusivo dell'indagine. La differenza principale si legge nel numero di componenti del *network*: gli anni dal 1990 al 1994 costituiscono l'unico periodo in cui la rete è effettivamente formata da una singola componente – indice che ogni nodo è connesso a tutti gli altri – mentre nei cinque anni successivi il numero salirà nuovamente a tre. Siamo alla vigilia della definitiva affermazione del digitale, pratica che sancisce la chiusura di un'epoca non soltanto per il consumo di musica ma anche e soprattutto per la sua produzione, imponendo un'inderogabile riformulazione del music world qui indagato.

Inevitabile, infine, una riflessione su quelle disparità di genere che appaiono una costante dell'industria musicale internazionale.³² Con il 7,8% di presenze femminili, i dati della discografia italiana dal 1965 al 1999 confermano la tendenza, restituendo anzi un quadro ancor più problematico e privo di evoluzione in senso paritario (Tavola 4).

Le conclusioni appaiono fin troppo palesi. Le prime due categorie in ordine quantitativo sono significativamente incentrate sull'impiego delle professioniste femminili come interpreti vocali, forse l'unico ruolo performativo per il quale non sussiste intercambiabilità in termini di genere. Sintomatico anche il fatto che le due tipologie seguenti, pur con percentuali molto più basse, facciano riferimento al campo della musica classica, all'interno del quale la battaglia delle donne per il proprio riconoscimento ha

28. Se nel breve periodo la riedizione dei cataloghi durante gli anni Ottanta sembra costituire un via di salvezza dalla crisi per grandi imprese dell'intrattenimento, il medesimo processo pone le basi per il successivo 'crac del 1996'. Tra le cui radici, oltre alla saturazione del mercato causata dalle infinite riedizioni di materiale già esistente, vi è anche la nuova pirateria digitale.

29. Cfr. CITRON, *Gender and the Musical Canon*, COHEN, *Men Making a Scene*; COOK-T-SOU, *Cecilia Reclaimed*, WHITELEY, *Women and Popular Music*, RUSAK, *Women, Music and Leadership*.

30. La bassista Courtney Carr e le batteriste Sheila Escovedo e Carol Steel, mentre a Emanuela Borzi spetta l'ingrato ruolo di portabandiera italica. Dall'America proviene anche Deborah Kooperman, una delle due donne presenti nella rubrica degli strumenti a corda assieme alla mandolinista astigiana Amelia Saracco.

31. MICALIZZI, *Women in Music*, Si veda anche il report alla base di questa pubblicazione: <https://www.sae.edu/ita/wp-content/uploads/sites/9/2022/10/2021-Women-in-Music-Industry-Report.pdf> (ultimo accesso 15.10.2023).

32. Il riferimento è ai lavori di Garratt-Steward, Bayton, Cohen, Whiteley e Rusak.

Tavola 4. Statistiche sulle professioniste femminili, ripartite per ruoli, all'interno del network dal 1965 al 1999*

RUOLO	NUMERO/TOT	PERCENTUALE
cori	118/265	44,52%
performer	40/201	19,90%
archi	8/87	9,19%
fiati	6/143	4,19%
produttore	5/217	2,30%
batteria-percussioni	3/203	1,47%
mixer	5/414	1,20%
tastiere	3/261	1,14%
chitarre	2/264	0,75%
basso-contrabbasso	1/164	0,60%
arrangiatore	1/183	0,54%
mastering	0/58	0%
totale	192/2460	7,80%

* Tra i nodi collettivi (band, orchestre, complessi vocali) sono stati conteggiati tutti quelli con almeno una presenza femminile

radici molto più profonde. Le cifre calano vertiginosamente proprio quando ci si addentra tra le professioni più specificamente connesse alla popular music, scendendo dal 2,30% delle produttrici discografiche al desolante 0% nel settore del mastering. Tanto per aggravare ulteriormente la situazione, tre delle quattro donne impiegate nel nucleo della sezione ritmica – basso e batteria – sono affermate turniste americane³³ chiamate per quelli che oggi sarebbero definiti *featuring*, episodi piuttosto marginali rispetto alle dinamiche della rete nazionale.

Solo di recente la letteratura italiana ha mosso i primi passi verso la riflessione sulle barriere materiali e culturali che ostacolano l'ingresso delle donne nei music world della popular music,³⁴ raccogliendo finalmente gli stimoli lanciati sin dalla prima metà degli anni Ottanta dalla corrente musicologica anglosassone più attenta alle prospettive sociologiche.³⁵ Si tratta di letture eterogenee da cui tuttavia emerge chiaramente come le interazioni interne ai *network* musicali continuino ancora oggi a marginalizzare le presenze femminili, mostrando uno dei più deleteri effetti collaterali delle convenzioni su cui si fondano le reti sociali: «The negative correlation between

33. WHITELEY, ed., *Sexing the Groove*, p. xix.

34. Cfr. FRITH-MCROBBIE, *Rock and Sexuality*.

35. In quell'anno si registrano gli esordi discografici dei Nomadi (*Per quando noi non ci saremo*) e di Francesco Guccini (*Folk Beat n.1*), ingaggiato proprio grazie all'intercessione della band di Novellara dalla EMI-Columbia. Emiliani sono anche altri esponenti del beat italiano esploso nel biennio 1965-67, da Caterina Caselli all'Equipe 84 (e gli stessi Pooh hanno inizialmente base a Bologna): pur legati ad altre etichette, saranno fondamentali nell'orientare dall'interno del network il posizionamento degli studi di registrazione inseriti nel riquadro d.

the possibilities of changing the rules of the game and the attachment of actors to them». ³⁶ Le ragioni di queste disparità di genere, in sostanza, sono puramente sociali e contribuiscono all'idea di una popular music – in particolare il rock – come rito essenzialmente mascolino. ³⁷ Ovvio concludere che questo tipo di riflessione merita assolutamente una trattazione più approfondita, che non può prescindere da un più ampio discorso di classe; ma è chiaro che quel 'cemento sociale' di cui parlava Adorno in relazione alla popular music, lungi dall'essere a presa rapida, attende ancora di solidificarsi.

Sub-network, two-mode data, proprietà dei nodi e ego-net

A partire dal grafo completo è possibile impostare un'analisi di tipo *two-mode*, selezionando i nodi per coppie di classi specifiche. Un'ampia gamma di filtri messi a disposizione da *Gephi* è calibrata proprio sugli attributi, e utilizzando l'algoritmo 'partizione' possiamo selezionare i nodi da visualizzare in base al ruolo. Un interessante raffronto può essere operato prendendo in considerazione case discografiche e studi di registrazione (Figura 3): risulta subito evidente come la maggior parte dei nodi di piccole e medie dimensioni tendano a un tipo di legame non esclusivo, finendo per creare cluster non particolarmente stretti in cui ogni studio di registrazione è connesso a diverse etichette e viceversa. Fanno però eccezione i raggruppamenti relativi alle quattro principali case discografiche operanti in Italia – RCA, CGD, Ricordi e EMI – evidenziati in dettaglio in Figura 4.

Il sottografo della RCA ci mostra innanzitutto quanto essa abbia puntato sul modello della casa madre americana, basando la propria filiera su studi discografici di proprietà. Dall'immagine si apprezza inoltre la forza di gravità esercitata dall'etichetta nei confronti degli altri studi di registrazione aperti a Roma a partire dai primi anni Sessanta, incentivati dalla prospettiva di inserirsi nell'orbita della stessa RCA, nonché delle produzioni legate alle committenze di RAI e Cinecittà. Completamente inglobati dalla sua principale rivale, la Compagnia Generale del Disco, appaiono invece alcune piccole realtà private quali lo Studio Mulinetti di Genova e quello aperto a Milano dal chitarrista Alberto Radius; degna d'attenzione è soprattutto l'adiacenza tra CGD e Clan Celentano, organismi evidentemente accomunati da legami con gli stessi nodi; situazione analoga a quella che vede la sfera della Ricordi sovrapporsi alla CBS in stretta vicinanza con il Mulino, lo studio aperto da Lucio Battisti. A rappresentare il polo emiliano è invece l'altra principale divisione italiana di una major straniera, la EMI: classifiche alla mano, dal 1967 la casa discografica dei Beatles fa da ponte tra il Mersey e il Po stimolando l'influsso beat da cui è permeata la rete musicale che si dipana lungo la via Emilia. ³⁸

36. SCOTT, *Social Network Analysis*, p. 96.

37. *Ibid.*

38. CROSSLEY *et al.*, *Social Networks and Music Worlds*, p. 76.

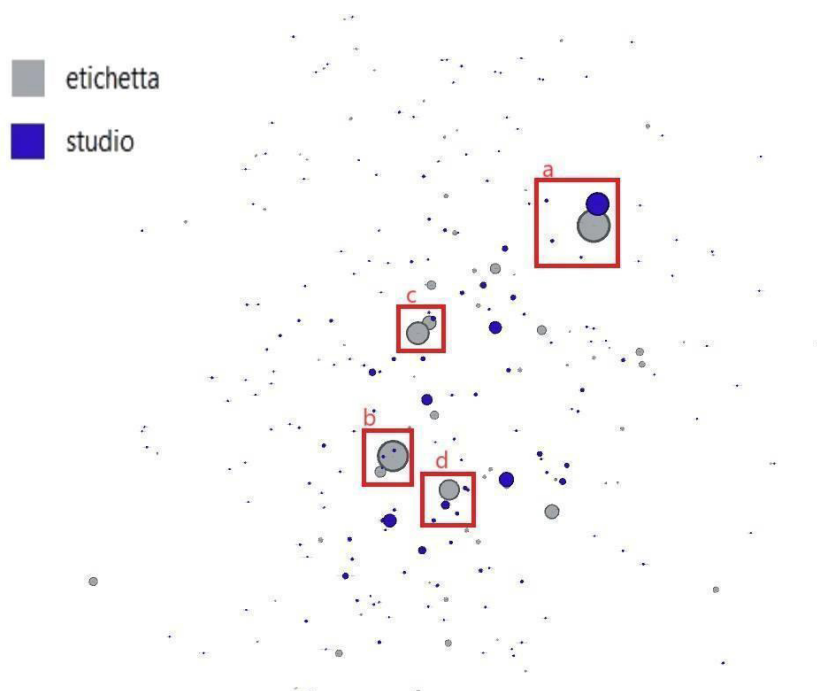


Figura 3. Analisi *two-mode* avente a oggetto etichette discografiche e studi di registrazione

Tra le proprietà più discusse nell'ambito della SNA c'è sicuramente la centralità:³⁹ attorno alla definizione e all'interpretazione di questo valore la letteratura è ben lungi dal trovare una posizione comune, tuttavia per gli scopi della nostra analisi ci si può senz'altro allineare con chi vede in questa proprietà un mezzo per spiegare come alcuni soggetti della rete possano agire da intermediari per le informazioni e le influenze veicolate dagli altri nodi, in una continua dialettica tra centro e periferia: «Alongside the idea of popularity is that of unpopularity and of exclusion from participation with those who are the centre of attention. Low measures of centrality can therefore be taken as measures of various forms of exclusion or peripherality».⁴⁰

Dai diversi tipi di centralità derivano le altre proprietà principali dei nodi: oltre al grado, vanno menzionati almeno altri tre indicatori. Quello denominato *eigenvector* misura le connessioni con i nodi caratterizzati da un grado elevato, mostrando come soggetti apparentemente meno connessi da un punto di vista quantitativo possano giovare dell'unione con altri più densamente collegati. La *closeness* è la lunghezza totale dei *path* che connettono un singolo nodo con ogni altro, normalizzata e invertita: più alto è il valore più corte sono le distanze e più efficace, di conseguenza, la coordinazione e la comu-

39. Il dato di Paolo Gianolio è relativo al suo ruolo di chitarrista. Le sue apparizioni come bassista, tastierista e produttore, del resto, si riferiscono a progetti discografici in cui egli è già citato per il suo strumento principale.

40. LIN, *Social Capital*.

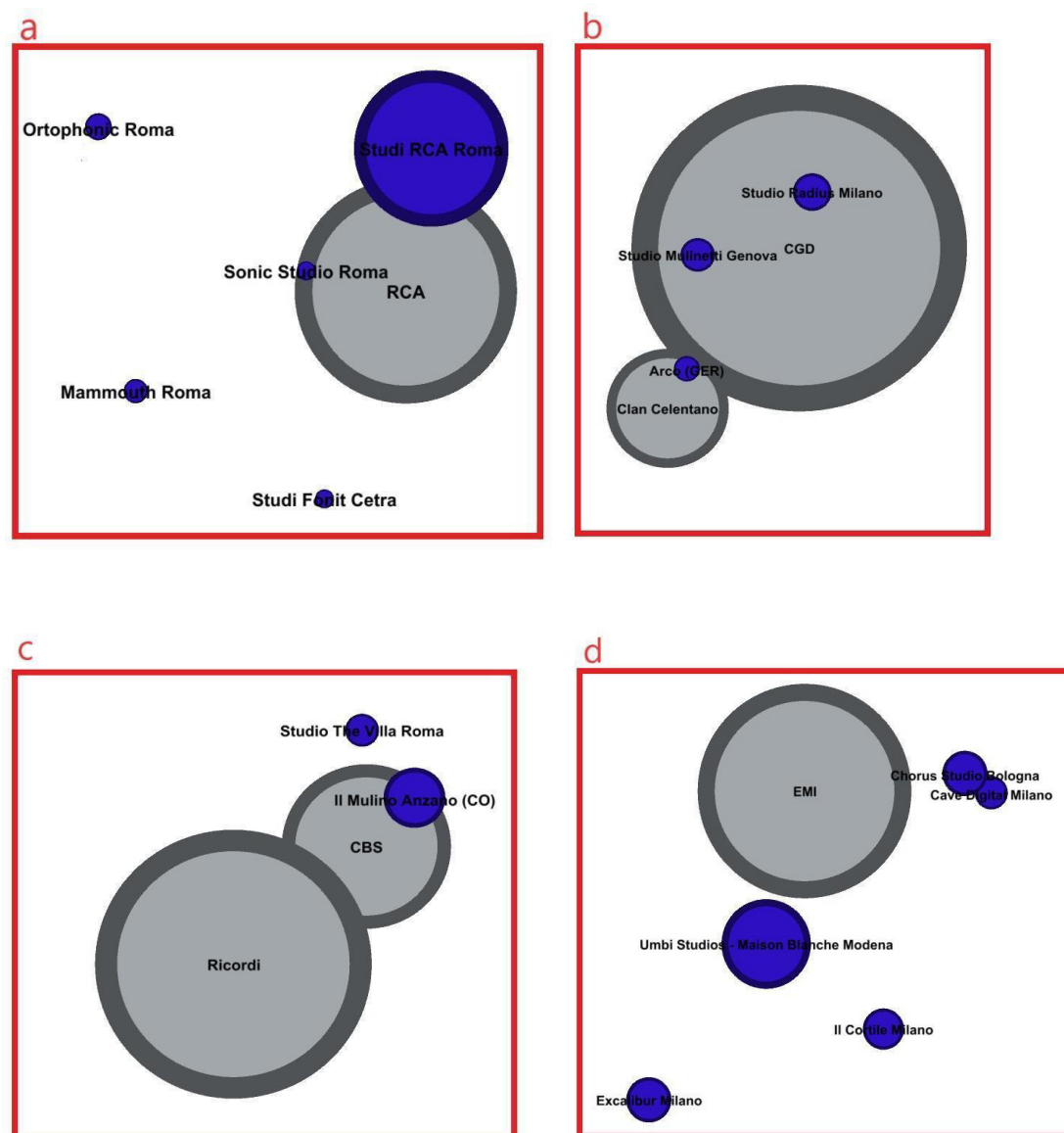


Figura 4. Dettaglio relativo alle quattro maggiori case discografiche: RCA, CGD, Ricordi, EMI

nicazione delle informazioni. Infine, la *betweenness* calcola la frequenza con cui un determinato nodo si ritrova nel percorso più breve che ne collega altri due: «Nodes which bridge 'structural holes' [...] will typically have a very high betweenness because they are the link-point between all nodes on either side of the hole».⁴¹

41. SIMMEL, *Conflict and the Web of Group Affiliations*.

Tavola 5. *Nodi principali in ordine di grado, con relativi parametri di centralità*

NOME	RUOLO	GRADO	EIGENVECTOR	CLOSENESS	BETWEENNESS
RCA	etichetta	81	0,7421	0,244	46174,572
CGD	etichetta	77	0,944	0,259	500222,472
Ricordi	etichetta	55	0,506	0,259	387794,284
Studi RCA Roma	studio	55	0,508	0,232	202066,757
EMI	etichetta	51	0,535	0,249	270988,980
Lele Melotti	batterista	47	0,889	0,270	295482,747
Paolo Gianolio	chitarrista	40	1	0,260	183046,452
Mina	performer	39	0,705	0,224	110864,869
Antonio Baglio	mastering	37	0,489	0,257	300260,938
PDU	etichetta	35	0,665	0,224	44324,554
Marco Inzadi	mastering	35	0,426	0,252	118969,669
Fonoprint Bologna	studio	34	0,577	0,266	211285,630
CBS	etichetta	32	0,213	0,235	136590,242
Morning Studios Milano	studio	31	0,582	0,240	63846,355
Ellade Bandini	batterista	31	0,615	0,253	94694,02
Gigi Cappellotto	bassista	31	0,462	0,257	140411,302
Aldo Banfi	tastierista	31	0,594	0,256	99028,719
Emanuela Cortesi	corista	29	0,647	0,245	122137,536
Stone Castle Carimate (CO)	studio	28	0,359	0,242	86559,126
Silvio Pozzoli	corista	28	0,724	0,256	129521,025

È un ulteriore punto di vista, ancor più distante dei precedenti, capace di leggere soltanto i nodi più corposi ma proprio per questo in grado di cogliere con maggior nitidezza alcune delle più stringenti dinamiche in atto nella rete. L'immagine sintetica in Figura 5 avvalora l'idea di un'oligarchia delle major e del loro legame privilegiato con gli spazi e le risorse di un numero altrettanto ristretto di studi di registrazione. Lo stesso grafo, d'altronde, fa risaltare il paradosso della RCA e delle sue sale d'incisione che, pur in cima alle rispettive classifiche di categoria, si pongono in posizione tutto sommato periferica rispetto al cuore del *network*. Ancora una volta i dati statistici sostengono l'impressione visiva, aggiungendo nuovi spunti di riflessione: è sufficiente osservare i dati di *betweenness* dell'etichetta romana (46174,572), per rendersi conto della loro modestia rispetto a quelli della diretta concorrente CGD, superiori di oltre dieci volte (500222,472). Curiosamente, il

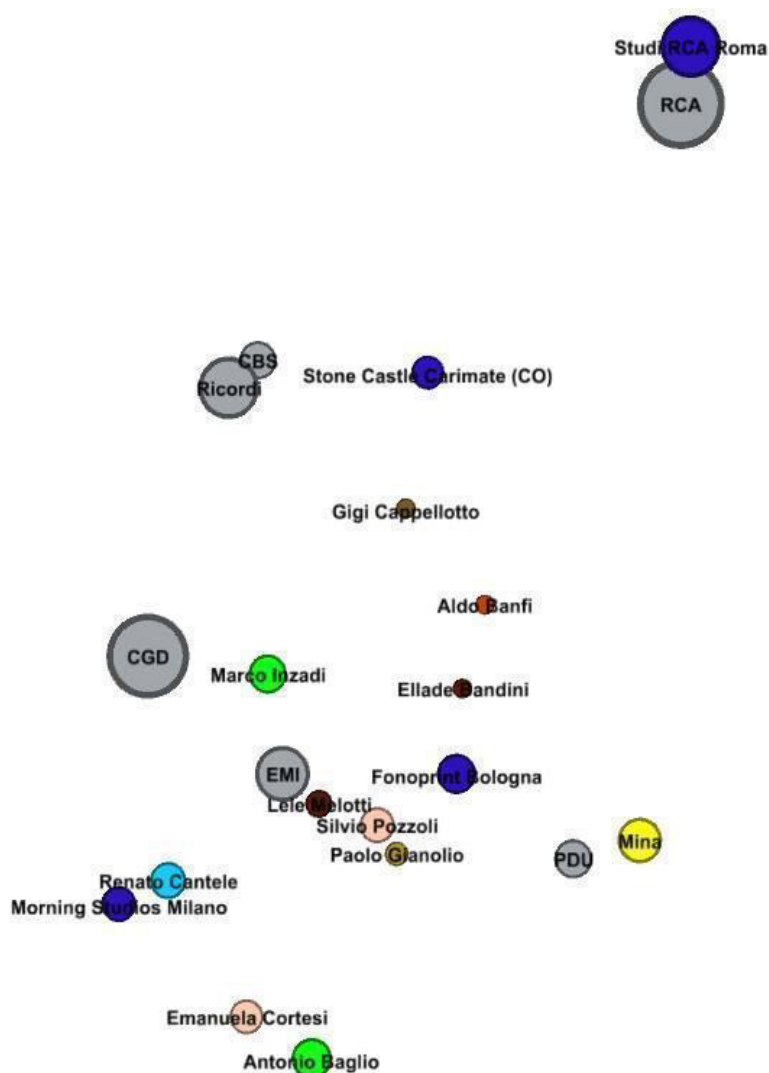


Figura 5. Posizionamento nella rete dei nodi di Tavola 5

valore della RCA è pressoché identico a quello della PDU (44324,554), casa discografica legata quasi esclusivamente al catalogo di Mina, sua fondatrice: due etichette così diverse sarebbero quindi accomunate da un'identità artistica più chiaramente orientata e definita rispetto alle concorrenti, e da una strategia industriale programmaticamente poco interessata a fare da ponte tra i suddetti buchi strutturali.

A proposito di Mina, peraltro, notiamo come l'artista cremonese spicchi quale unica performer in questa rete parziale, in virtù di una carriera longeva e produttivamente prolifica che la pone ai vertici delle classifiche lungo tutto l'arco cronologico esaminato: tanto che appare una logica conseguenza il fatto che tutti i musicisti presenti in Tavola 5 abbiano collaborato con lei. Tra questi, Paolo Gianolio, Lele Melotti e Silvio Pozzoli formano un

potenziale trio di turnisti legittimati dalle loro fittissime connessioni con i nodi dal grado più alto: se gli *eigenvector* degli ultimi due raggiungono rispettivamente 0,889 e 0,724, quello del chitarrista⁴² – un netto e rotondo 1 – stabilisce il valore più alto in assoluto tra tutti i nodi. È un dato che traduce in termini statistici l'interpretazione di Lin del capitale sociale come risorsa relazionale, la cui chiave d'accesso è ottenuta proprio attraverso questo tipo di legami forti con i soggetti che ne sono detentori.⁴³ L'immagine della medaglia a due facce si ripresenta invece nell'area tecnica: tra i numerosissimi fonici presenti nel *network* soltanto Renato Cantele riesce a ottenere una centralità prominente, mentre due ingegneri del mastering – Antonio Baglio e Marco Inzadi – dominano l'angusta scena della propria categoria portandosi tra i primi dieci in ordine di grado.

Dopo essere indietreggiato così tanto per inquadrare il campo lungo, lo sguardo può finalmente appagare la necessità di un primo piano, dedicandosi all'ultimo livello di analisi di cui ci occupiamo in questa sede, definito *ego-net*: una rete che parte da un determinato nodo includendo quelli legati a esso in base al numero di gradi impostati nella ricerca. Si tratta di una modalità di analisi che consente di scorporare sottoinsiemi più o meno grandi, portando alla luce i cosiddetti circoli sociali intersecanti⁴⁴ e i domini di rete,⁴⁵ ossia le varie cerchie a cui uno stesso individuo può appartenere ma che non sono in sé stesse sovrapponibili. La densità dell'*ego-net* fornisce, inoltre, un utile indice di quanto un soggetto sia vincolato alla rete, e in che modo questa condizione possa essere un incentivo alla collaborazione e all'esigenza di aderire alle convenzioni del *network* per garantirsi una buona reputazione presso i nodi cui si è legati.

Partendo dai nodi di Tavola 5, prendiamo ad esempio tre casi per altrettanti ruoli professionali: Mina, Paolo Gianolio e Renato Cantele (Figure 6-11), includendo soltanto i nodi in collegamento diretto con l'*ego*.⁴⁶

I tre esempi riportati danno una prima idea di come a partire dallo stesso *whole-network* si possano individuare forme e dinamiche estremamente differenti scorpendo sottoreti e mettendole in relazione con attori centrali di

42. WHITE, *Identity and Control*.

43. Considerando che le prime connessioni sono quelle con gli album da cui partono gli archi, si è impostata una profondità di due gradi per includere tutti i soggetti coinvolti nelle rispettive produzioni discografiche; per maggior chiarezza, aggiungendo come sottofiltro la partizione per ruolo, i nodi relativi agli album sono stati successivamente omessi dalla visualizzazione.

44. Cfr. *Musica e dischi*, n. 233, gennaio 1965, p. 2. Inizialmente la rubrica *Borsa del Disco* 33 giri riporta soltanto i primi cinque titoli dei generi 'leggera', 'classica' e 'jazz'.

45. Per un quadro approfondito sulla musica italiana nell'arco cronologico indagato: FABRI, *And the Bitt Went On*; ID., *Around the clock*; CARRERA, *Musica e pubblico giovanile*; TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*. Sulla cultura giovanile e la diffusione delle riviste, si rimanda inoltre a: GHIONE-GRISPIGNI, *Giovani prima della rivolta*; VOLPI, *Musica, politica e carta stampata*. Per l'impatto del sistema radiotelevisivo, si veda: MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*. Infine, per la transizione al digitale, il riferimento è alle annate della rivista *Musica e dischi* del decennio 1990-1999.

46. <https://www.discogs.com/it/> (ultimo accesso 12 novembre 2025); <https://discografia.dds.it/> (ultimo accesso 12 novembre 2025).

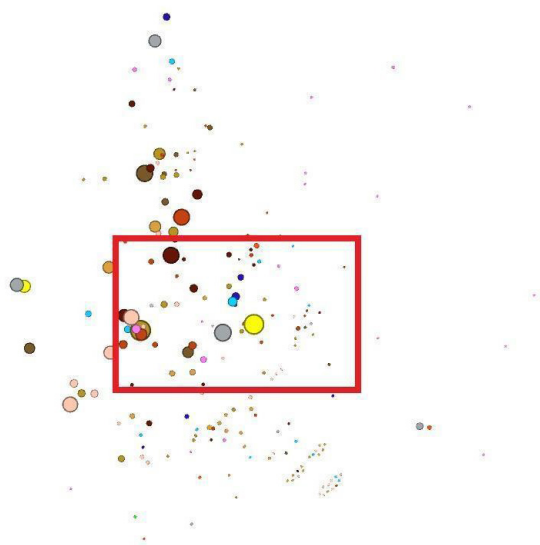


Figura 6. *Ego-net* di Mina, comprendente 200 nodi del *whole-network* (5,77% del totale)

volta in volta diversi. In questo caso è interessante notare visivamente come il musicista Paolo Gianolio sia l'unico a conservare una posizione centrale all'interno di un *ego-net* sostanzialmente omogeneo per forma e diametro, a differenza di quanto accade a quelli di Renato Cantele e della stessa Mina in virtù del loro peculiare modello di connessioni. Il caso specifico della celeberrima interprete ci suggerisce per comparazione che le reti personali dei performer tendono a una maggior chiusura: pur iscritto nel *whole-network* nazionale lungo tutto l'arco cronologico preso in esame, il suo *ego-net* non va oltre i 200 nodi, includendo soltanto il 5,77% di quelli complessivi. Particolare non secondario è la presenza, all'interno del riquadro in Figura 7, di altri artisti i cui cerchi gialli appaiono quasi come satelliti del pianeta-Mina: in ordine crescente di distanza, Vasco Rossi, Eros Ramazzotti, Fiorella Mannoia e – sul margine alto a sinistra – Adriano Celentano.

Il ricorso all'analisi degli *ego-net*, e al sistema di campionamento che ne è alla base, permette di formulare domande da rivolgere all'intera rete in un continuo interscambio tra approcci quantitativi e qualitativi, passando dai campi lunghi ai primissimi piani come farebbe un ottimo zoom dinamico, o piuttosto un buon mix capace di alternare figura e sfondo nell'immagine sonora. Il *distant reading* ci ha permesso di abbracciare con lo sguardo un'intera trama di nodi e connessioni; l'indispensabile passo successivo è riavvicinarsi a quei legami per interrogarsi sulla loro natura e sulla loro storia, anche in chiave etnografica. È un processo che richiede al ricercatore di immaginare se stesso come un nodo della rete, entrando in prima persona in relazione con gli oggetti della propria indagine e completando la pratica dello sguardo con quella dell'ascolto.

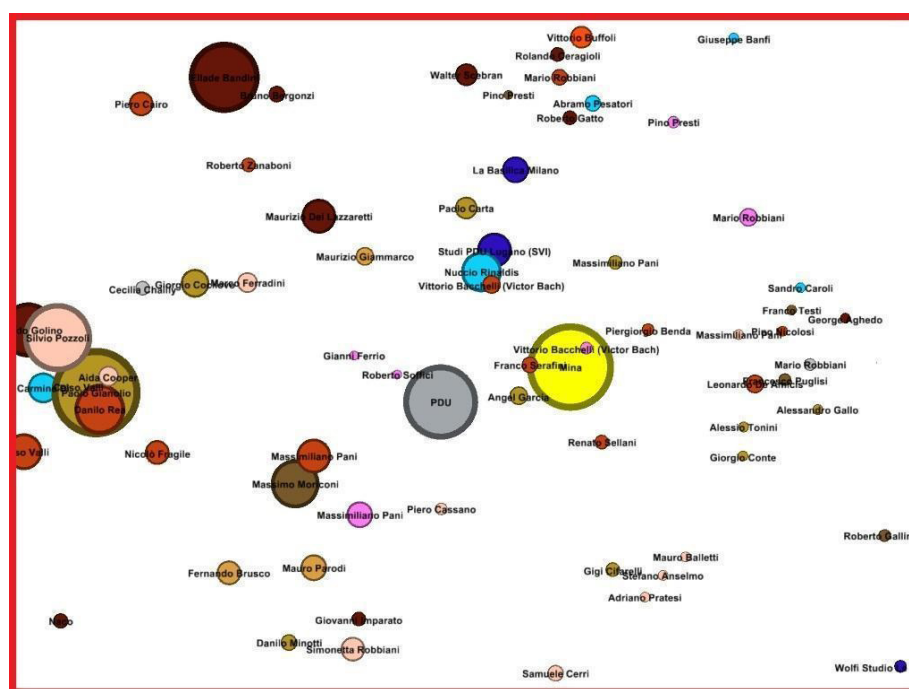


Figura 7. Dettaglio dell'ego-net di Mina, con i nodi più prossimi a quello dell'artista

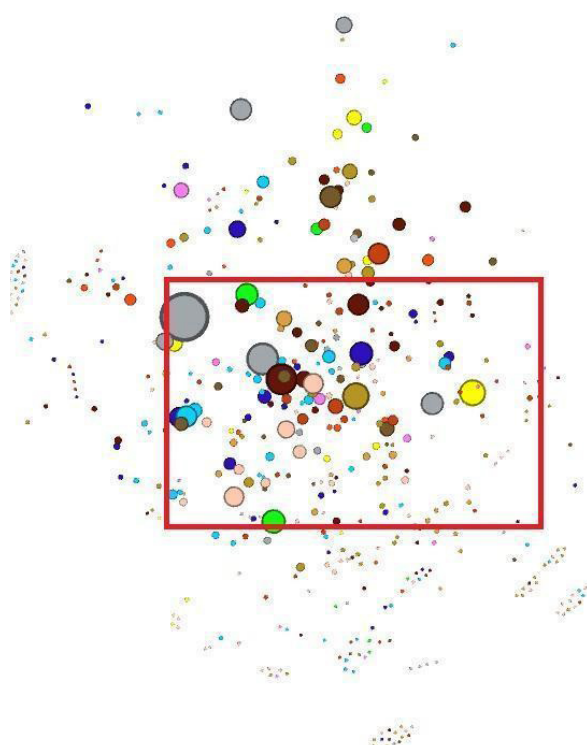


Figura 8. Ego-net di Paolo Gianolio (448 nodi, 12,92% del totale)

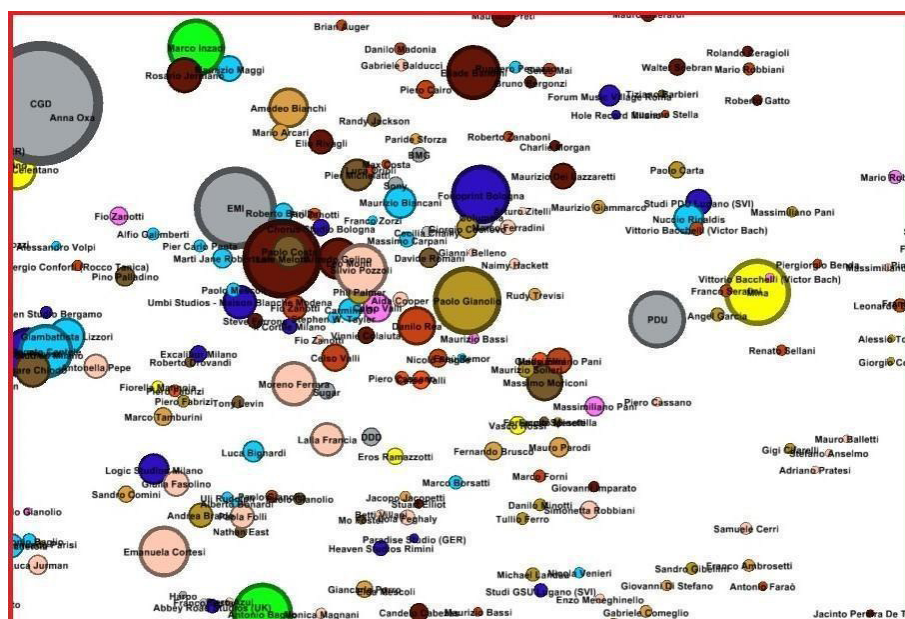


Figura 9. Dettaglio dell'ego-net di Paolo Gianolio

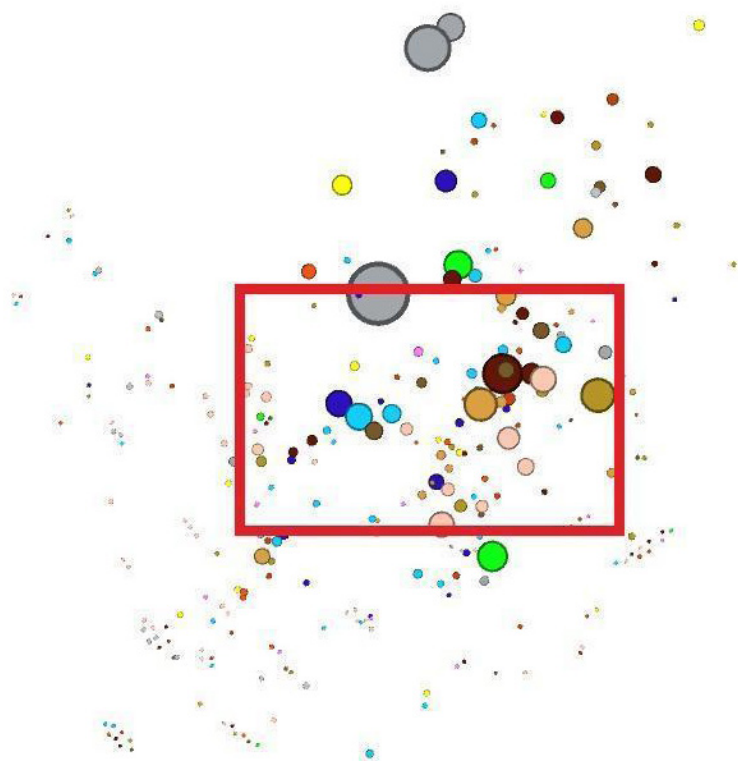


Figura 10. Ego-net di Renato Cantele (274 nodi, 7,9% del totale)

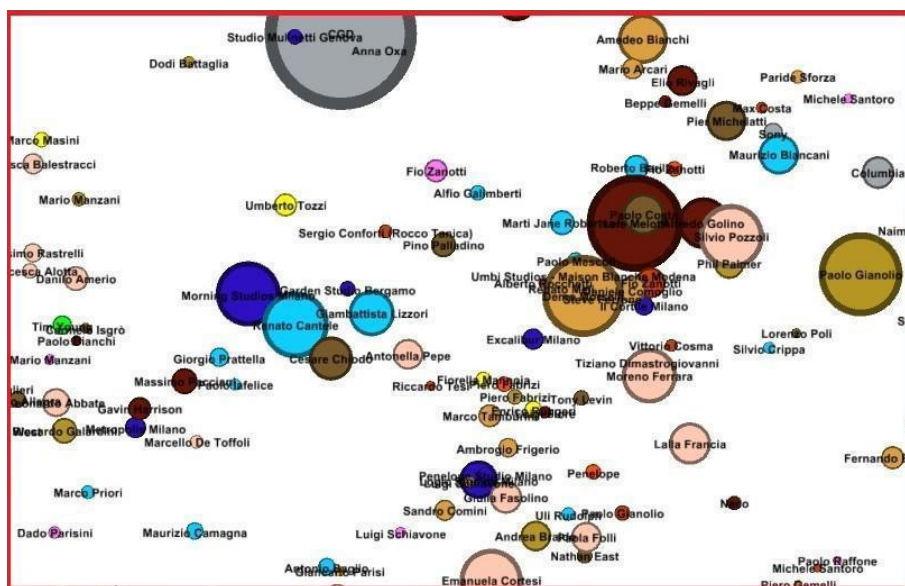


Figura 11. Dettaglio dell'ego-net di Paolo Gianolio

Conclusioni

Il presente studio ha inteso proporre un'esplorazione di alcune tra le potenzialità della *social network analysis* applicandole a un ambito musicale. Senza pretendere di ottenere una mappatura esaustiva, l'obiettivo prefissato era piuttosto mostrare come i dati possano essere organizzati e interpretati, al fine di restituire una rappresentazione sistemica delle relazioni che sostengono l'intero processo produttivo della musica registrata. Attraverso l'elaborazione dei dati in forma di grafo e l'analisi dei diversi livelli di rete è stato possibile individuare configurazioni di connessione, forme di centralità, aree di concentrazione e di isolamento, oltre a disuguaglianze interne che attraversano il campo della produzione discografica.

Tale prospettiva consente di leggere la storia della popular music italiana del secondo Novecento non soltanto come successione di eventi e prodotti, ma come rete di relazioni in continua trasformazione: un organismo complesso in cui attori individuali e collettivi si collocano all'interno di dinamiche di cooperazione, influenza, competizione e antagonismo. In tal senso, la SNA si rivela uno strumento capace di rendere visibili i meccanismi di coesione e frammentazione che definiscono un *music world*, e di descriverli in termini quantitativi.

I risultati, pur parziali, delineano alcuni possibili percorsi di approfondimento. Da un lato, essi stimolano ad ampliare il corpus e affinare la granularità dei dati, includendo ad esempio le produzioni indipendenti o i circuiti locali. Dall'altro, si avverte la necessità di integrare questa dimensione quantitativa con approcci qualitativi, in grado di restituire la specificità dei contesti e delle pratiche che danno forma alle reti. Particolarmente promettente appa-

re l'intersezione con altri strumenti di indagine musicologica e sociologica: dall'analisi testuale e sonora alla geografia culturale, fino agli studi di genere, che potrebbero contribuire a una più articolata comprensione delle disparità evidenziate all'interno della rete.

In prospettiva, l'applicazione della *social network analysis* al campo musicale offre l'opportunità di ridefinire la relazione tra produzione, mediazione e ricezione, superando la separazione tra dimensione estetica e sociale. Leggere la musica come rete di pratiche, convenzioni e interazioni significa infatti restituirle la sua piena natura di fenomeno collettivo e relazionale: un processo di *musicking* che si manifesta tanto nelle collaborazioni artistiche quanto nelle tensioni strutturali dell'industria culturale. In questa direzione, la SNA può costituire non solo un metodo di analisi ma anche un paradigma interpretativo per la musicologia contemporanea, capace di mettere in dialogo il linguaggio dei dati con quello della riflessione estetica e culturale.

BIBLIOGRAFIA

- BAYTON, Mavis, *How Women Become Musicians*, in FRITH, Simon - GOODWIN, Andrew, eds., *On Record*, Pantheon, New York 1990.
- , *Women Making Music: Some Material Constraints*, in *The Popular Music Studies Reader*, eds. Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee, Routledge, London - New York 2006.
- BENNETT, Andy, *Subcultures or Neo-Tribes?*, «Sociology», 33/3 (1999), pp. 599-617.
- BENNETT, Andy - PETERSON, Richard, *Music Scenes*, Vanderbilt University Press, Nashville 2004.
- BENNETT, Tony - SAVAGE, Mike - BORTOLAIA SILVA, Elizabeth - WARDE, Alan - GAYO-CAL, Modesto - WRIGHT, David, *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London 2009.
- BORN, Georgina, *On Musical Mediation*, «Twentieth-Century Music», 2/1 (2005), pp. 7-36.
- , *For a Relational Musicology*, «Journal of the Royal Music Association», 135/2 (2010), pp. 205-243.
- , *The Social and the Aesthetic*, «Cultural Sociology», 4/2 (2010), pp. 171-208.
- BOURDIEU, Pierre, *Distinction*, Routledge, London 1994.
- , *The Field of Cultural Production*, Polity, Cambridge 1993.

- CARRERA, Alessandro, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta ad oggi*, Odoya, Milano 2014.
- CERCHIARI, Luca, *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, Sansoni, Firenze 2001.
- CHERVEN, Ken, *Network Graph Analysis and Visualization with Gephi*, Packt, Birmingham 2013.
- , *Mastering Gephi Visualization*, Packt, Birmingham 2015.
- CHRISTIANEN, Michael, *Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity, and innovation in the music industry*, «Popular Music», 14/1 (1995), pp. 55-93.
- CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- CLARKE, John – HALL, Stuart – JEFFERSON, Tony – ROBERTSTET, Brian, *Subcultures, Cultures and Class*, in *Resistance Through Rituals*, eds. Stuart Hall and Tony Jefferson, Routledge, London 1993, pp. 9-79.
- COHEN, Sara, *Men Making a Scene: Rock Music and the Production of Gender*, in *Sexing the Groove*, ed. Whiteley, pp. 17-36.
- COOK, Susan C. – TSOU, Judy S., *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois, Chicago 1994.
- CROSSLEY, Nick, *Towards Relational Sociology*, Routledge, London 2011.
- , *Interactions, Juxtapositions and Tastes*, in *Conceptualising Relational Sociology*, eds. François Depeltau and Christopher Powell, Palgrave, London 2013.
- , *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Musical Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield 1976-1980*, Manchester University Press, Manchester 2015.
- , *Body Techniques and Music Worlds: The Embodiment of Musicking*, «Cultural Sociology», 9/4 (2015), pp. 471-492.
- , *Relational Sociology and Culture: A Preliminary Framework*, «International Review of Sociology», 25/1 (2015), pp. 65-85.
- , *Music Worlds and Internal Goods*, «Cultural Sociology», 9/1 (2015), pp. 38-55.
- , *Social Networks and Relational Sociology*, in *Handbook of Contemporary Social Theory*, ed. Seth Abrutyn, Springer, New York 2016.
- , *Connecting Sounds, The Social Life of Music*, Manchester University Press, Manchester 2019.

- CROSSLEY, Nick – MCANDREW, Siobhan – WIDDOP, Paul, *Social Networks and Music Worlds*, Routledge, London 2014.
- CROSSLEY, Nick – BELLOTTI, Elisa – EDWARDS, Gemma – EVERETT, Martin G. – KOSKINEN, Johan H. – TRAMMER, Mark, *Social Network Analysis for Ego-Nets*, Sage, London 2016.
- FABBRI, Franco, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
- FABBRI, Franco, *And the Bitt Went On*, in *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, eds. Franco Fabbri and Michele Plastino, Routledge, London – New York 2014, pp. 41-55.
- FARÍAS, Ignacio – WILKIE, Alex, *Studio Studies: Operations, Topologies & Displacements*, Routledge, London 2016.
- FELD, Scott L., *The Focused Organisation of Social Ties*, «American Journal of Sociology», 86 (1981), pp. 1015-1035.
- FINNEGAN, Ruth, *The Hidden Musicians*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- FRITH, Simon – MCROBBIE, Angela, *Rock and Sexuality*, in *On Record*, eds. Simon Frith and Andrew Godwin, Pantheon, New York 1990.
- GARRATT, Sue – STEWARD, Sheryl, *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop*, Pluto Press, London 1984.
- GHIONE, Paola – GRISPIGNI, Marco, *Giovani prima della rivolta*, Manifestolibri, Roma 1998.
- GIBSON, Christopher R., *Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City*, «Built Environment. Music and the City», 31/3, Alexandrine Press, 2005, pp. 192-207.
- HEBDIGE, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London 1988.
- HORNING SCHMIDT, Susan, *Chasing Sound: Technology, Culture and the Art of the Studio Recording from Edison to the LP*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.
- KEALY, Edward R., *From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music*, «Work and Occupations», 6/1, Center for the Study of Social Intervention, Yeshiva University 1979, pp. 3-29.
- KÖNIG, Denes, *Theorie der endlichen und unendlichen Graphen*, New York - Chelsea 1936.
- KREMPEL, Lothar, *Network Visualisation*, in SCOTT, John – CARRINGTON, Peter J., eds., *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, Sage Publications, London 2011, pp. 558-577.

- LA ROCHELLE, Réal, *Il disco e le multinazionali*, in *Enciclopedia della Musica: Novecento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2001.
- LIN, Nan, *Social Capital. A Theory of Social Structure and Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- LOPES, Paul, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- MARTIN, Peter J., *Culture, Subculture and Social Organisation*, in *After Subculture*, eds. Andy Bennett and Keith Kahn-Harris, Palgrave-Macmillan, Houndmills 2004, pp. 21-35.
- , *The Jazz Community as an Art World*, «Jazz Research Journal», 2 (2006) www.equinoxpub.com/journals/index.php/JAZZ (ultimo accesso 13.01.2024).
- , *Music and the Sociological Gaze*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- , *Musicians Worlds*, «Symbolic Interaction», 29/1 (2006), pp. 95-107.
- MCPHERSON, Miller – SMITH-LOVIN, Lynn – COOK, James M., *Birds of Feather: Homophily in Social Networks*, «Annual Review of Sociology», 27 (2001), pp. 415-444.
- MICALIZZI, Alessandra, *Women in music: Analisi socio-culturale del gender gap nell'industria musicale*, Franco Angeli, Milano 2021.
- MILGRAM, Stanley, *The Small World Problem*, «Psychology Today», 2/1 (1967), pp. 60-67.
- MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 2013.
- MORENO, Jacob, *Who Shall Survive?*, Beacon Press, New York 1934.
- MORENO, Jacob – JENNINGS, Helen H., *Statistics of Social Configurations*, «Sociometry», 1 (1938).
- MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Verso, London 2013.
- OSBORNE, Richard, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Ashgate, Farnham 2012.
- PRIOR, Nick, *Putting a Glitch in the Field*, «Cultural Sociology», 2/3 (2008), pp. 301-319.
- , *Critique and Renewal in the Sociology of Music*, «Cultural Sociology», 5/1 (2011), pp. 121-138.

- , *Bourdieu and the Sociology of Music Consumption*, «Sociology Compass», 7/3 (2013), pp. 181-193.
- RIMMER, Mark, *Listening to the Monkey*, «Ethnography», 11/2 (2010), pp. 255-283.
- , *Beyond Omnivores and Univores*, «Cultural Sociology», 6/3 (2013), pp. 299-318.
- RUSAK, Helen, *Women, Music and Leadership*, Routledge, New York – London 2023.
- SAVAGE, Mike, *The Musical Field*, «Cultural Trends», 15/2-3 (2006), pp. 159-174.
- SCOTT, John, *Social Network Analysis: A Handbook*, Sage, London 2017.
- SCOTT, John – CARRINGTON, Peter J., *The Sage Handbook of Social Network Analysis*, Sage, London 2011.
- SHANK, Barry, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Wesleyan University Press, Hanover 1994.
- SIMMEL, George, *Conflict and the Web of Group Affiliations*, Free Press, New York 1955.
- SMALL, Christopher, *Musicking*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.
- STRAW, Will, *System of Articulation, Logics of Change*, «Cultural Studies», 53 (1991), pp. 368-388.
- THÉBERGE, Paul, *The 'Sound' of Music: Technological Rationalisation and the Production of Popular Music*, «New Formations», 8 (1989), pp. 99-111.
- TICK, Judith – TSOU, Judy, *Women in Music*, Oxford University Press, Oxford 2013, https://web.archive.org/web/20161106013319/http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Women_in_music (ultimo accesso 15.10.2023).
- TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019.
- TOYNBEE, Jason, *Making popular music. Creativity and Institution*, Arnold, London 2010.
- VOLPI, Alessandro, *Musica, politica e carta stampata. Dal beat al parco Lambro*, Pacini Editore, Ospedaletto 2013.
- WARNER, William L. – LUNT, Paul S., *The Social Life of a Modern Community*, Yale University Press, New Haven 1941.
- WHITE, Harrison C., *Identity and Control*, Princeton University Press, Princeton 2008.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon, *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

WHITELEY, Sheila, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, London – New York 2017.

———, *Women and Popular Music*, Routledge, Londra – New York 2013.

ZAK, Albin, *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, University of California Press, Berkeley 2001.



NOTA BIOGRAFICA Francesco Brusco (Modena, 1978) è dottorando in Scienze del Testo Letterario e Musicale presso l'Università di Pavia, ed è docente di Musiche Popolari Contemporanee all'Università di Salerno. Giornalista musicale per *Il Manifesto*, si occupa principalmente di popular music, continuando in parallelo la propria attività di musicista. Ha pubblicato monografie sui Beatles e sui cantautori Fabrizio De André e Francesco Guccini; il suo ultimo lavoro è *La voce del padrone: suoni e racconti dagli studi di registrazione* (Jaca Book, 2022).

BIOGRAPHICAL NOTE Francesco Brusco (Modena, Italy, 1978) is a PhD student in Sciences of Literary and Musical Texts at the University of Pavia (Italy), and he is a lecturer in popular music at the University of Salerno. Musical journalist for *Il Manifesto*, he mainly dedicates his research to popular music, while continuing his activity as a musician. He wrote books about the Beatles and italian singer-songwriters Fabrizio De André and Francesco Guccini; his latest work is *La voce del padrone: Suoni e racconti dagli studi di registrazione* (Jaca Book, 2022).

